

LUCIO FONTANA

Autoritratto

Opere 1931-1967



LUCIO FONTANA

Autoritratto

Opere 1931-1967

E il taglio, proprio, veramente, il buco, i primi buchi, non era la distruzione del quadro, il gesto informale che mi han sempre accusato e non ho mai detto niente, era proprio una dimensione al di là del quadro, la libertà di concepire l'arte attraverso qualunque mezzo, attraverso qualunque forma. Perché l'arte non è la pittura, solo: ma l'arte è una creazione dell'uomo, che la può trasformare in qualunque cosa... come può anche finire, perché verranno delle cose talmente eccezionali... che l'arte sarà una cosa talmente elementare che sarà superata dall'intelligenza dell'uomo e subentreranno delle altre cose che sostituiranno l'arte.

Lucio Fontana

magnanirocca.it
silvanaeditoriale.it

SilvanaEditoriale

Magnani Rocca
FONDAZIONE

La mostra è realizzata
grazie al contributo di



Media partner

GAZZETTA DI PARMA

Con la collaborazione di



BASTRO
EAT, DRINK & WOW

**cavazzoni
associati**
ENGINEERING



E il taglio, proprio, veramente, il buco, i primi buchi, non era la distruzione del quadro, il gesto informale che mi han sempre accusato e non ho mai detto niente, era proprio una dimensione al di là del quadro, la libertà di concepire l'arte attraverso qualunque mezzo, attraverso qualunque forma. Perché l'arte non è la pittura, solo: ma l'arte è una creazione dell'uomo, che la può trasformare in qualunque cosa... come può anche finire, perché verranno delle cose talmente eccezionali... che l'arte sarà una cosa talmente elementare che sarà superata dall'intelligenza dell'uomo e subentreranno delle altre cose che sostituiranno l'arte.

Lucio Fontana



magnanirocca.it
silvanaeditoriale.it



SilvanaEditoriale

LUCIO FONTANA

Autoritratto

Opere 1931-1967

LUCIO FONTANA

Autoritratto

Opere 1931-1967

La mostra è realizzata
grazie al contributo di



Media partner

GAZZETTA DI PARMA

Con la collaborazione di

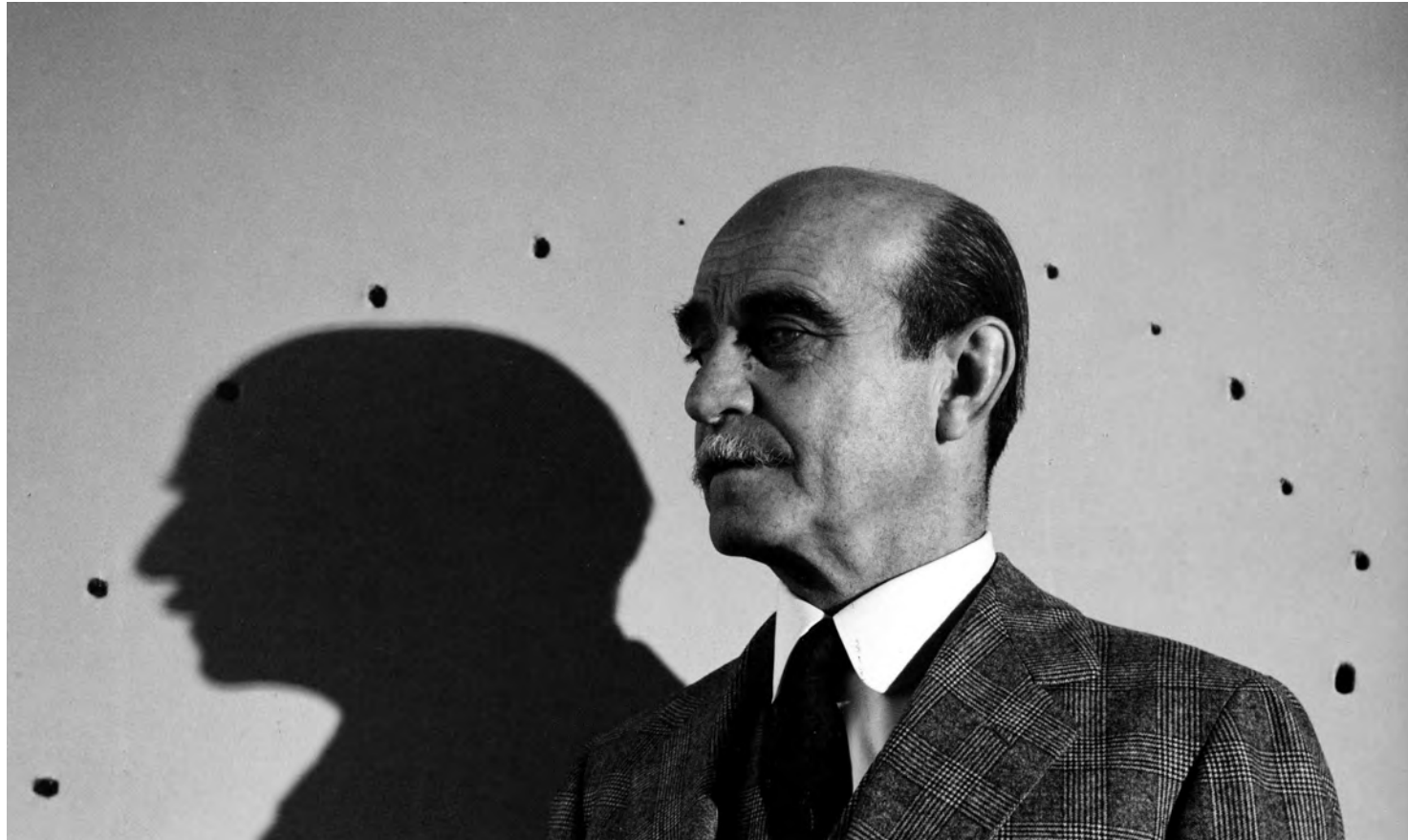


LUCIO FONTANA

LUCIO FONTANA

Autoritratto

Opere 1931-1967



A cura di
Walter Guadagnini, Gaspare Luigi Marcone, Stefano Roffi

Saggi di
Paolo Campiglio
Mauro Carrera
Lara Conte
Walter Guadagnini
Gaspare Luigi Marcone
Stefano Roffi
Maria Villa



Fondazione Magnani-Rocca

Fondatore
Luigi Magnani
(Reggio Emilia, 1906 - Mamiano di Traversetolo, 1984)

Consiglio generale

Giancarlo Forestieri
Presidente

Giuseppe Bonazzi
Vicepresidente

Consiglieri di diritto

Enrico Solmi
Vescovo di Parma

Antonio Lucio Garufi
Prefetto di Parma

Federico Pizzarotti
Sindaco di Parma

Simone Dall’Orto
Sindaco di Traversetolo

Giorgio Zanni
Presidente dell’Amministrazione Provinciale di Reggio Emilia

Paolo Andrei
Rettore dell’Università di Parma

Ariberto Fassati
Presidente di Crédit Agricole Italia

Giancarlo Borellini
Ministero della cultura

Franca Mancino Coin
Ministero della cultura

Simone Verde
Direttore del Complesso monumentale della Pilotta di Parma

Luigi Francesco Ferrari
Presidente dell’Istituto di Studi Verdiani di Parma

Consiglieri per nomina

Giovanni Borri
Gino Gandolfi
Fulvio Villa

Collegio dei Revisori dei conti

Roberto Lipparini
Ministero della cultura

Eugenio Pavarani
Prefettura di Parma

Marco Ziliotti
Presidente del Collegio sindacale di Crédit Agricole Carispezia

Direttore scientifico e coordinatore organizzativo
Stefano Roffi

Sicurezza
Stefano Serpagli
Giovanni Liguori

Ricevimento e bookshop
Caterina Ferrari
Martina Ferrari
Simona Sortino

Giardino
Alessandro Barberini

Fondazione Magnani-Rocca
Mamiano di Traversetolo, Parma
12 marzo - 3 luglio 2022

Mostra a cura di Walter Guadagnini Gaspare Luigi Marcone Stefano Roffi
<i>Coordinamento organizzativo</i> Stefano Roffi
<i>Progetto di allestimento</i> Walter Guadagnini Gaspare Luigi Marcone Stefano Roffi
<i>Ufficio stampa</i> Studio Esseci di Sergio Campagnolo, Padova
<i>Consulenza di restauro e conservazione</i> Metodo snc di Carlotta Chiari e Cecilia Torti, Parma
<i>Progetto didattico</i> Maria Cecilia Alberici
<i>Assicurazioni</i> Liberty Mutual Insurance Europe SE, broker Quantum MGA, Milano AXA XL Insurance Company SE, broker Aon, Parma Lloyd's Insurance Company SE, broker Willis Towers Watson, Willis Italia SpA, Roma
<i>Trasporti</i> Apice scrll
<i>Ospitalità</i> Bstrò

Catalogo a cura di
Walter Guadagnini
Gaspare Luigi Marcone
Stefano Roffi

Saggi
Paolo Campiglio
Mauro Carrera
Lara Conte
Walter Guadagnini
Gaspare Luigi Marcone
Stefano Roffi
Maria Villa

Ringraziamenti

*Si ringraziano le istituzioni, le biblioteche,
gli archivi e i collezionisti che hanno reso possibile
l'esposizione e il catalogo, in particolare*

Fondazione Lucio Fontana, Milano
Paolo Laurini, *Presidente*
Silvia Ardemagni, *Vicepresidente*
Maria Villa, *Consigliere*

Ministero della cultura
Direzione Generale Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio
Federica Galloni, *Direttrice generale*

Ministero della cultura
Direzione Generale Musei
Massimo Osanna, *Direttore generale*
Maura Picciau, *Dirigente del Servizio Il Sistema
Museale Nazionale*
Silvia Trisciuzzi, *dichiarazione di rilevante
interesse culturale*

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti
e Paesaggio per le province di Parma e Piacenza
Maria Luisa Laddago, *Soprintendente*
Anna Coccioli Mastroviti

Musei Civici Fiorentini - Museo Novecento, Firenze
Gabriella Farsi, *Direzione Cultura Comune
di Firenze*
Marina Giardini, *Dirigente*
Antonella Nesi, *Curatrice delle collezioni
del Novecento*
Sergio Risaliti, *Direttore artistico Museo Novecento*

Collezione Intesa Sanpaolo
Gallerie d'Italia - piazza Scala, Milano
Michele Coppola, *Direttore Arte, Cultura
e Beni Storici, Direttore Gallerie d'Italia*
Laura Feliciotti, *Responsabile patrimonio artistico*

CSAC, Università di Parma
Paolo Andrei, *Direttore*
Mariapia Branchi, *Responsabile sezione arte*

Mart, Museo di arte moderna e contemporanea
di Trento e Rovereto
Vittorio Sgarbi, *Presidente*
Diego Ferretti, *Direttore*
Daniela Ferrari, *Curatrice*
Francesca Velardita, *Registrar & collections
manager*

Patrimonio artistico del Gruppo Unipol

Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma,
Milano/Napoli

Archivio Luciano e Carla Fabro, Milano

Collezione Barilla di Arte Moderna, Parma

Collezione Giampaolo Cagnin, Parma

Collezione La Gaia, Busca

Biblioteca Fondazione Cariparma, Busseto
Donazione Corrado Mingardi

*Si ringraziano inoltre per il sostegno
determinante e l'amicizia*

Fondazione Cariparma
il Presidente Franco Magnani

Crédit Agricole Italia
il Presidente Ariberto Fassati
e l'Amministratore delegato Giampiero Maioli

*Si ringraziano per la collaborazione
e la generosa disponibilità*

Cinzia Accorso, Donatella Aimi, Giovanni Amoretti,
Anna, Giancarlo e Marcello Angeli,
Paolo Barbaro, Claudia Bardelloni,
Davide Barilli, Gloria Basso, Eva Brioschi,
Raimondo Brizzi-Albertelli, Angelica Cardazzo,
Silvia Casarola, Denise Castelnovo, Danilo Catuzzi,
Claudia Cavatorta, Giancarlo Cavazzoni,
Paolo Chiodarelli, Dario Cimorelli,
Giorgio Colombo, Tommaso Crepaldi,
Daniela De Palma, Bettina Della Casa,
Sergio Di Stefano, Cristiano Dotti, Silvia Fabro,
David John Ferrari, Giovanni Fontechiari,
Manuela Galliano, Elisa Gazza,
Susanna Giancolombo, Giancarlo Gonizzi,
Cristian Grossi, Michele Guerra, Eles Iotti,
Maria Teresa Lucchetti, Claudia Maestri,
Francesca Magri, Carlo Mambriani,
Annalisa Marcone, Mariagerolama Marrazzo,
Matteo Martignoni, Maria Maugeri,
Sabrina Melle, Angela Memola, Giacomo Merli,
Annelena Michelazzi, Lara Mikula,
Corrado Mingardi, Valeria Morandi,
Melina Mulas e Valentina Mulas,
Francesca Nasi, Alessandra Olivari, Afro Orlandini,
Giulio Paolini, Federica Parizzi, Luca Pasini,
Rosalia Pasqualino di Marineo, Daniela Pelacci,
Marialberta Piazza, Alessandra Pozzati,
Sara Pozzato, Simone Raddi, David Reimondo,
Paolo Rezoagli, Claudio Rinaldi, Stefania Rispoli,
Silvia Sala, Sabrina Schianchi, Edoardo Scita,
Cristian Valenti, Helen Vincenzi

Crediti fotografici

© Fondazione Lucio Fontana, Milano,
by SIAE 2022
© Fondazione Piero Manzoni, Milano,
by SIAE 2022
© Enrico Castellani, by SIAE 2022
© Estate of Roy Lichtenstein, by SIAE 2022
Fondazione Palazzo Albizzini-Collezione Burri,
Città di Castello ©, by SIAE 2022
© Paolo Scheggi, by SIAE 2022

© Archivio Enrico Baj, Vergiate
© Archivio Giancolombo, Milano
© Archivio Luciano e Carla Fabro, Milano
© Archivio Paolo Icaro, Tavullia
© Archivio Patrimonio Artistico, Intesa Sanpaolo
© Biblioteca Fondazione Cariparma di Busseto,
Donazione Corrado Mingardi
© Collezione Barilla di Arte Moderna, Parma
© Collezione Giampaolo Cagnin, Parma
© CSAC - Università di Parma
© Foto Carlo Cisventi, Fondo Cisventi CSAC
Università di Parma
Foto courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini,
Torino
Fotografie Ugo Mulas © Eredi Ugo Mulas. Tutti
i diritti riservati. Courtesy Archivio Ugo Mulas,
Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli
© Fototeca Musei Civici Fiorentini
© Giulio Paolini
© Mart - Archivio Fotografico e Mediateca
© Patrimonio artistico del Gruppo Unipol, Bologna

L'approfondimento della grande arte italiana del XX secolo, promosso dalla Fondazione Magnani-Rocca come filone di ricerca principale, conosce con la mostra *Lucio Fontana. Autoritratto. Opere 1931-1967*, curata da Walter Guadagnini, Gaspare Luigi Marcone, Stefano Roffi, un nuovo e fondamentale capitolo. L'esposizione riveste un carattere e un significato particolari, in quanto costituisce la più "diretta" retrospettiva italiana dedicata al lavoro di Fontana negli ultimi anni, presentandolo "a viva voce" tramite il filo narrativo dell'intervista che egli rilasciò a Carla Lonzi poco prima di morire. Considerato non solo uno degli artisti italiani più importanti del Novecento, ma anche uno dei più prestigiosi e influenti nel panorama artistico internazionale, Fontana raccolse gli stimoli del movimento più vitale e articolato dell'avanguardia italiana, il Futurismo, ricollegandosi all'entusiasmo dei futuristi verso le novità meccaniche e tecnologiche, per proiettarne principi e suggestioni nel nuovo tempo. Egli avvertì l'interconnessione fra scienza e arte, che consentiva di produrre immagini di realtà inesplorate; comprese anche che profonde trasformazioni epocali generano trasformazioni nel mondo artistico e percepì movimento e dinamismo come punti cardine dell'evoluzione della materia e dell'arte, filo conduttore del suo pensiero.

Dopo il lancio della bomba atomica su Hiroshima e Nagasaki, gli artisti avevano preso coscienza che le ricerche della fisica moderna non sono da considerare confinate in un limbo di specialisti, ma determinano conseguenze imprevedibili sulla vita di tutti, sull'esistere nel mondo, oltre che sulla concezione dello spazio e dell'arte, nella consapevolezza che i gesti scientifici generano sempre gesti artistici. Da parte di Fontana, il bucare la tela alla fine degli anni quaranta, e successivamente tagliarla, era un gesto radicale che eludeva lo spazio tradizionale del quadro estendendolo a tutto l'ambiente, aprendo così la strada a nuovi orizzonti di ricerca artistica e riuscendo altresì, anche grazie al suo carisma, a influenzare gli sviluppi artistici successivi. Perdere certezze secolari dentro i suoi buchi, varcare da esploratore del nuovo la soglia dei suoi tagli, sono esperienze che mutano il ruolo di chi guarda l'opera da semplice osservatore ad attore di una spazialità ricercata e vissuta in prima persona, consentendo all'uomo di interagire consapevolmente con l'armonia dell'universo e con gli atomi che lo compongono, in una nuova dimensione cosmica.

È così con particolare orgoglio che presentiamo al pubblico il percorso creativo di un tale rivoluzionario, che mutò il linguaggio dell'opera d'arte sovvertendo schemi rappresentativi che parevano immutabili.

Il nostro lavoro è stato sostenuto con la consueta sensibilità da Fondazione Cariparma e da Crédit Agricole Italia, che, nella volontà di garantire alla collettività il sostegno che la cultura può offrire anche in congiunture difficili come quella attuale, riservano alle nostre iniziative un'attenzione costante condividendo la finalità di diffondere la conoscenza dell'arte come strumento di miglioramento di ogni individuo e della società nel suo complesso, proprio come era l'intendimento di Luigi Magnani nel destinare a tutti la sua raccolta di capolavori, nella dimora di Mamiano di Traversetolo che ora ospita i capolavori di Fontana.

Oltre ai mecenati, mi rivolgo con gratitudine alla Fondazione Lucio Fontana – al Presidente Paolo Laurini e alla Vicepresidente Silvia Ardemagni – che ci ha offerto il suo imprescindibile supporto e il prestito di opere capitali; gratitudine va anche alle istituzioni museali che con spirito di promozione e diffusione dell'arte non hanno esitato a far uscire lavori importantissimi dalle proprie sale, in particolare lo CSAC, Università di Parma, che la vedova dell'artista, signora Teresita, individuò come destinatario di un'importante donazione. Riconoscenza per un'attività culturale che meritevolmente si spinge oltre l'ambito privato va agli Archivi e ai collezionisti che generosamente hanno prestato opere bellissime, consentendone il godimento pubblico. Ringrazio infine, con grande apprezzamento, tutti coloro che hanno profuso passione e professionalità nella preparazione del ricco catalogo della mostra, in particolare, oltre ai curatori, gli studiosi Paolo Campiglio, Mauro Carrera, Lara Conte e Maria Villa, che offrono ai lettori saggi di grande interesse e originalità.

Giancarlo Forestieri

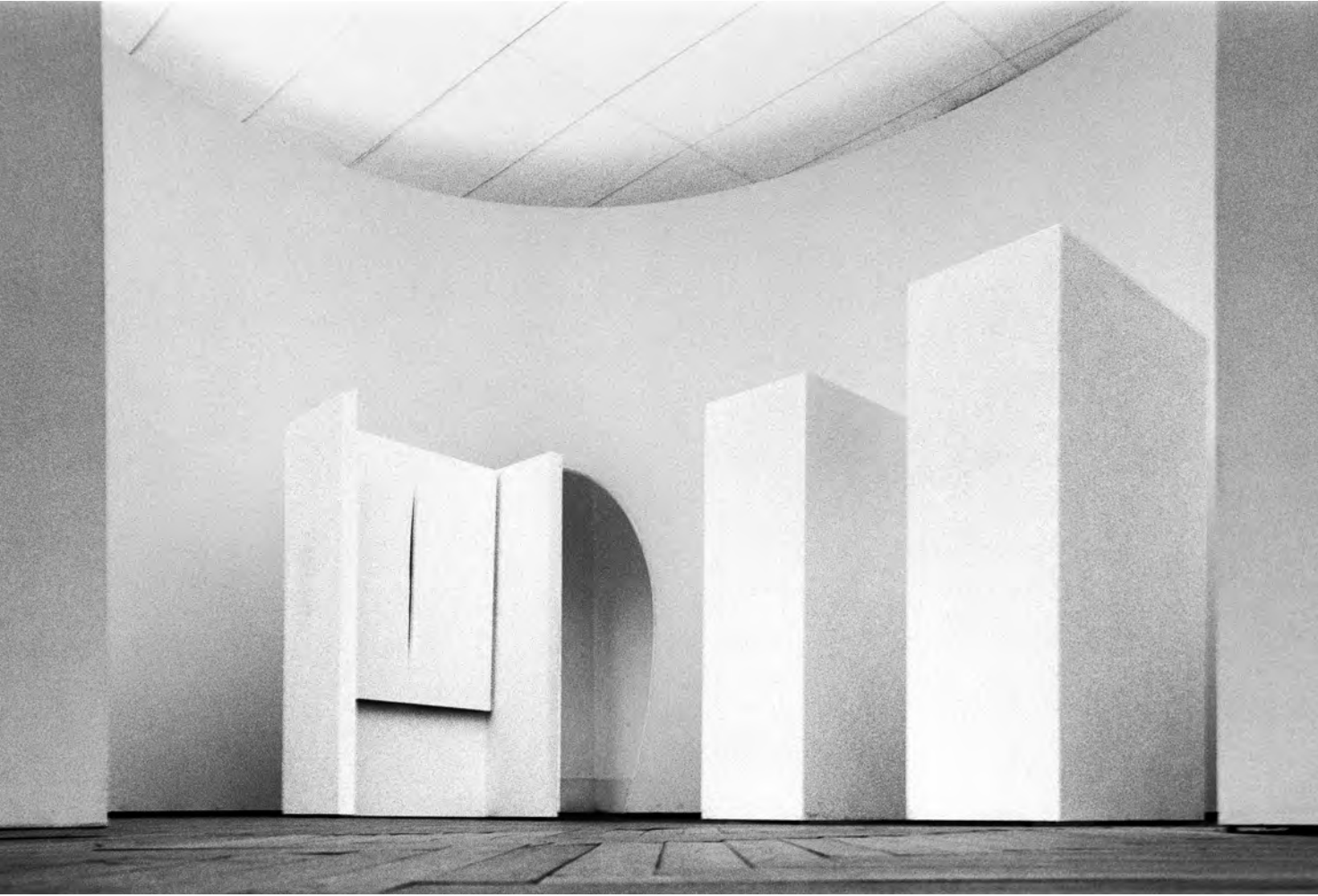
Presidente della Fondazione Magnani-Rocca

Non manca, pur nel durevole calamitoso tempo che tutti insieme attraversiamo, la nostra concreta adesione all’attesa mostra *Lucio Fontana. Autoritratto. Opere 1931-1967*, il primo evento annuale della Fondazione Magnani-Rocca nella magnifica sede di Mamiano di Traversetolo: e questo, al di là della sua valenza artistica, come segno di forte auspicio di miglioramento generale. Dopo la precedente esposizione dedicata a *Mirò. Il colore dei sogni*, molto apprezzata dal pubblico e dalla stampa, la Fondazione Magnani-Rocca ritorna all’investigazione e all’illustrazione dell’arte italiana del secolo scorso. Considerare però Lucio Fontana pittore e scultore italiano, pur se nato in Argentina, è vero, ma fortemente riduttivo, essendo lui stato dell’internazionalità più radicale e diffusa un protagonista innovativo e sperimentale al massimo, nel campo del pensiero, delle forme, delle tecniche d’arte, rinnovatore della concezione trascendente dello spazio, della materia e della luce, spesso tanto provocatorio da essere frainteso, con i suoi tagli e buchi nella tela, per lui paradigmi dell’infinito. Il motivo ispiratore della sua opera è frutto importante della considerazione delle conquiste scientifiche del suo tempo, che è poi ancora il nostro tempo, senza tralasciare come frutto primario della sua intuizione fantastica soccorsa da inusitata visione di colorista e sempre dotato di grande manualità come plastificatore della materia. L’azione dei curatori, la presenza dei prestiti eccezionali ottenuti insieme ai testi personali dell’artista e alla sua importantissima intervista a Carla Lonzi, sono la garanzia di un ottimo lavoro, al quale va il nostro riconoscimento e augurio di gradimento. Il ritratto di Fontana risulta dunque qui veramente un completo autoritratto.

Franco Magnani
Presidente della Fondazione Cariparma

Conosciuto come uno degli autori più complessi e affascinanti del XX secolo, Lucio Fontana ha contribuito a rivoluzionare il mondo dell’arte con l’introduzione di nuovi paradigmi e innovativi concetti spaziali. Le sue opere, vere pietre miliari del Novecento, sono spiazzanti, ma sempre frutto di un atto artistico ragionato, che non può essere ricondotto all’arbitrarietà dell’informale. Questo valore era stato sottolineato dall’autore stesso in un’intervista sui celeberrimi “tagli sulla tela” rilasciata a Giorgio Bocca in occasione della sua sala personale alla XXXIII Biennale di Venezia del 1966: “Io con il taglio ho inventato una formula che non credo di poter perfezionare. Sono riuscito [...] a dare a chi guarda il quadro un’impressione di calma spaziale, di rigore cosmico, di serenità nell’infinito”. Le parole di Fontana risultano, in questa come in altre circostanze, fondamentali per comprenderne al meglio il percorso artistico, costituito da opere il cui significato è rimasto troppo spesso oscuro ai più. Con la mostra *Lucio Fontana. Autoritratto. Opere 1931-1967*, la Fondazione Magnani-Rocca ha il merito di affiancare alle opere le dichiarazioni dirette dell’artista raccolte negli anni sessanta dalla storica dell’arte Carla Lonzi. Questa esposizione costituisce dunque un’opportunità unica per tutti coloro che vogliano approfondire questo artista o anche solo avvicinarvisi. Da sottolineare come ciò sia possibile grazie alla capacità di dialogo della Fondazione con le più importanti istituzioni museali e culturali nazionali e internazionali. In questo caso la Fondazione Lucio Fontana, il Mart, lo CSAC e altri prestigiosi archivi e collezioni private. Un modo di operare che rimarca quanto sia importante valorizzare l’arte e la cultura del nostro Paese attraverso un approccio divulgativo e sinergico. Come Crédit Agricole Italia siamo lieti di appoggiare, al fianco di Fondazione Cariparma, l’attività di approfondimento e di ricerca della Fondazione Magnani-Rocca. Questa mostra è, in particolare, un importante segnale nella direzione della valorizzazione della cultura e dei territori. Nonostante l’emergenza sanitaria, che ha profondamente influenzato la nostra vita e limitato le iniziative culturali, siamo rimasti convinti che lo sviluppo economico dei territori passi anche attraverso il sostegno alle iniziative culturali d’eccellenza.

Ariberto Fassati
Presidente di Crédit Agricole Italia



Sommario

15	Lo Spazialismo sui manifesti <i>Stefano Roffi</i>	69	LE OPERE
21	La storia dell'arte secondo Lucio Fontana. Breve <i>excursus</i> tra arte, collezionismo, economia, filosofia e scienza dal dialogo con Carla Lonzi <i>Gaspere Luigi Marcone</i>	109	Conversazione tra Carla Lonzi e Lucio Fontana
29	La luce che costruisce e smaterializza. Un percorso nell'opera di Lucio Fontana <i>Maria Villa</i>	126	OPERE COLLEZIONATE DA LUCIO FONTANA
37	"Lottava nello spazio contro le sue mani" <i>Paolo Campiglio</i>		APPARATI
43	Forme, fori e fessure nei formidabili libri di Lucio Fontana <i>Mauro Carrera</i>	139	Lucio Fontana. La vicenda biografica
49	Tempi e spazi di una relazione. Lucio Fontana e Carla Lonzi <i>Lara Conte</i>	143	I manifesti dello Spazialismo
59	À Rebours <i>Walter Guadagnini</i>	148	Bibliografia selezionata

Lo Spazialismo sui manifesti

Stefano Roffi

Quasi a raccogliere l’eredità dei futuristi, che fin dal 1909 avevano pubblicizzato le proprie idee e i propri programmi su manifesti e riviste, Lucio Fontana sceglie la stessa modalità per codificare e far conoscere i principi ispiratori dello Spazialismo, movimento nato ufficialmente nel 1947, con il primo manifesto, firmato a Milano. Come tutti i successivi manifesti del movimento, quello del 1947 venne pubblicato in volantino dai firmatari, non soltanto pittori, scultori e architetti, ma anche letterati e filosofi; con tono profetico, i manifesti, distribuiti nel corso di mostre o manifestazioni, inneggiavano a nuove forme d’arte e all’uso di mezzi innovativi offerti dalla realtà scientifica e tecnologica. Spazio, gesto, segno sono gli elementi alla base di questo movimento, che si pone come una delle aree storiche della ricerca informale, superandola.

Gli artisti spaziali non hanno come priorità il dipingere la tela, ma intervengono su di essa per mostrare allo spettatore come, anche in campo puramente pittorico, possano essere ottenuti esiti di tridimensionalità. Il loro intento è dar forma alle energie nuove che vibravano nel mondo del dopoguerra, dove la presa di coscienza dell’esistenza di forze invisibili come particelle, raggi, elettroni premeva con forza incontrollabile sulla superficie della tela, ormai muta in sé rispetto alla contemporaneità. Tali forze troveranno lo sfogo definitivo nel rivoluzionario atto di Fontana, che bucando e, successivamente, tagliando la tela, farà il passo finale di distacco dall’arte “vecchia” verso la nuova arte spaziale.

Lo Spazialismo impone così all’osservatore un atto percettivo ulteriore rispetto a quanto avveniva in precedenza, necessario per esperire la tridimensionalità dell’opera, e rende la ricerca scientifica su tela un atto artistico, frutto della collaborazione di esecutore e fruitore, con soluzioni che infrangono il diaframma bidimensionale del supporto. Le radici formali dello Spazialismo possono essere individuate nel Barocco, non a caso rivisitato dal Fontana scultore, in quelle opere che richiedono che l’osservatore consideri anche lo spazio che le circonda, in una sorta di teatralità

atmosferica; inoltre nei lavori spazialisti viene raggiunta una sintesi dinamica debitrice dell’esperienza futurista e si applica l’utilizzo di nuovi mezzi nel fare pittorico come avevano suggerito Boccioni, Balla e Depero già a inizio secolo. Lo Spazialismo scorticò quindi l’opera d’arte della sua pelle tradizionale configurando un elaborato artistico (e mentale) che integrava idealmente forma, colore, suono e movimento nello spazio; in sintesi, la finalità degli artisti spaziali fu quella di creare esperienze di fruizione dello spazio concepito come la somma delle categorie del tempo, della direzione, del suono e della luce, fino all’approdo fontaniano ultimo dei “Tagli”, una riflessione sublimata e purissima sullo spazio-tempo, dove la tela rappresenta lo spazio mentre il taglio, che registra l’operazione dell’artista, rappresenta il tempo nell’istantaneità del movimento.

Il primo dei manifesti ispirati da Fontana, prima dell’ufficializzazione dello Spazialismo nel 1947, venne steso nel 1946 da un gruppo di giovani artisti e intellettuali protagonisti della nascente avanguardia astratta a Buenos Aires, dove Fontana si trovava dal 1940, dopo una lunga permanenza in Italia e un’incursione a Parigi nel 1937 per l’Expo; si tratta del *Manifesto Blanco* (fig. 1-2), dove confluiscono e si fondono, con fervore avanguardista, idee di derivazione futurista e suggestioni surrealiste, inneggiando a un rinnovamento radicale che lo connota non soltanto come un proclama estetico, ma anche sociale nel passaggio da una civiltà rurale e tradizionale a una civiltà proiettata verso il futuro e a conquiste tecniche e industriali. I manifesti successivi si limiteranno a ribadirne, codificarne e, talora, arricchirne i concetti.

Il *Manifesto* argentino dichiara che l’arte ora “si trova in un periodo di latenza”. Afferma che, dei differenti periodi storico-artistici presi in esame, quello che meglio si adatta allo “spirito nuovo” è il Barocco, progenitore e fondamento dell’arte moderna, che consente agli artisti di inserire la nozione di tempo nel modellato plastico, dando il via alla rappresentazione dello spazio. Successivamente pittura e scultura sprofon-

deranno in quella che viene definita la “palude della storia dell’arte”, il Neoclassicismo, mentre è la musica a portare avanti il dinamismo. Con l’Impressionismo le arti figurative tornano a rivitalizzarsi; le tendenze poi si moltiplicheranno, dal Cubismo al Futurismo all’Astrattismo, e gli artisti avvertiranno la necessità di ritornare alla purezza e vitalità delle prime esperienze artistiche, quelle degli uomini della preistoria:

L’uomo è esausto di forme pittoriche e scultoree; le sue esperienze, le sue stanche ripetizioni attestano che queste arti sono esaurite, ferme su valori lontani dalla nostra civiltà, senza possibilità di svilupparsi nel futuro. La vita statica è scomparsa. La nozione di velocità è ormai una costante nella vita dell’uomo. L’era artistica dei colori e delle forme paralizzate è giunta alla sua fine. L’uomo diviene sempre più insensibile alle immagini statiche, prive di vitalità.

Il discorso si concentra sul dinamismo nell’arte, come nei manifesti futuristi, sottolineando il fatto che i futuristi – e con loro tutti gli artisti contemporanei – non possedevano e non posseggono i mezzi tecnici per rappresentare un reale dinamismo, perciò il *Manifesto* inneggia al *nuovo mezzo*. Quasi un manifesto futurista di terza generazione, se non fosse per l’ampio richiamo al subcosciente e al Surrealismo nella parte finale e a un atteggiamento complessivo sì antagonista ma non incendiario rispetto all’arte del passato, a differenza del furore distruttivo della rivoluzione futurista. Nell’esaltazione del subcosciente, a cui “tutte le concezioni artistiche sono dovute”, e nella subordinazione della ragione a esso – “la ragione non crea” – riecheggiano infatti le concezioni artistiche di Breton; un subcosciente a cui quindi si deve non solo la *creazione*, ma anche l’*interpretazione* della nuova arte, in riferimento al ruolo non passivo dello spettatore, anche questo in aderenza ai principi surrealisti. A interessare Fontana non sono le prospettive surrealiste inquietanti, legate all’ambito onirico ma distaccate dalla mente, piuttosto, sotto la spinta dinamica futurista, la sua è urgenza di un automatismo irrazionale, che gli farà sviluppare lo spazialismo. Elementi e sensibilità comuni si possono riscontrare in alcuni manifesti futuristi fra gli anni fondativi e quelli in cui la scoperta delle prospettive aeree aveva portato a suggestioni di carattere cosmico-divino. In *Le analogie plastiche del dinamismo* (1913) Severini scrive di “possibilità di allargare fino all’infinito l’orizzonte dell’emozione plastica, distruggendo totalmente l’unità di tempo e di luogo” e ancora della definitiva soppressione delle “secolari ed accademiche distinzioni: forme pittoriche, forme scultoree”. *L’aeropittura* del 1931, sottoscritto da Marinetti, Balla, Benedetta, Depero, Dottori, Fillia, Prampolini, Somenzi e Tato, pone al centro la “nuova spiritualità plastica extra-terrestre”. *Al di là della pittura verso i polimaterici* (1934)

a firma di Prampolini, a proposito della tela che sarà il campo di rivoluzione di Fontana, denuncia come

[...] i bifolchi del sentimento – i romantici – continuarono a lungo a speculare sopra questa misera superficie di pochi centimetri quadrati illudendosi di riassumere in un rettangolo di modeste proporzioni evaso dall’ambiente funzionale, la potenza suggestiva del linguaggio plastico dei primitivi o dei classici, di coloro cioè che a contatto con Dio o con la terra, con l’immagine plastica e con l’architettura avevano compreso il compito umano dell’arte [...].

E ancora:

[...] il soggetto, al di là del concetto religioso e morale, dovrà esprimere i nuovi fenomeni della vita legati al linguaggio astratto delle grandi leggi cosmiche.

La *Madonna dell’aria* (1931-1932) di Prampolini pare circondata di un tubo al neon. E come non pensare ai lustrini, alle tessere di mosaico e ai tracciati di Severini, e ai “Concetti spaziali” di Fillia? E, prima di tutto, alle opere di Balla degli anni dieci, dalle “Orbite celesti” alle “Trasformazioni” delle forme e delle forze in spirito. Tra i futuristi e Fontana, il *fil rouge* è la materializzazione del futuro, la concretizzazione dello spazio con l’impiego dell’energia, la sintesi tra colore, suono, movimento, interagenti in una unità ideale e materiale allo stesso tempo. In entrambi i casi, lo spazio è il luogo d’azione del dinamismo, la tecnologia diventa una concreta possibilità di superare il concetto fisico dello spazio, elevandolo a pensiero puro. Fontana nel *Manifesto tecnico* del 1951 citerà le sculture di Boccioni *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* e *Forme uniche della continuità nello spazio*, giudicandone il dinamismo plastico come “la sola, vera evoluzione dell’arte contemporanea”; da esse, però, prende le distanze affermando che “gli spaziali vanno al di là di questa idea: né pittura, né scultura, ma forme, colore, suono attraverso gli spazi”. Al rientro in Italia, nell’aprile 1947, le riflessioni e aspirazioni del *Manifesto Blanco* maturano fino all’elaborazione, in dicembre, di *Spaziali*, primo manifesto ufficiale dello Spazialismo, movimento che ebbe fin dall’inizio il sostegno di Carlo Cardazzo, direttore della Galleria del Naviglio a Milano e della Galleria del Cavallino a Venezia, che ricordava:

Era appena finita la guerra, e Lucio Fontana ritornato dall’America aveva portato a Milano la sua vitalità e tutta una serie di idee nuove e audaci. Ricordo le prime serate, i primi raduni in cui si parlava dell’energia atomica e della televisione, e di tutte le altre conquiste della fisica e della tecnica¹.

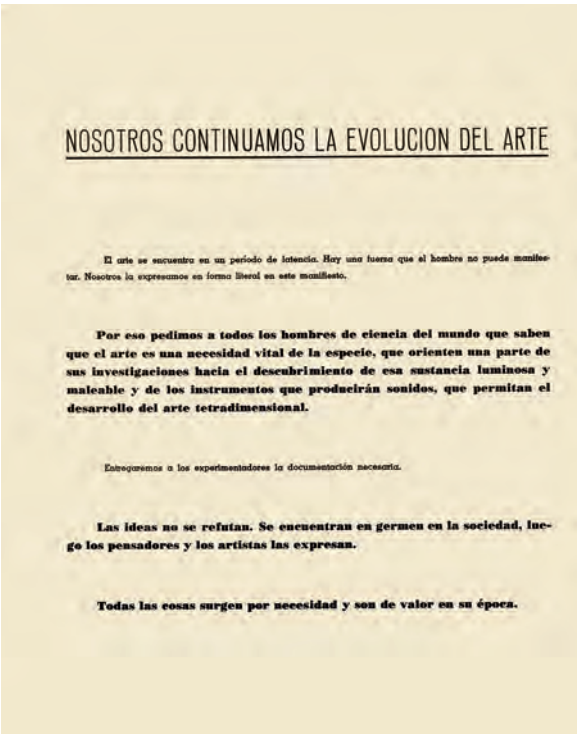
Il manifesto, compilato da Fontana insieme a Beniamino Joppolo, Giorgio Kaiserlian, Milena Milani,

1-2. *Manifesto Blanco*, frontespizio e prima pagina, Buenos Aires 1946



sostanzialmente presenta due precisazioni rispetto al *Manifesto Blanco*: la prima è costituita dall’asserzione “L’arte è eterna, ma non immortale” – e da ciò che ne consegue, ovvero la volontà di svincolare l’arte dalla materia deperibile, e farsi puro gesto, pura idea, grazie al concorso di strumenti espressivi mutuati dalla tecnologia – la seconda è una posizione meno drastica nei confronti dei mezzi tradizionali d’espressione artistica: “Siamo convinti che [...] nulla verrà distrutto del passato, né mezzi né fini”. La conoscenza, seppur intuitiva, della teoria della relatività di Einstein e della fisica quantistica, la consapevolezza dell’ingresso in una nuova era atomica modificano la percezione della realtà e del cosmo e non possono non influenzare, per gli Spaziali, anche la creazione artistica. “È impossibile che l’uomo dalla tela, dal bronzo, dal gesso, dalla plastilina non passi alla pura immagine aerea, universale, sospesa”, in una parola: *Spaziale*. Nella seconda stesura del manifesto (18 marzo 1948) è ribadito il concetto di non voler abolire l’arte del passato, pur destinata a svanire “nel rogo finale dell’universo” insieme a spazio e tempo. Compaiono significative evocazioni dei principi del *Manifesto ricostruzione futurista dell’universo*, firmato da Balla e Depero nel 1915, coniugate con un omaggio alla nascente potenza televisiva, di cui viene riconosciuto il potenziale artistico, in una sorta di ponte profetico verso la Pop Art:

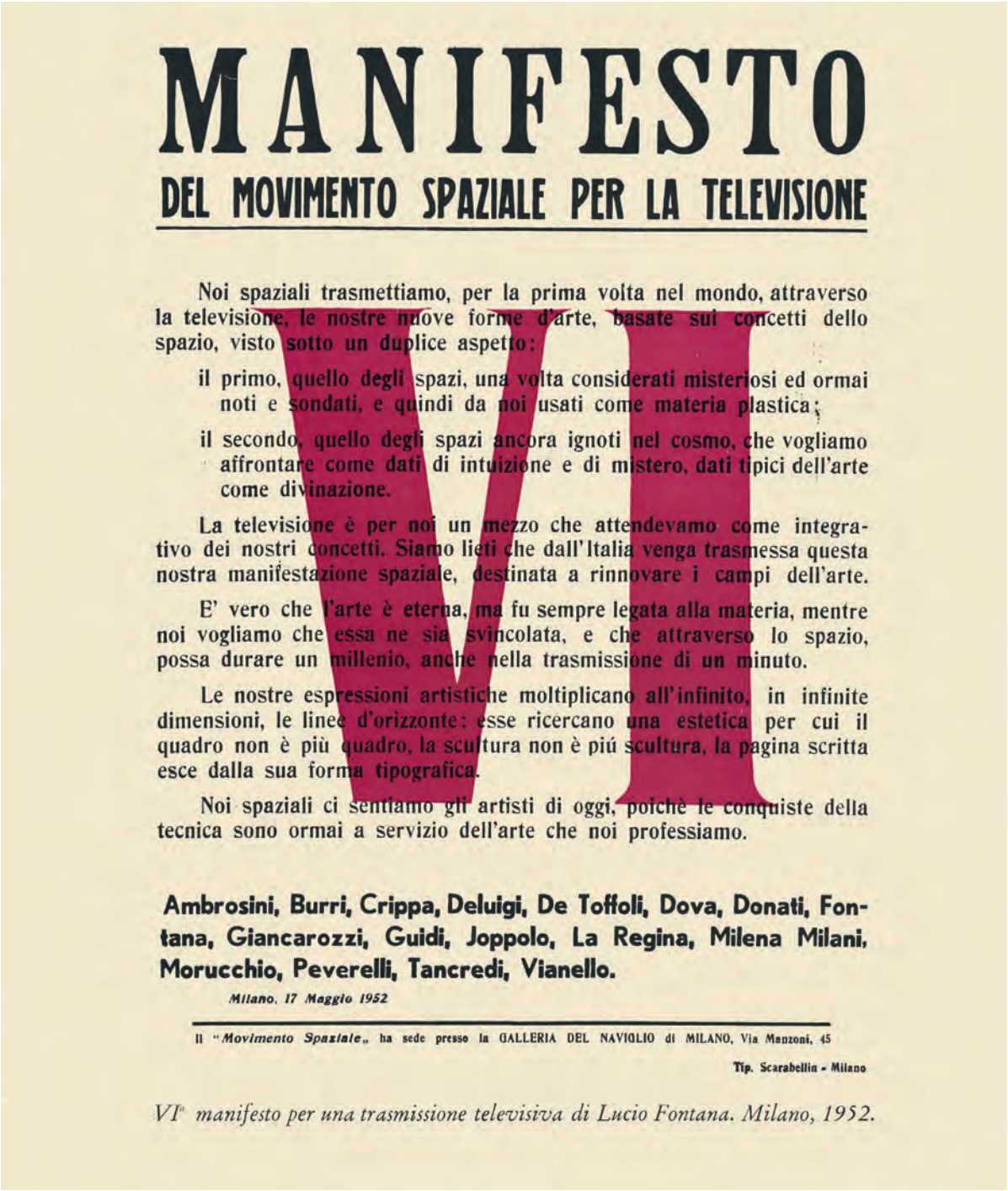
A tal fine, con le risorse della tecnica moderna, faremo apparire nel cielo: forme artificiali, arcobaleni di meraviglia, scritte luminose.



Trasmetteremo, per radiotelevisione, espressioni artistiche di nuovo modello.

Il terzo dei manifesti dello Spazialismo è rappresentato dalla *Proposta di un regolamento* (2 aprile 1950), praticamente una circolare, emanata nel corso di una riunione alla Galleria del Naviglio, che pone punti fermi e riepiloga i principi, gli obiettivi e le tappe più incisive dello Spazialismo dopo i primi anni di attività. Presenta Fontana come “iniziatore e fondatore del Movimento Spaziale nel mondo”, sedando così la tensione competitiva creata da Joppolo e dal pittore Roberto Crippa, che ne andavano rivendicando la paternità. Ribadisce inoltre il ruolo creativo della reazione emotiva dello spettatore, al quale non viene più imposto dall’artista spaziale un tema figurativo, ma lo pone nella condizione di crearselo da sé, attraverso la sua fantasia e le sensazioni spaziali che riceve. È in occasione del *Primo Convegno Internazionale sulle proporzioni nelle arti De divina proportion* alla IX Triennale di Milano (27-29 settembre 1951), di fronte a personalità come Le Corbusier, Zevi, Dorfles, Severini, che Lucio Fontana legge il testo del *Manifesto tecnico*, di cui è l’unico firmatario. Lo stesso Fontana, esponendo le basi tecniche dello Spazialismo, sottolinea nel suo intervento l’importanza del rapporto tra creazione artistica e architettura, rapporto di cui non si fa menzione nei precedenti manifesti e che lui già da tempo andava sperimentando. Si ha così l’immagine di un’architettura indipendente da leggi gravitazionali e da proporzioni, spaziale nell’utilizzo di nuovi mezzi, quali la luce di Wood e il neon, in un ragionamento ardito e fantasioso sulle città del futu-

3. Manifesto
del movimento spaziale
per la televisione,
Milano, 17 maggio 1952



ro, anche in questo caso non privo di allure futurista. Di indubbio fascino l'immagine finale della torre di Babele, illusoria conquista dello spazio, a cui viene contrapposto il distacco dalla terra, dalla linea d'orizzonte – che per millenni è stata la base dell'estetica e della proporzione – reale conquista dello spazio avvenuta con la costruzione della “prima architettura dell'Era Spaziale: l'aeroplano”. Fontana battezza così una nuova estetica, fatta di forme luminose attraverso gli spazi, nel contempo messa in atto tramite la celebre *Struttura al neon* per lo scalone d'onore del Palazzo della Triennale; movimento, colore, tempo, e spazio sono i concetti della nuova arte. Conclude

chiarendo un concetto basilare: “L'opera d'arte non è eterna, nel tempo esiste l'uomo e la sua creazione, finito l'uomo continua l'infinito”. Dalla discussione svoltasi alla Galleria del Naviglio a Milano la sera del 26 novembre 1951, nel quinto anno di attività del movimento, nasce il *Manifesto dell'arte spaziale*, che, arricchito da nuovi firmatari, ribadisce semplicemente, con tono autocelebrativo e autoreferenziale, i concetti espressi nei precedenti scritti. Successivo manifesto dello Spazialismo è il *Manifesto del movimento spaziale per la televisione* (fig. 3), indicato vistosamente col numero VI nel volantino sul quale è pubblicato, distribuito il 17 maggio 1952 durante

4-5. Catalogo
della mostra Arte
Spaziale (Milano,
Galleria del Naviglio,
23-29 febbraio 1952)



una trasmissione sperimentale della RAI-TV di Milano, nel corso della quale Fontana proietta superfici forate e illuminate in movimento, realizzate utilizzando, come schermo attraverso cui far filtrare la luce, alcuni dei suoi “Concetti spaziali” percorsi da vortici di “buchi”, rappresentando uno dei casi più emblematici di una “pre-cronistoria” dei rapporti tra arte e televisione. Da sottolineare, da parte dei numerosi firmatari, un certo compiacimento per essere i primi a trasmettere attraverso la televisione la propria arte:

Noi spaziali trasmettiamo, per la prima volta nel mondo, attraverso la televisione, le nostre nuove forme d'arte, basate sui concetti dello spazio. [...] La televisione è per noi un mezzo che attendevamo come integrativo dei nostri concetti. Siamo lieti che dall'Italia venga trasmessa questa nostra manifestazione spaziale, destinata a rinnovare i campi dell'arte. [...] Noi spaziali ci sentiamo gli artisti di oggi, poichè le conquiste della tecnica sono ormai a servizio dell'arte che noi professiamo.

¹ C. Cardazzo, *Spazialismo*, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Naviglio, 29 maggio - 7 giugno 1956), Milano 1956, ora in L.M. Barbero (a cura di), *Lucio Fontana e gli Spaziali. Fonti e documenti per le Gallerie Cardazzo*, Marsilio Editori, Venezia 2020, p. 87.



Si avvia così a conclusione il processo di smaterializzazione dell'oggetto artistico: la realtà si dissolve, trasmuta, perde di coerenza, nel mondo tecnologico che si stava imponendo. L'artefatto lascia a terra la zavorra materica e da dipinto diventa una tela crivellata, da immagine paralizzata su un supporto diventa luce al neon, da oggetto fatto di materia al servizio della narrazione si trasforma in un flusso di informazioni particellari. E la nascita della televisione è un'occasione per trasmettere queste nuove idee. Nel 1958 Fontana avrà una sala personale alla XXIX Biennale di Venezia; parallelamente sarà edito lo scritto *Spaziali alla XXIX Biennale di Venezia* (VIII Manifesto dello Spazialismo). Fra le opere esposte alla Biennale anche alcuni “Inchiostri”; pochi mesi dopo interverrà su opere di questo ciclo dando origine ai primi “Tagli”. Quell'anno moriva Balla.

Nella sezione Apparat di questo volume sono trascritti i manifesti dello Spazialismo.

La storia dell’arte secondo Lucio Fontana.
Breve *excursus* tra arte, collezionismo, economia,
filosofia e scienza dal dialogo con Carla Lonzi

Gaspare Luigi Marcone

1. 18 opere
della collezione privata
di Lucio Fontana
18 opere della collezione
privata di Bruno Munari,
invito-pieghevole
della mostra (Milano,
Galleria Blu, dal 15
maggio 1957),
Milano 1957.
Milano, Fondazione
Lucio Fontana

*Le dottrine procedono in assenza delle opere,
o tutt'al più sbirciandole di lontano, la critica
soltanto in presenza. [...]*
*È dunque il senso dell'apertura di rapporto
che dà necessità alla risposta critica. Risposta
che non involge soltanto il nesso tra opera e opere,
ma tra opera e mondo, socialità, economia, religione,
politica e quant'altro occorra.*
(Roberto Longhi, *Proposte per una critica d'arte*,
in “Paragone”, a. I, n. 1, 1950)

C'è poco spazio / per scrivere
(Lucio Fontana, frase scritta sul retro
di un suo *Concetto spaziale*, *Attese*, 1964)
(64 T 116)

Il 15 maggio 1957 alla Galleria Blu di Milano viene inaugurata una mostra particolare: *18 opere della collezione privata di Lucio Fontana 18 opere della collezione privata di Bruno Munari* (fig. 1). La recensisce Guido Ballo – sodale di Fontana e autore nel 1958 del saggio introduttivo per la sala fontaniana nel catalogo della XXIX Biennale di Venezia – con queste parole su “Avanti!” del 30 maggio 1957:

La nuova ‘Galleria Blu’ [...] ha avuto la felice idea di esporre in questi giorni due raccolte piuttosto rare. Si tratta

delle collezioni di due artisti ormai noti. Bruno Munari e Lucio Fontana: dalle raccolte s’intuisce il gusto, la cultura e la personalità dei due artisti. [...] Fontana preferisce i giovani estrosi, inclini all’inventiva pittorica o spaziale, con fantasia più avventurosa e a volte anche sottile: da Scavino a Baj, ai vari nucleari e spaziali, oltre l’ultimo Licini, che tra gli astrattisti è il più fantasioso. Ne risulta una rassegna interessante, che può stimolare i nuovi collezionisti e aprire un dialogo col pubblico più vario [...]¹.

Circa dieci anni dopo, il 10 ottobre 1967, Fontana è nel suo studio con Carla Lonzi per l’ormai celebre intervista che confluirà, in versione parziale, nel volume *Autoritratto* edito nel 1969 e che riporta in copertina proprio un *Concetto spaziale*, *Attese* del 1964² (fig. 2) fotografato da Ugo Mulas.

Fontana, uomo sempre orientato al futuro, prende con entusiasmo questa nuova modalità tecnico-operativa della “conversazione-registrazione” dove Lonzi, probabilmente, radicalizza con mezzi e atti nuovi l’idea di una critica “in presenza” del maestro Roberto Longhi già “futurista” in età giovanile. Il dialogo è “maieutico” per entrambi, ha la forma di una “spirale” con argomenti introdotti o accennati poi ripresi o approfonditi con parentesi e divagazioni. Il tutto ruota intorno ad alcune “certezze” con le quali l’artista riscrive o riracconta la sua storia guardando al passato, al presente e al futuro. Avendo negli occhi e nelle orecchie le sue parole sarà



– o dovrebbe essere – l’ esegesi contemporanea a non girare intorno ad alcune questioni fondanti. L’ accenno alla mostra milanese del 1957 è importante perché Fontana inizia il suo dialogo con Carla Lonzi – che lascia libertà di argomento all’ artista – parlando proprio dei giovani e della sua collezione:

Io non mi aspettavo, veramente, questo fiorire, questa evoluzione così rapida e anche così omogenea di tutta questa gioventù che si è scatenata, si può dire, verso le ricerche nuove. E, allora, un uomo anziano, anche un artista che, credo, anche riconosce il valore degli altri... perché non sono un egoista che credo solamente in me, perché ho una collezione aggiornatissima [...] resta come frastornato no, quasi come impotente... e dice ‘ma, io, cosa faccio, adesso?’³.

Ed è Fontana a ritornare, poco dopo, proprio al decennio precedente:

Ho una raccolta che vale un fico secco, son tutti pezzi piccolissimi, perché dieci anni fa non avevo neanche da mangiare io, e non compravo un vestito, un paio di scarpe e compravo un pezzo per dieci, ventimila lire.

In realtà nella sua collezione vi sono molte primizie e infatti rivendica con orgoglio il suo intuito nel riconoscere i giovani “predestinati” a iniziare dal 1952 quando alla XXVI Biennale di Venezia compra **Lo studio per “Lo Strappo”** di Alberto Burri il quale, dopo aver cofirmato il *Manifesto del movimento spaziale per la televisione* nello stesso anno, pian piano diventa il contraltare di Fontana; ed è ancora Fontana a manifestare grande rispetto per il più giovane artista – in una lettera del 1958 – perché ormai “con Burri non si scherza”⁴. Si parte dunque dalla questione anagrafica e da uno stato di “crisi” creativa di un artista che ha fatto la sua vera rivoluzione in età matura (si ricordi che i primi “Buchi” del 1949 Fontana li realizza quando ha circa cinquant’anni); doveroso rimarcare la fiducia e la generosità verso le nuove generazioni seguendo una sua linea sinceramente “evoluzionista”, ma senza dogmatismi, un’evoluzione non solo artistica ma anche medica, spirituale, sociale, industriale. Molte di queste tematiche arrivano a intersecarsi. Per Fontana – come già per l’avanguardia futurista – l’arte è la strada maestra per una rivoluzione totalizzante; arte, vita e scenari futuri non solo per una nuova dimensione strettamente estetica ma anche per una nuova umanità:

La mia arte è tutta portata su questa purezza, su questa filosofia del niente, ma che non è un niente di distruzione, ma un niente di creazione [...] l’uomo diventerà un essere semplice, come ti ho detto, come un fiore, una pianta, e vivrà solo della sua intelligenza, della bellezza della natura e si purificherà del sangue, perché vive in mezzo al sangue

continuamente, no? Non ucciderà forse più animali, creerà pillole, vivrà artificialmente... perché è un cannibale, no?... Non si uccideranno più fra loro, e via così, questa è una cosa che io penso.

Dunque questo valore “positivo” della “purezza” rimanda ulteriormente alle scelte collezionistiche – e quindi a delle affinità elettive – oltre che a valutazioni sul sistema economico-sociale dell’arte e sull’interferenza statunitense che ormai ha – o avrebbe – surclassato il primato europeo. Il paradigma è Piero Manzoni di cui Fontana subito acquista una delle primissime **Linee** esposte dal 18 al 24 agosto del 1959 al Pozzetto Chiuso di Albissola Marina oltre ad avere in collezione anche un dipinto di stampo nucleare come **Wildflower** del 1956⁵; con orgoglio, fondato, l’artista afferma in modo lapidario:

Pollock è contemporaneo a me, vende i quadri a cento, duecento milioni. Lui c’ha dei quadri del ‘50, del ‘52, ‘53 che sono imbrattati di colore, io li ho già coi buchi. È molto più importante la mia scoperta che quella di Pollock. Siccome noi non abbiamo i miliardi che hanno loro per fare il lancio, noi siamo sempre il sottoprodotto degli americani, e l’arte fredda con la linea di Manzoni, non l’hanno raggiunta ancora, come gesto di libertà.

Fontana parla con cognizione di causa e affronta temi ancora oggi vivissimi dopo più di mezzo secolo di storia. Da uomo e artista maturo, con venature quasi testamentarie, muore l’anno dopo il 7 settembre 1968, ormai considerato maestro internazionale, ha vissuto contesti variegati e di primissimo livello per permettersi determinate affermazioni. Ha attraversato due guerre mondiali, conosce l’America e l’Europa, è passato dalle macerie degli anni quaranta al cosiddetto “miracolo economico” italiano tra la fine degli anni cinquanta e gli anni sessanta, ha visto nascere la televisione italiana, per la quale realizza pionieristicamente *Immagini luminose in movimento* già nel 1952 con annesso *Manifesto del movimento spaziale per la televisione*. Inutile ricordare l’*Ambiente spaziale a luce nera* allestito alla Galleria del Naviglio nel 1949 o la *Struttura al neon per la IX Triennale di Milano* del 1951 (fig. 3). Proseguendo la via tracciata dalle avanguardie storiche, pubblica periodicamente “manifesti”. Oltre alle numerose partecipazioni alla Biennale di Venezia e alla Triennale di Milano ha già esposto nei principali musei internazionali, anche negli Stati Uniti, e collabora con le prime “gallerie multinazionali” dell’epoca come la Marlborough Gallery; ed è proprio nella sede romana della Marlborough che l’artista inaugura la personale **Forme Nuove 1967** due giorni dopo l’incontro con Carla Lonzi, dove presenta le “**Ellissi**” in legno laccato con buchi realizzati meccanicamente, i primi “Missili” e le “Pillole”⁶. Per alcuni di questi lavori l’artista offre

2. Carla Lonzi, *Autoritratto*. Accardi Alviani Castellani Consagra Fabro Fontana Kounellis Nigro Paolini Pascali Rotella Scarpitta Turcato Twombly, De Donato editore, Bari 1969

un resoconto particolare: “adesso esporrò a Roma dei quadri ovali, ai quali credo molto, perché credo più a una filosofia del niente” approfondendo poco dopo:

Pensa che è venuto uno scienziato atomico, un po’ di giorni fa, li ha visti e diceva se io ero uno studioso di matematica, di Einstein, perché, dice, hanno la forma della strutturazione matematica di Einstein; che il mondo è schiacciato e lungo, è quasi come un sigaro, no? [...] È una forma che son stato un anno a studiarla, è la più semplice e la più modesta che ci possa essere. [...] Niente: c’ha i suoi soliti buchi, questo spazio sempre mio ideale, no? Cambio le forme, uso legno laccato, latte laccate, materiali che sono anche di uso adesso⁷.

Il 1967, infatti, è un anno prolifico per il maestro con mostre e progetti – oltre a due personali newyorchesi alla Marlborough-Gerson Gallery e alla Iolas Gallery – dallo Stedelijk Museum di Amsterdam allo Stedelijk van Abbemuseum di Eindhoven fino al Moderna Museet di Stoccolma, e l’elenco potrebbe ancora continuare⁸, passando da *Lo spazio dell’immagine* di Palazzo Trinci a Foligno con un nuovo *Ambiente spaziale*, dove la mostra “formidabile” secondo Fontana, è un ulteriore momento di confronto con gli artisti più giovani che hanno ormai una “dimensione nuova” come Mario Ceroli, Luciano Fabro, Pino Pascali o Michelangelo Pistoletto⁹. La collettiva umbra può forse delucidare un passo di Fontana su Giulio Carlo Argan autore del testo in catalogo, dove scrive:

Non è un caso che il periodo di maggiore felicità inventiva, nella storia di Fontana, cada tra il ‘50 e il ‘60, quindi negli anni della maggior fortuna dell’arte gestuale [...]

Pur se Argan articola ulteriormente il suo pensiero parlando di “gesto deliberato e lucido, intellettuale”, Fontana coglie comunque un termine e una categoria a lui poco congeniali:

Anche Argan, che s’è interessato... s’è interessato, ma non mi aveva proprio capito nel gesto. Argan mi capiva ancora, forse, come il vecchio Fontana, queste sculture, così... Poi, lui mi ha interpretato come gesto, gestuale, più come fatto sensuale, come fatto di materia [...]

ironizzando poi in un altro contesto sul termine stesso di “gesto”:

Anche quando dicono ‘Fontana fa il gesto’: sì, faccio il gesto per bucare. E quelli che fan le macchinette? Il vitino, la cordina, la macchina... devi fare dei gesti per costruire quest’oggetto. Dunque anche loro fanno dei gesti, no? È lì la stupidaggine, credono che uno fa il gesto informale di bucare.

Riportando tutto al 1967 queste affermazioni chiariscono le “forme nuove”, come le “Ellissi”, preparate per la mostra romana e realizzate con mezzi meccanici.



In sostanza, si potrebbe dire, Fontana ha già sperimentato e conosciuto tutto o quasi: materiali, luoghi, persone, storie. Emergono di conseguenza, paradossalmente, anche piccole fragilità che l’artista non nasconde:

Mi sento un po’ handicappato... mi pare che se io dovessi usare le luci, anche il neon, oggi... di copiare [...] Sì, tante volte, io ho paura a ripetere le mie cose, anche sulla luce [...] ho lavorato dieci anni con le luci, i teatri, i cinema. E allora ti vien paura, perché dico ‘mi vengono addosso tutti’ [...]

forse perché non si sente protetto da un sistema che si configura sempre più esterofilo. L’artista dunque può tirare dei bilanci anche sulla gestione logistico-economica del sistema dell’arte e sul supporto delle gallerie e delle istituzioni. Per esempio su uno dei suoi galleristi di riferimento – e degli altri artisti “spaziali” – ovvero Carlo Cardazzo dichiara:

Abbiamo avuto l’appoggio di Cardazzo, l’appoggio morale, perché tutte le mostre le pagavamo noi, libri e tutto, tutto un sacrificio così, ma però è servito moltissimo perché ha tenuto insieme sto gruppo [...]¹⁰

oppure mentre la “stanza ovale”, bianca, presentata alla XXXIII Biennale di Venezia nel 1966 “era tirata via

un po’ così... due giorni, però era l’idea, no?” quando viene riproposta al Moderna Museet di Stoccolma proprio nel 1967

[...] l’han ripetuta uguale, ma in un modo perfetto, era più bella della Biennale. È la stessa idea ma l’han costruita bene tutta in plastica, una cosa bellissima [...]

anche se in realtà è più una variazione sul tema che una ricostruzione filologica. Alla stessa Biennale del 1966 – dove Fontana riceve il Premio Comune di Venezia riservato a un pittore italiano¹¹ – è esposta un’opera emblematica, quasi una sintesi delle idee elencate finora: essenzialità, purezza, spazialismo, evolucionismo unite alla ormai nota generosità; il **“Concetto spaziale, Attesa”** del 1965 è un lavoro totalmente bianco, con un unico taglio centrale, che riporta sul retro la frase “Allunaggio / morbido dei / Russi sulla luna... / Era Spaziale”¹² con riferimento alle sonde sovietiche Lunik che in quel periodo tentavano di “conquistare” la Luna. Questo lavoro, non secondario nella produzione dell’artista, Fontana lo dona alla città di Firenze dopo l’alluvione del 1966. Carlo Ludovico Ragghianti, infatti, in piena emergenza chiede a numerosi artisti di donare alcune opere per allestire una mostra di arte contemporanea con l’intento di erigere poi un museo per risollevare il capoluogo toscano. La mostra *Gli artisti per Firenze* si inaugura il 5 febbraio 1967 a Palazzo Vecchio. Fontana, però, nei contatti epistolari con Ragghianti non lesina alcuni strali con la consueta ironia: “Firenze non deve assopirsi all’ombra dei suoi grandi, Firenze deve rinnovarsi [...]” con una significativa postilla: “Forse un po’ di melma a Firenze è stata provvidenziale!” coraggiosamente riportata anche sul catalogo della mostra¹³. Fontana comunque chiarisce anche alcuni nodi estetico-concettuali che spesso non sono valutati dal pubblico nella loro complessità (e per pubblico si può intendere la critica, il mercato o i semplici appassionati). Sulla purezza del bianco o dell’unico “Taglio” così come su altre scelte cromatiche o materiche l’artista parla in modo chiaro:

Il bianco non ha nessuna importanza perché i miei quadri, i primi, eran senza colore [...] Era la pura tela bucata [...] faccio il bianco, così, perché... forse, perché, così, è il più puro, forse, è il meno complicato, il più facile per [far] comprendere che questo buco sul bianco è più logico che su un colore, ma non ha nessuna importanza, per gli effetti del mio pensiero, il bianco o il rosso o il giallo.

A questo si aggiunge anche una lucidità sui propri tentativi sperimentali:

Poi, quando mettevo le pietre, era per vedere se potevo superare, invece ho fatto un passo indietro, capisci... perché fai delle cose anche sbagliate, credendo di andare

avanti... invece, credendo che con le pietre passasse la luce, creasse più l’effetto del movimento, così. E, invece, ho capito che io devo stare proprio con la mia semplicità pura, perché è pura filosofia, più che altro... chiamala anche filosofia spaziale, si può chiamare cosmica.

In sostanza Fontana sposta sempre più la questione sul valore mentale, la purezza dell’idea, e non a caso sottolinea spesso che si tratta di *“Concetti spaziali”* pur diversificati a livello cromatico, materico, strutturale (“li ho chiamati concetti perché era il concetto nuovo di vedere il fatto mentale” sottolinea a scanso di equivoci l’artista). Gli accorgimenti “decorativi” hanno altre finalità:

Potrei fare il legno rustico, così... uno lo capisce lo stesso; però, come ti dico, c’è anche un fatto materiale della vita, il collezionista lì... gli fai un’educazione attraverso, quasi, un inganno [...] perché se io lo faccio con legno rustico non capiscono: ‘eh, ma che materia!’. E invece, così, magari uno è attratto anche dalla bellezza della materia, dalla forma, così... e allora aiuta, anche, a educare, no?

Da uomo e artista ormai navigato sa bene come muoversi, giustamente, in vari contesti:

Il taglio lo faccio perché poi, sai, c’è un mercato al quale noi siamo soggetti purtroppo, ancora, perché ci sono i mercanti, i collezionisti li cercano e io li faccio.

Le sue convinzioni non sfociano mai in un oltranzismo cieco e gretto. Pur, come accennato, fermo sostenitore dell’evoluzione dell’arte capisce determinati limiti, momenti o contesti. Dunque le nuove opere – “macchinette” – cinetiche, luminose, installative, che in questi anni iniziano a invadere il panorama artistico, Fontana le stigmatizza in modo chiaro pur sottolineandone determinati valori e principi con la costante fiducia nel futuro:

Appunto come ti dicevo io sono contrario alle macchinette della luce, così, però le riconosco valide perché educano il pubblico, l’uomo della strada [...] però, per me, son troppo ingenuie ancora, eh, troppo... così... Nascondono ancora il filo che pende giù, qui, l’attacco... poi si ferma: quando è fermo è un oggetto qualunque che ha perso tutto... E allora, penso che si potrebbe fare col tempo, domani col moto perpetuo, domani attraverso lo spazio.

Queste riflessioni con un’organicità tutta personale si possono traslare anche nell’universo religioso prendendo in considerazione lo straordinario ciclo **“La fine di Dio”** iniziato nel 1963:

C’era il buco che è sempre il nulla, no? E Dio è nulla [...] Dio è invisibile, Dio è inconcepibile. Dunque, oggi un artista non può presentare Dio su una poltrona col mondo

3. Lucio Fontana, *Struttura al neon per la IX Triennale di Milano*, realizzata per lo Scalone d’onore del Palazzo dell’Arte, allestimento degli architetti Luciano Baldessari e Marcello Grisotti, 1951



in mano, la barba... E allora ecco che, anche le religioni, devono aggiornarsi con le scoperte della scienza [...]

Allargando infine l’orizzonte:

Allora, io faccio un gesto, credo in Dio, faccio un atto di fede... Dunque: Dio è nulla, ma è tutto, no?

Le conclusioni di questa tensione emotiva sfociano in ipotesi e riflessioni avveniristiche, sempre e costantemente “oltre” fino alla visione di un essere umano “come un fiore, una pianta, e vivrà solo della sua intelligenza” già accennata. Non a caso l’anello di congiunzione è dato dal ciclo delle **“Nature”** realizzate pochi anni prima nel 1959-1960:

Perché pensavo a questi mondi, alla luna con questi... li hai visti, che poi sono venuti in fotografia... questi buchi, questo silenzio atroce che ci angoscia, e gli astronauti in questo mondo nuovo [...] queste immense cose che per miliardi di anni sono lì... e arriva l’uomo, si trova in questo silenzio mortale, in questa angoscia, e allora lascia un segno vitale del suo arrivo.

Le nuove scoperte astrofisiche e astronomiche unite alle immagini video-fotografiche dell’Universo potenziano e confermano l’azione creativa di Fontana:

La scoperta del cosmo è una dimensione nuova, è l’infinito, no? E allora io buco questa tela, che era alla base di tutte le arti, e ho creato una dimensione infinita, un’x che, per me, è la base [...] di tutta l’arte contemporanea [...] io buco, passa l’infinito di lì, no? Passa la luce, non c’è più bisogno di dipingere.

Quasi con programmata circolarità, la conversazione si chiude ritornando ai giovani e alla “questione americana”, temi cari a Lonzi sia per le proprie esperienze vissute – non solo generazionali – sia per il suo imminente viaggio negli Stati Uniti. Se gran parte dei protagonisti statunitensi sono conosciuti in Italia già dagli anni cinquanta, la situazione cambia, come noto, con la XXXII Biennale di Venezia del 1964¹⁴. L’invasione della Pop Art e del muscolare sistema americano – con annesso il Premio Presidenza del Consiglio dei Ministri per un artista straniero a Robert Rauschenberg, che per Fontana è un “cattivo derivato di Duchamp” – genera dibattiti, polemiche, riflessioni nel panorama europeo anche negli anni successivi. Anche in questo caso Fontana si pone in modo non semplicistico; riconosce la “specificità” e la qualità di artisti come Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, forse anche George Segal¹⁵. Inutile chiarire che in Fontana non vi è alcun sciovinismo o nazionalismo peggiore anche perché le parole su Emilio Vedova o Giacomo Manzù non sono esattamente positive, mentre ammira le ricerche del Gruppo ZERO o dei Nouveaux Réalistes, ma non l’operazione critico-manageriale di Pierre Restany; Fontana ha particolarmente a cuore, vista la sua esperienza diretta, con date e dati alla mano, una genealogia che dedichi il giusto spazio agli artisti italiani nell’“evoluzione” dell’arte internazionale. Basti, per esempio, la riflessione su Boccioni:

Avevo fatto discussioni con Brancusi e Tristan Tzara [...] Io ho un’ammirazione enorme per Brancusi, ma lui è sempre la forma, e io gli ho detto che eran cose stupende dentro in un’epoca, però che c’era già Boccioni con *Muscoli in movimento* che ritenevo che era già una scoperta più importante della sua [...] mentre lui valorizzava la materia in un senso scultoreo e anche spaziale, invece in Boccioni la

materia era secondaria, entrava la luce nella materia, dunque niente più preoccupazioni che ci fosse il marmo [...]

con successiva illuminante digressione sull’ultimo Michelangelo che “si ribella a questo marmo vorrebbe fare solo spirito, fare quasi luce”. Seguendo questa linea è chiaro che il “buco” come atto mentale ha, giustamente, un valore dirompente di altro livello: “La mia scoperta è stata il buco e basta: io son contento anche di morire dopo quella scoperta”. Celebri, ma non ancora note a tutti, le affermazioni sul “macaco” Jackson Pollock: “Lui voleva uscire dal quadro, però l’ha imbrattato, il quadro”; si aggiungano altre riflessioni sull’idea di spazio gustose e divertenti in reazione alle parole di un imprecisato critico americano:

Ma sì, ma lei, dice... lo spazio, ma cosa vuole, lei italiano, lo spazio... noi americani, i deserti dell’Arizona, lì’... ‘Ah’, dico, ‘quello è, appunto, lo spazio? Perché allora, guardi, io non sono italiano, io sono argentino e c’ho la Pampas che è dieci volte più grande dei deserti dell’Arizona... ma lo spazio non è la Pampas, lo spazio è un altro nella testa’.

Carla Lonzi – che ha già scritto su artisti americani – rincara la dose unendo le due tematiche, ovvero parlando del critico Alan Solomon e della sua mostra in preparazione *Young Italians* che si tiene a Boston e New York nel 1968¹⁶:

Questo è venuto in Italia a scegliere la pittura dopo Doraio... Ha fatto impazzire tutti, perché continuava ad andare dai critici a voler sapere i nomi, andare dai mercanti a voler sapere i nomi [cercando] quei prodotti che non erano visibilmente copiati dagli americani, ma erano sempre in una linea americana.

A queste parole Fontana reagisce potenziando alcune sue idee, rievoca il Futurismo italiano ancora poco riconosciuto nella sua importanza storico-critica auspicando un “congresso internazionale” per ridefinire le primogeniture artistiche, chiudendo con un lapidario: “L’Italia in questo momento è [validissima]!”. L’incontro tra Lonzi e Fontana è davvero una soglia; entrambi dopo poco tempo lasceranno in maniera diversa il mondo dell’arte donando però un’eredità monumentale. La data emblematica del 1968 genera una trasmutazione dei valori e dopo *Autoritratto* è Carla Lonzi a pubblicare un “manifesto” ossia *Rivolta femminile* nel 1970¹⁷. Fontana parla di arte, economia, filosofia, religione e tanti altri argomenti che fanno emergere il suo “spirito infinito”; forse meglio di qualsiasi manifesto o testo critico la conversazione del 1967 riassume la sua genuina visione totale e totalizzante.

¹ Su questa mostra si veda l’invito-pieghevole *18 opere della collezione privata di Lucio Fontana 18 opere della collezione privata di Bruno Munari* (Milano, Galleria Blu, dal 15 maggio 1957); per la recensione si veda Gui. B. [Guido Ballo]: *Le mostre. Le collezioni di Fontana e Munari alla Galleria Blu*, in “Avanti!”, 30 maggio 1957, Milano, p. 5. Ballo pubblica il testo (senza titolo) per la sala fontaniana della Biennale di Venezia dell’anno successivo, in *XXIX Biennale internazionale d’arte di Venezia*, (Venezia, sedi varie, 14 giugno - 19 ottobre 1958), [terza edizione riveduta: 15 settembre 1958], Stamperia di Venezia, Venezia 1958, pp. 19-22; questo testo sarà edito poi con il titolo *Oltre la pittura* nel primo numero di “Azimuth”, Milano, settembre 1959, s.p., rivista fondata da Enrico Castellani e Piero Manzoni.

² Cfr. C. Lonzi, *Autoritratto. Accardi Alviani Castellani Consagra Fabro Fontana Kounellis Nigro Paolini Pascali Rotella Scarpitta Turcato Twombly*, De Donato editore, Bari 1969. Lonzi intervista Fontana per l’inchiesta *Tecniche e materiali* pubblicata, in forma ancora più ridotta che in *Autoritratto*, su “Marcatré”, a. VI, nn. 37-38-39-40, (maggio), Lerici editore, Roma 1968, p. 80. Per un’introduzione al percorso di Lonzi si vedano L. Conte, L. Iamurri, V. Martini (a cura di), *Carla Lonzi. Scritti sull’arte, et al.* / EDIZIONI, Milano 2012; M.L. Boccia, *Con Carla Lonzi. La mia opera è la mia vita*, Ediesse, Roma 2014; L. Iamurri, *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l’arte in Italia 1955-1970*, Quodlibet, Macerata 2016; G. Zapperi, *Carla Lonzi. Un’arte della vita*, DeriveApprodi, Roma 2017. Per i rapporti tra Lonzi e Fontana nel corso degli anni si veda il contributo in questo catalogo di Lara Conte. Per l’opera in copertina di *Autoritratto* si veda E. Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Skira, Milano 2006, p. 730 (64 T 158).

³ Le dichiarazioni di Fontana, dove non indicato diversamente, sono tutte prese dalla *Conversazione tra Carla Lonzi e Lucio Fontana* pubblicata nel presente catalogo; si veda anche la relativa *Scheda introduttiva*.

⁴ Frase scritta da Fontana in una lettera del 13 dicembre 1958 a Enrico Crispolti in vista della preparazione di una mostra (Burri, Fontana ed Edgardo Mannucci) poi non realizzata, si veda E. Crispolti, *Carriera “barocca” di Fontana. Taccuino critico 1959-2004 e Carteggio 1958-1967*, a cura di P. Campiglio, Skira, Milano 2004, p. 329. Fontana in quel periodo sta preparando la mostra personale dei “Tagli” che si terrà nel febbraio del 1959 alla Galleria del Naviglio di Milano; sarebbero utili, ma non è questa la sede idonea, nuovi approfondimenti sul ruolo di *Studio per “Lo Strappo”* di Burri del 1952, sin da subito presente nella collezione di Fontana, e i “Tagli” che, seppur fisiologica evoluzione dei “Buchi” del 1949, possono avere un minimo comune denominatore visivo-operativo con l’opera del più giovane artista.

⁵ Per approfondimenti si veda G.L. Marcone, *Fontana Baj Manzoni 1958-2018*, Carlo Cambi editore, Poggibonsi 2018.

⁶ *Lucio Fontana Forme Nuove 1967* (Roma, Marlborough Galleria d’Arte, dal 12 ottobre 1967). Nella *Conversazione* riportata in questo catalogo si può infatti ascoltare anche una telefonata sugli aspetti logistici della mostra romana. La Faustina citata è Fausta Squatriti, all’epoca collaboratrice di Sergio Tosi – nel cui laboratorio venivano prodotte le opere con “buchi meccanici” come le “Ellissi” – che ha ricordato la mostra e il trasporto dell’opera *Concetto spaziale* del 1967 nel suo testo *Speaking of Lucio Fontana’s multiples*, in *Lucio Fontana Sculptor. From the Earth to the Cosmo*, testi di P. Campiglio, L. Tellaroli, F. Squatriti, catalogo della mostra (Londra, M&L Fine Art, 7 marzo - 12 maggio 2017), M&L Fine Art / Scalpendi Editore, London-Milano 2017, pp. 17-18. Su questa tipologia di lavori si vedano Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato* cit., p. 908 (67 SC 5); l’intervista e l’articolo di Tommaso Trini *Colloquio con Fontana*, in “Domus”, n. 466, Milano, settembre 1968 e *Fontana dalla scienza all’utopia*, in “Domus”, n. 467, ottobre 1968.

⁷ Il “mondo” di Fontana deve essere inteso con Universo.

⁸ Sulle oltre quaranta esposizioni, tra personali e collettive, a cui Fontana partecipa nel solo 1967 si veda Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato* cit., p. 1057.

⁹ Si veda *Lo spazio dell’immagine*, catalogo della mostra (Foligno, Palazzo Trinci, 2 luglio - 1 ottobre 1967), Alfieri edizioni d’arte, Venezia 1967; come noto, il progetto e poi il catalogo della mostra umbra riunirono numerosi artisti e critici, in particolare il testo su Fontana è di Giulio Carlo Argan a cui segue una parte di “testimonianze” critiche dal 1950 al 1963. Per l’*Ambiente spaziale* presentato a Foligno si veda Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato* cit., p. 978 (67 A 1). Si veda inoltre *Lucio Fontana. Ambienti / Environments*, a cura di M. Pugliese, B. Ferriani, V. Todolì, catalogo della mostra (Milano, Pirelli HangarBicocca, 21 settembre 2017 - 25 febbraio 2018), Mousse Publishing / Pirelli HangarBicocca, Milano 2018.

¹⁰ Sulla figura di Carlo Cardazzo, che Fontana riassume in poche parole, si veda L.M. Barbero (a cura di), *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell’arte*, Electa, Milano 2008, volume edito, con saggi di numerosi studiosi, in occasione dell’omonima mostra alla Peggy Guggenheim Collection di Venezia, 1 novembre 2008 - 1 marzo 2009. Si veda inoltre L.M. Barbero (a cura di), *Lucio Fontana e gli Spaziali. Fonti e documenti per le gallerie Cardazzo*, Marsilio Editori, Venezia 2020.

¹¹ Alla stessa Biennale veneziana l’artista argentino Julio Le Parc riceverà il Premio Presidenza del Consiglio dei Ministri per un pittore straniero, come ricordato da Fontana nella conversazione con Lonzi.

¹² L’opera è attualmente nella collezione del Museo Novecento di Firenze, si veda Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato* cit., p. 772 (65 T 154).

¹³ La lettera, in fotocopia, datata 29 novembre 1966, è conservata presso la Fondazione Centro Studi sull’Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti, Lucca (Serie Musei e Donazioni B. 7, f. 1). Si veda inoltre *Gli artisti per Firenze. Primo catalogo delle opere inviate dagli Artisti per il Museo Internazionale d’Arte Contemporanea di Firenze*, a cura di F. Ragghianti, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, dal 5 febbraio 1967), Marchi & Bertolli editori, Firenze 1967 (la frase di Fontana è riportata nella sezione “Alcune testimonianze”, ivi, s.p.).

¹⁴ Per un’introduzione a questi temi si veda F. Fergonzi, F. Tedeschi (a cura di), *Arte italiana 1960-1964. Identità culturale, confronti internazionali, modelli americani*, atti della giornata di studi (Milano, Museo Novecento e Gallerie d’Italia - Piazza Scala, 25 ottobre 2013), Scalpendi Editore, Milano 2017. Un utile contributo critico-metodologico è F. Fergonzi, *Una nuova superficie. Jasper Johns e gli artisti italiani 1958-1966*, Electa, Milano 2019. Si veda inoltre M. Dantini, *Geopolitiche dell’arte. Arte e critica d’arte italiana nel contesto internazionale, dalle neoavanguardie a oggi*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2012.

¹⁵ Il passo su George Segal è un po’ confuso e con poca qualità audio della registrazione superstita.

¹⁶ Per il soggiorno statunitense di Lonzi e la mostra *Young Italians* di Solomon si veda Iamurri, *Un margine che sfugge* cit., pp. 170-171 e *passim*. Alla collettiva partecipano Valerio Adami, Getulio Alviani, Agostino Bonalumi, Enrico Castellani, Mario Ceroli, Laura Grisi, Jannis Kounellis, Sergio Lombardo, Francesco Lo Savio, Renato Mambor, Pino Pascali e Michelangelo Pistoletto (molti dei quali citati nella conversazione tra Lonzi e Fontana).

¹⁷ Per questo periodo di “passaggio” ovvero di “crisi” si veda G. Zanchetti, *Premessa e profezia. Crisi della creatività, crisi della critica e relazione secondo Carla Lonzi*, in C. Casero, E. Di Rad-do (a cura di), *Anni ’70: l’arte dell’impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell’arte italiana*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009, pp. 33-48.

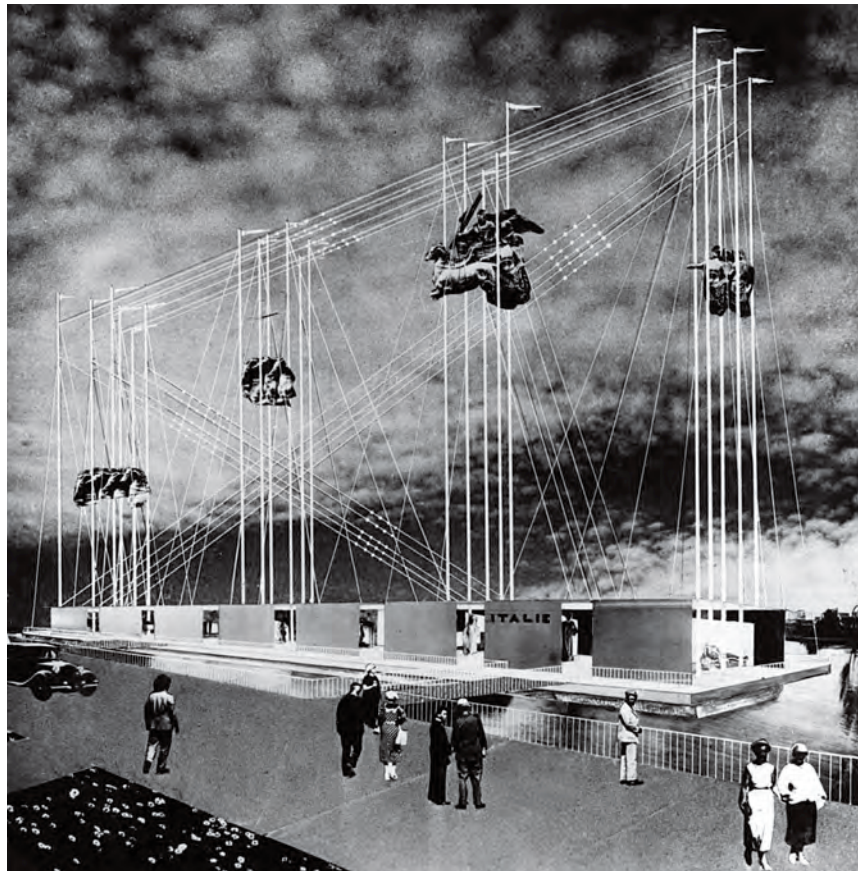
La luce che costruisce e smaterializza.
Un percorso nell’opera di Lucio Fontana

Maria Villa

Lo sforzo di Lucio Fontana è quello di rompere la forma chiusa della scultura. Fontana non sa immaginare una statua senza pensare al suo intorno d’aria, di luce.
(Leonardo Sinisgalli, *La scultura di Lucio Fontana*, in “L’Italia Letteraria”, a. X, n. 31, 15 novembre 1934, Roma)



Il valore determinante e duplice che assume l’agente luminoso nell’opera di Lucio Fontana è fatto innegabile. Dagli anni trenta la critica ha sempre sottolineato la sua cruciale importanza, così come l’attitudine fontaniana a impiegare in modo diretto o indiretto questo elemento. In una sala della mostra alla Fondazione Magnani Rocca, i curatori propongono alcuni lavori in bronzo, latta e rame, o dalle superfici trattate con colori metallici, lustrini o pietre, tutti capaci di interagire con la luce in modo unico. Una scelta curatoriale e allestitiva che dà l’occasione per osservare le ragioni e le modalità dell’utilizzo di questo mezzo nella produzione artistica di Lucio Fontana. Gli ultimi anni venti, cruciali per l’incubazione e il radicamento della sensibilità fontaniana, come del resto già leggendo Edoardo Persico¹ si comprende, sono un momento chiave e imprescindibile da cui bisogna necessariamente partire per osservare come la luce si insinui nella sua opera. Per l’anno accademico 1927-1928 l’artista si iscrive all’Accademia di Belle Arti di Brera ove frequenta le lezioni di Adolfo Wildt². È attraverso il rapporto con il professore che apprende quanto questo elemento, nella sua interazione con la superficie delle opere, ricopra un valore fondamentale per la scultura: lambendone i profili è in grado ora di definirli, ora di dilatarli. Al maestro si deve inoltre la prassi dell’utilizzo del colore oro dalle proprietà intrinsecamente luministiche e, per tale ragione, fortemente significativo in questo contesto. Ne è esempio l’affascinante ***Fiocinatore*** del 1933-1934, esposto negli spazi di Villa Magnani. Il corpo dell’uomo, completamente ricoperto da un’inedita patina dorata, sancisce un passaggio importante nella definizione di un linguaggio nuovo. L’oro conferisce all’opera una valenza antinaturalistica, quasi astratta, che respinge ogni intento mimetico e rompe la “forma chiusa della sua scultura”³, desiderio ultimo dell’agire di Fontana e senso del verbo *smaterializzare* in questo mio testo. Se è dunque negli anni venti che devono essere collocati i germi del radicale pensiero fontaniano in questa direzione, sono gli anni trenta a offrire numerose occasioni in cui i lavori iniziano ad assumere, attraverso



pagina precedente
1. Veduta d'insieme del *Salone della Vittoria* progettato da Marcello Nizzoli, Giancarlo Palanti, Edoardo Persico, scultura di Lucio Fontana. Milano, VI Triennale, 1936

2. Bozzetto del Padiglione delle Compagnie di Navigazione Italiane all'Expo di Parigi, 1937

la loro interazione con la luce, una forma *nuova* che non li fa percepire come assoluti, ma come vive composizioni che tendono a “sprofondare nello spazio” e a “mescolarsi con l’ambiente”, per usare le parole di un recente contributo di Germano Celant⁴.

Due i contesti privilegiati di azione: da un lato il fondamentale rapporto di collaborazione con gli architetti, che innescano un nuovo modo di intendere la relazione opera-ambiente anche attraverso la luce; dall’altro l’avvio dell’attività in ceramica e del sodalizio artistico con l’amico Tullio Mazzotti.

La VI Triennale di Milano del 1936, e il suo coinvolgimento in un cantiere divenuto tra gli esempi più originali della architettura italiana del Novecento, è sicuramente uno dei primi e più significativi momenti che dimostrano quanto la luce giochi un ruolo essenziale nella dinamica costruttiva e fruitiva del lavoro. In tale occasione a Edoardo Persico, Giancarlo Palanti, Marcello Nizzoli e Lucio Fontana spetta il compito di decorare il Salone d’Onore del Palazzo dell’Arte concepito da Giovanni Muzio. I quattro decidono di compiere una vera e propria trasformazione dell’ambiente progettando il celebre *Salone della Vittoria*⁵ (fig. 1). Lo scheletro effimero costruito lungo il perimetro della stanza originaria moltiplica le entrate e i punti di vista, oltre a ciò fa sì che la luce dei faretti artificiali posizionati per l’occasione filtri in modo da creare un’atmosfera particolarissima, di gusto e matrice metafisica. Sul fondo del salone vi è una grande scultura fontaniana: una

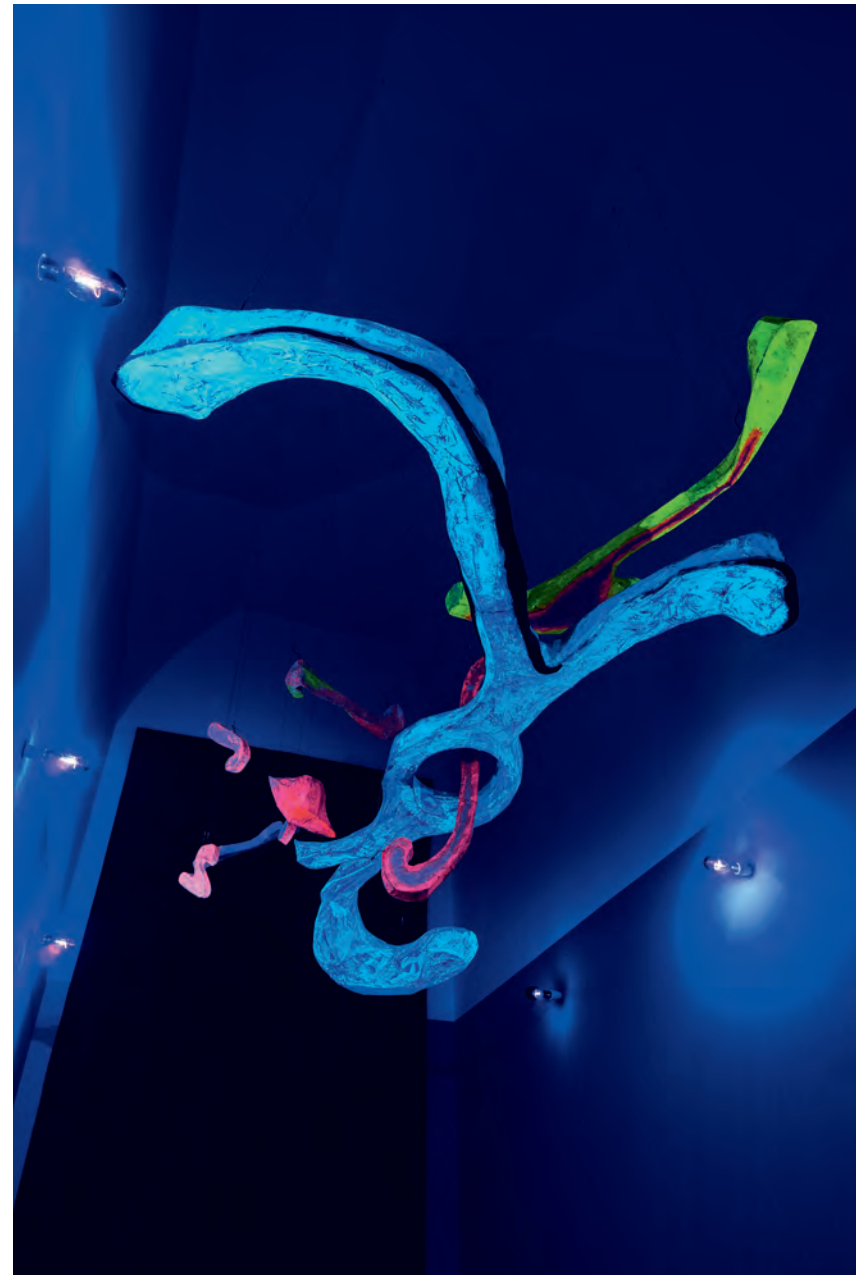
giovane donna seguita da due cavalli rampanti, eterea, bianchissima, eseguita in gesso e con un vibrante pannello che ne copre e svela le fattezze. Per la prima volta la scultura non si trova semplicemente nello spazio, ma si configura come parte di una globalità divenendo tutt’uno con l’ambiente, cambiando per sempre il suo modo di *fare* scultura. Il risultato è un complesso monumentale articolato e ragionatissimo, dove la luce vitalizza le forme e allo stesso tempo proietta lo spettatore in un mondo trascendente, facendo nuovamente emergere il duplice potere di questo agente che definisce e smaterializza, scolpisce e idealizza⁶.

Un secondo progetto, eseguito in collaborazione con degli architetti l’anno successivo, il 1937, è capace, questa volta sfruttando la luce diretta del sole, di fargli concepire delle sculture in grado di “liberare” l’architettura dal suo peso e di proporsi come una delle prime prove spaziali da lui eseguite. Si tratta dei quattro bassorilievi in gesso colorato e dorato rappresentanti la *Vittoria Marinara*, la *Rotta del sole*, i *Marinai che salpano* e la *Dea del mare*. Vere e proprie sculture aeree che l’artista colloca sui pennoni del Padiglione delle Compagnie di Navigazione Italiane⁷ (fig. 2) progettato dal gruppo BBPR, in collaborazione con l’architetto Paolo Zappa e l’ingegnere Michele Russo, in occasione dell’*Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne* di Parigi. Queste splendide e avveniristiche fantasie spaziali sfruttando le proprietà dell’oro e dell’abbagliante luce naturale che si riflette nelle acque della Senna, ove il padiglione galleggiante è ancorato, brillano nell’aria assumendo le fattezze di astri pulsanti.

Attraverso il dialogo e la cooperazione con gli architetti, l’opera assurge a una dimensione ambientale ove la luce è elemento determinante e la scultura acquisisce un valore e una funzione inediti. Anche l’esercizio sistematico del mezzo ceramico, tuttavia, conduce pressoché contemporaneamente verso una scultura all’altezza delle sue aspirazioni.

Nel 1934, sulle scale del Palazzo Ducale di Genova, così narra l’aneddoto, Fontana conosce Tullio d’Albissola, presentatogli da Edoardo Persico. Poeta e scultore ceramista, Tullio è figlio di Giuseppe Mazzotti, patron dell’omonima manifattura attiva dai primi del Novecento e sita ad Albissola Marina. La presenza di Fontana nei forni della famiglia si attesta a partire dal 1936 e, per tutto il resto degli anni trenta, l’artista è solito trascorrere dei lunghi periodi nella cittadina ligure sperimentando con continuità e creatività assoluta le enormi potenzialità di questo mezzo⁸.

La ceramica smaltata, frequentemente arricchita da lustri variopinti e da dorature a terzo fuoco, assume, attraverso la cottura, una finitura lucidissima e riflettente che trasforma la materia terrosa in sculture dall’aspetto vetroso che brillano e vibrano nello spazio circostante. È un effetto che colpisce, funzionale al raggiungimento



3. Lucio Fontana, *Ambiente spaziale a luce nera*, 1948-1949/2017, vista dell’installazione presso Pirelli HangarBicocca, Milano 2017. Courtesy Pirelli HangarBicocca, Milano (Ph. Agostino Osio)

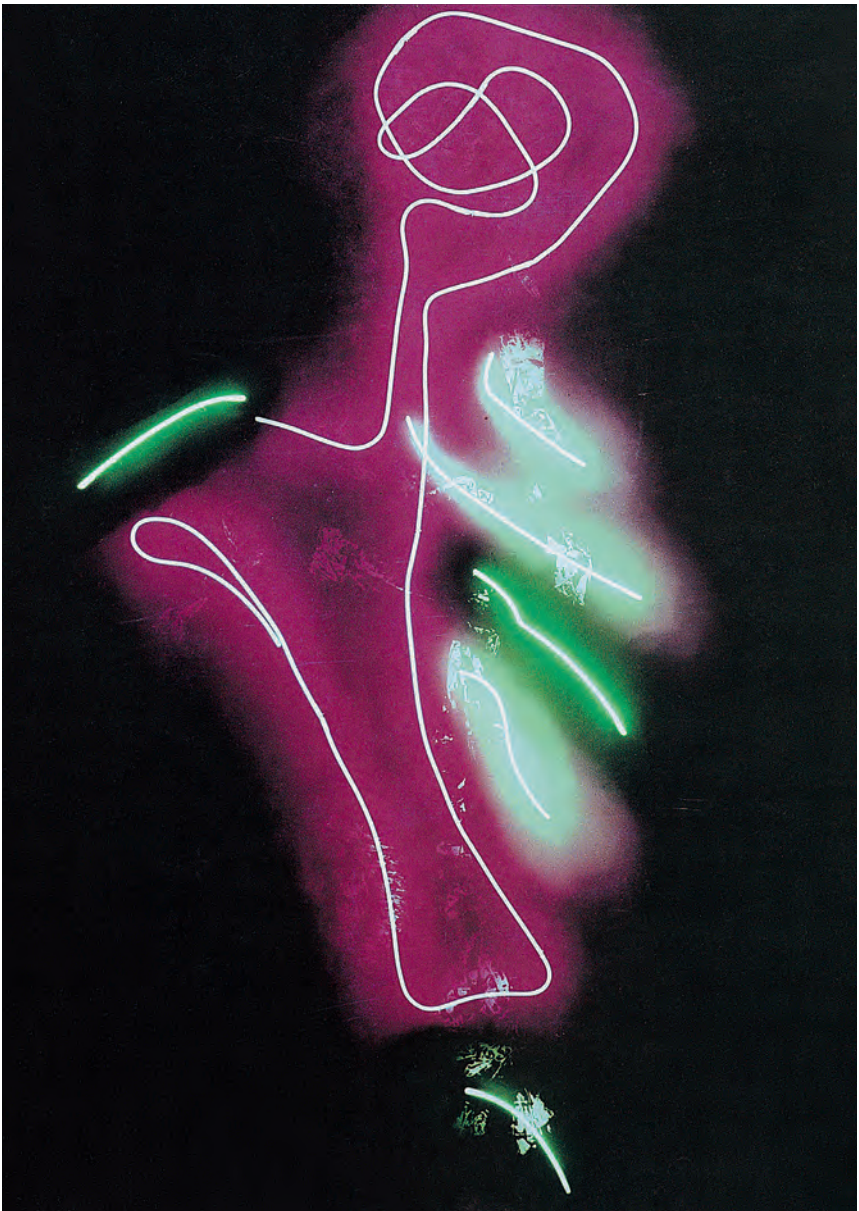
dell’aspirazione di fondere pittura e scultura e di trasportare i manufatti in un piano astratto dove questi possano assumere un valore prettamente simbolico. I primi efficaci esempi di questa ricerca diventano di dominio pubblico verso la fine del decennio attraverso due mostre cruciali organizzate alla Galleria Il Milione⁹ e recepite dalla critica come proposte di un’arte veramente nuova. Sono queste sculture che per prime fanno parlare di *barocco*, aggettivo o sostantivo atto a definire il carattere “non concluso”, insito nella scultura di Lucio Fontana, che sfrutta la luce per dilatare la forma, oltre naturalmente a definire il movimento inferto alle superfici dei lavori (sia scultorei sia pittorici) e la particolare attitudine a considerare l’opera come parte di una globalità spaziale¹⁰.

I successivi quaranta sono anni spartiacque. L’utilizzo dell’oro quale agente attivatore e propagatore di luce

e riflessi continua con la realizzazione di alcune opere in mosaico, di cui la grande *Medusa* per la VII Triennale del 1940 è solo uno degli esempi. Tuttavia, questi sono anche gli anni del ritorno in Argentina che, se per certi versi determinano una sorta di stasi della sperimentazione in ambito scultoreo, per altri sono propedeutici alla nascita del pensiero spazialista. Già nel *Manifiesto Blanco* (1946) e nell’attività di professore presso “Altamira. Escuela libre de artes plásticas” si intravede l’ambizione di realizzare un’arte nuova in accordo con gli ultimi ritrovati di scienza e tecnica. Il fermento teorico degli ultimi anni argentini troverà sfogo e compimento al ritorno in Italia nel 1947 attraverso la nascita dello Spazialismo, della conseguente e sistematica promulgazione dei suoi “manifesti”, ma anche in un inedito impiego del mezzo luminoso quale medium da utilizzare per eseguire le opere o per “attivarle” in maniera del tutto innovativa. Nel 1948 Fontana è coinvolto, insieme all’architetto Roberto Menghi, nell’allestimento del cinema Arlecchino a Milano. Per l’occasione realizza nuovamente una scultura aerea in mosaico raffigurante la celebre maschera che viene sospesa nell’atrio della sala, rendendola così ancora più soggetta alle vibrazioni luminose che sembrano farla brillare di luce propria. Realizza anche un fregio in terracotta policroma, raffigurante una battaglia, da posizionarsi sotto lo schermo. È questa l’opera che probabilmente sancisce un rapporto con la luce di tipo nuovo. La superficie del fregio è trattata con tocchi di vernice fluorescente che, illuminata dalle lampade di Wood, un tempo contemplate nell’impianto originario, accende la scultura di colori nuovi non appena cala il buio per consentire la visione dello spettacolo al pubblico. Fontana ricorre a un mezzo insolito e innovativo, la luce ultravioletta, invenzione di un fisico americano di qualche anno precedente, per trasformare l’opera in un elemento capace di modificare l’ambiente circostante e di intervenire nel processo percettivo del suo fruitore. In questo ambiguo complesso decorativo, non più solo scultura e non ancora “Ambiente”, si ritrovano le radici di un linguaggio e di una modalità di lavoro del tutto nuove che porteranno qualche mese dopo alla nascita dell’*Ambiente spaziale a luce nera* (1948-1949), allestito alla Galleria del Naviglio di Milano nel febbraio 1949 (fig. 3). Opera che si affaccia sugli anni cinquanta e che sancisce un punto di non ritorno della sua arte, pur se da leggere in stretta continuità con tutte le ricerche e le prove scultoree realizzate fino a questo momento¹¹.

Gli ultimi anni quaranta determinano anche il progressivo abbandono della figurazione in favore di un linguaggio astratto più opportunamente definibile *spaziale*, che offrirà nuove possibilità per coinvolgere la luce nel processo artistico. Sono del 1949 i primi “Buchi”, tele inizialmente monocromatiche, poi arricchite da elementi materici quali lustrini o sabbia, che negli anni cinquanta l’artista userà addirittura anche come veri e propri scher-

4-5. Esperimenti luminosi condotti con opere della serie "Buchi" per le trasmissioni televisive della RAI, 1952 (Ph. Attilio Bacci)



6. Lucio Fontana, *Soffitto spaziale*, realizzato per il cinema del padiglione della Società Ernesto Breda alla XXXII Fiera di Milano, 1954. Progetto dell'architetto Luciano Baldessari

mi attraverso i quali far filtrare raggi luminosi. Nel 1952 se ne servirà per compiere degli esperimenti nel contesto di alcune trasmissioni della RAI, di cui oggi rimangono unicamente due fotografie ove si vedono proiezioni di fasci luminosi che penetrano la superficie delle tele crivellate di buchi, restituendo sulle pareti circostanti accattivanti disegni luminosi (fig. 4-5). L'anno successivo, invece, alla Galleria del Naviglio, esporrà alcune opere di questa serie dotate di un sistema capace di retro-illuminarle offrendo un effetto inedito e spiazzante¹². Dai "Buchi", arricchiti di elementi posti sulla superficie della tela allo scopo di ricercare una sempre più efficace rifrazione luminosa, originano alcuni successivi cicli di lavoro come le "Pietre" e i "Barocchi", che per quasi tutto il decennio consentiranno di sperimentare su un piano bidimensionale le proprietà luministiche della materia. Risale sempre agli anni cinquanta l'impiego della luce al neon come materia dell'opera, approfondito attraverso mostre e studi dedicati ai progetti di natura ambientale

recentemente realizzati¹³. Qui si ricordano la struttura rivoluzionaria realizzata per lo scalone della IX Triennale di Milano del 1951, ma anche le successive e altrettanto significative prove eseguite per alcuni padiglioni fieristici tra 1953 e 1954 (fig. 6). Sono queste primordiali proposte a spianare la strada alla realizzazione degli *environments* degli anni sessanta che trovano nella luce, diretta o indiretta, al neon o più raramente di Wood, l'elemento essenziale e costitutivo. Un ciclo di opere attinenti al legame con la luce che merita un approfondimento, è quello dei "Metalli", rappresentati in questa mostra dal **Concetto Spaziale, New York 10** esposto proprio nella sala che ha suggerito il tema per questo testo (fig. 7-9). Un trittico in rame eseguito nel 1962 facente parte di una serie dedicata alla città di New York. Di questo nucleo di lavori, ispirati da un viaggio nella metropoli statunitense compiuto in occasione delle sue mostre personali alle gallerie di Martha Jackson e David Anderson (1961), ne parla lo stesso Fontana sulle pagine della rivista "Vanità":

Come faccio a dipingere questa terribile New York? Mi sono chiesto. Poi tutt'a un tratto m'è venuta un'intuizione: ho preso delle lamiere luccicanti e mi sono messo a lavorarle, ora rigandole verticalmente per dare il senso dei grattacieli, ora sfiorandole con un punteruolo, ora ondolandole per creare cieli un po' drammatici, ora riflettendoci dentro un pezzo di stagnola colorata per ottenere dei bagliori tipo Neon [...] Nessuna altra materia riesce così bene a dare il senso di questa metropoli tutta fatta di vetri, di cristalli, di orge di luci, di bagliori di metallo¹⁴.

I contributi che riguardano il rapporto tra luce e opera nel lavoro fontaniano, raramente considerano i "Metalli" come parte di questo articolato sistema volto a spezzare la forma chiusa e conclusa di un manufatto, ma le lamiere su cui Fontana infligge squarci, buchi e graffiti, sono funzionali al raggiungimento di questo obiettivo almeno quanto le "Sculpture", i "Buchi" e gli "Ambienti spaziali". Al pari di uno specchio queste membrane riflettono la luce in maniera così peculiare da restituire l'immagine di ciò che le circonda, spettatore incluso. Sono di fatto opere al confine tra pittura e scultura che rappresentano, negli anni sessanta, forse l'ultima soluzione "bidimensionale" che sfrutta la luce per fini spaziali. Volutamente distanti da un intento illustrativo, i "Metalli" dedicati a New York¹⁵ riescono a risolvere il problema della rappresentazione attraverso un esercizio concettuale: la trasformazione della materia utilizzata in immaterialità luminosa capace di restituire l'essenza del soggetto. Precoci dilatatori di spazio¹⁶, le opere in metallo concludono questo percorso, ma la loro proposta di estrema modernità apre a interessanti e pressoché inesplo-

7-9. Lucio Fontana
esegue l'opera
Concetto Spaziale,
New York 10, 1962
(Ph. Carlo Cisventi)



rate prospettive di osservazione e studio del lavoro di Lucio Fontana. Riflettendo ciò che accade loro dinanzi, sono un'inedita modalità di mettere in pratica il desiderio fontaniano, esplicitato nei "manifesti", di realizzare un'arte basata sull'unità di tempo e spazio. Queste opere, indagando il reale e coinvolgendo lo

spettatore, si allontanano dal gusto quasi metafisico della *Vittoria* del 1936 o delle sculture dorate, per calarsi in una dimensione più che mai terrena, addirittura "interattiva" si potrebbe dire azzardando, che infonde "vita nell'arte"¹⁷ e porta il lavoro di Lucio Fontana su un piano nuovo dichiarandone tutta l'attualità.

¹ E. Persico, *Lucio Fontana*, Edizioni di Campo Grafico, Milano 1936.
² Per approfondire il rapporto Fontana/Wildt si veda L.M. Barbero, *L'enseignement idéal de Wildt: Fausto Melotti et Lucio Fontana*, in *Adolfo Wildt. Le dernier symboliste*, a cura di B. Avanzi, O. Ferlier, catalogo della mostra (Parigi, Musée de l'Orangerie, 15 aprile - 13 luglio 2015; Milano, Galleria d'Arte Moderna, 30 ottobre 2015 - 30 gennaio 2016), Édition Musée d'Orsay / Skira, Parigi 2015.
³ L. Sinisgalli, *La scultura di Lucio Fontana*, in "L'Italia Letteraria", a. X, n. 31, 15 novembre 1934, Roma.
⁴ G. Celant, *Lucio Fontana. La soglia tra due mondi*, in *Lucio Fontana. Terra e Oro*, a cura di A. Coliva, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 22 maggio - 28 luglio 2019), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2019, p. 16.
⁵ Per approfondire si veda P. Campiglio, *Lucio Fontana. La scultura architettonica negli anni Trenta*, Ilisso Edizioni, Nuoro 1995.
⁶ Restituisce al meglio l'essenza di questo monumentale progetto l'articolo di R. Giolli, *VI Triennale di Milano. La "Sala della Vittoria"*, in "Casabella", a. IX, n. 102-103, giugno-luglio 1936.
⁷ Per approfondire la conoscenza del progetto si veda *La Marina mercantile italiana all'Esposizione di Parigi*, in "Sul mare", a. XIII, 18 agosto 1937.
⁸ La frequentazione dei forni albisolesi è interrotta solo tra luglio e novembre 1937, periodo in cui Lucio Fontana si sposta a Parigi per approfondire ulteriormente le tecniche della ceramica e la potenzialità di smalti e lustri presso la storica Manufacture nationale de Sèvres.
⁹ *Lucio Fontana ceramista d'eccezione* (Milano, Galleria Il Milione, dall'8 aprile 1938); *Ceramiche di Lucio Fontana* (Milano, Galleria Il Milione, 23 dicembre 1938 - 9 gennaio 1939).
¹⁰ Tra i contributi più recenti sul tema si veda A. Bacchi (a cura di), *Ritorno al Barocco. Fontana, Leoncillo, Melotti*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2021. Volume realizzato in occasione dell'omonima mostra presso la Galleria ML Fine Art - Matteo Lampertico, Milano, 2 febbraio - 30 aprile 2021.
¹¹ A proposito della continuità tra lavori di diversa natura si legga l'interessante spunto offerto dall'articolo di G. Ballo, *Pitture*

a Gran Fuoco, in "Bellezza", n. 9, settembre 1949, Milano, pp. 64-65.
¹² Per approfondire si veda A. Pica, *Lucio Fontana e Lo Spazialismo*, in *Fontana*, Edizioni del Cavallino, Venezia 1953.
¹³ I recenti cataloghi *Lucio Fontana. Ambienti / Environments*, a cura di M. Pugliese, B. Ferriani, V. Todolì, catalogo della mostra (Milano, Pirelli HangarBicocca, 21 settembre 2017 - 25 febbraio 2018), Mousse Publishing / Pirelli HangarBicocca, Milano 2018 e *Lucio Fontana. Walking the space: Spatial Environments 1948-1968*, a cura di L.M. Barbero, catalogo della mostra (Los Angeles, Hauser & Wirth, 13 febbraio - 13 settembre 2020), Hauser & Wirth Publishing, Zurigo 2021, costituiscono un approfondimento prezioso in tal senso poiché è proprio attraverso i lavori di natura ambientale che il mezzo luminoso giunge a coincidere con l'opera stessa.
¹⁴ G. Livi, *Incontro con Lucio Fontana*, in "Vanità", a. VI, n. 13, autunno 1962, Milano, p. 53.
¹⁵ Da leggere in stretta continuità con questa serie vi sono i lavori dedicati alla città di Venezia (1961) e appartenenti al ciclo degli "Olii". In tali dipinti, il frequentissimo impiego di colori "metallici" come l'oro e l'argento è funzionale alla messa in atto di una particolare relazione con la luce e ha delle affinità con la sperimentazione compiuta sulle lamiere. Un puntuale approfondimento a riguardo è offerto da L.M. Barbero, *Lucio Fontana: Venezia/New York*, in *Lucio Fontana: Venezia/New York*, a cura di L.M. Barbero, catalogo della mostra (Venezia, Peggy Guggenheim Collection, 4 giugno - 24 settembre 2006; New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 10 ottobre 2006 - 21 gennaio 2007), Verona 2006, pp. 17-50.
¹⁶ Si osservi al proposito il mirabile allestimento dell'architetto Nanda Vigo della mostra *Fontana*, realizzata all'ICAR - International Center of Aesthetic Research di Torino nel febbraio-marzo 1962.
¹⁷ Del concetto di "vita nell'arte" parla per primo e precocemente nel 1936 Persico, *Lucio Fontana* cit. Offre una sintetica ma puntualissima spiegazione di questo pensiero Enrico Crispolti nel testo di presentazione della mostra *Fontana* tenuta alla Galleria L'Attico di Roma nell'ottobre 1959.

“Lottava nello spazio contro le sue mani”

Paolo Campiglio

1. Il *Salone della Vittoria* progettato da Marcello Nizzoli, Giancarlo Palanti, Edoardo Persico, scultura di Lucio Fontana. Milano, VI Triennale, 1936. Milano, Fondazione Lucio Fontana

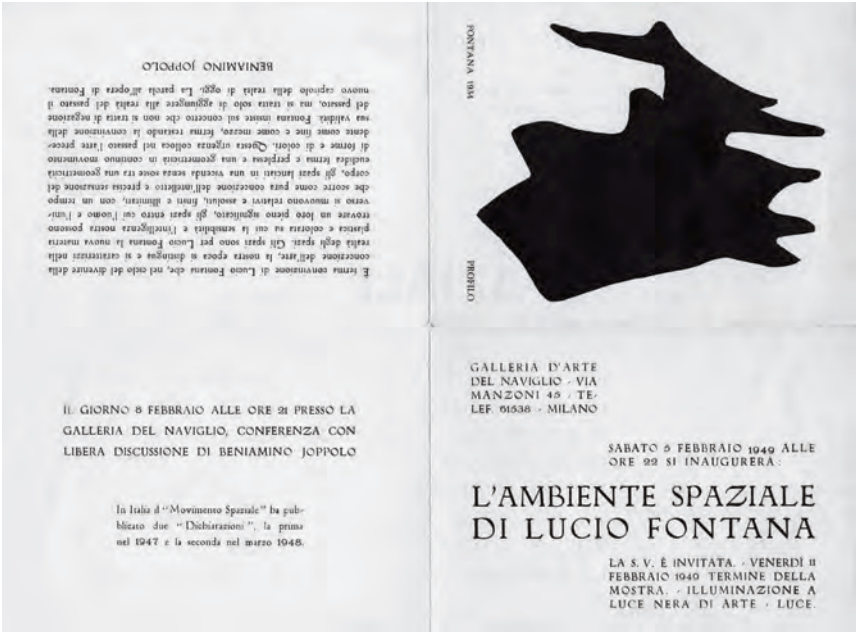
Solo un testimone oculare come Raffaele Carrieri, che aveva assistito alla prima stagione di Fontana degli anni trenta, poteva iniziare a comprendere nel febbraio del 1949, di fronte alla proposta, che ai più pareva paradossale, dell’*Ambiente spaziale a luce nera*, l’intimo significato di quella ricerca continua, assillante e mai definitiva che fu l’esperienza della scultura nel fertile decennio milanese precedente alla parentesi argentina. L’*Ambiente* era quindi un punto di arrivo di un rovello che partiva da molto lontano, illuminando retrospettivamente l’impegno di Fontana scultore. Notava, allora, Carrieri, dalle colonne del rotocalco “Tempo” in una recensione approntata perché uscisse il giorno del cinquantesimo compleanno dell’amico:

Ricordo i suoi enormi cavalli bianchi nel Salone di Persico alla seconda Triennale come si ricorda uno spettacolo na-

turale. Un ghiacciaio fracassato da fulmini. Questi cavalli precedono di quindici anni il manifesto di Fontana sull’Arte Spaziale. Ma lo spazio era una delle tante frontiere in cui si dibatteva Fontana. L’illimitato che diventa limite. Lottava nello spazio contro le sue mani¹ (fig. 1).

Che fosse una lotta, quella del Fontana scultore anni trenta, contro il virtuosismo che scaturiva dalle sue stesse mani, disconoscendo l’artista quella dote straordinaria che avrebbe potuto condurlo a una fama immediata, acclamata dai contemporanei, era apparso chiaro a quei testimoni dell’epoca che come Carrieri lo avevano seguito e sostenuto: ora, finalmente, si comprendeva che quella fede in un nuovo concetto dell’arte lo aveva condotto a un esito estremo da cui difficilmente avrebbe potuto tornare indietro. Era già un modo nuovo di essere artista, quello espresso dal Fontana scultore nel decennio trascorso, un approccio contemporaneo nella concezione dell’opera, l’espressione di un’etica che, piuttosto, lo costringeva a sofferenze e patimenti pur di non cedere a compromessi: una posizione che il padre scultore, uomo pratico dell’Ottocento non comprendeva e, anzi, disprezzava mentre dall’Argentina lo richiamava periodicamente all’ordine per ricondurlo a forza a quella realtà alto-artigianale che era stata, in fondo, la base della propria fortuna economica. Vani gli appelli alla fiducia e alla fede nell’arte inviati dal figlio incompreso nella struggente comunicazione epistolare. Un’indicazione di quella visione retrospettiva, del resto, l’aveva fornita lo stesso artista pubblicando sulla copertina del volantino stampato per l’importante occasione dell’*Ambiente*, il profilo di una delle poche sculture astratte del 1934 sopravvissute, come una sorta di incunabolo, una premonizione destinata a futuri sviluppi (fig. 2). E ancora, alla fine di quell’anno decisivo per la sua avventura creativa, sollecitato da Giampiero Giani a fornire sempre a Carrieri, per iscritto, spiegazioni più dettagliate anche sulla fase precedente, in vista della pubblicazione del noto volume *Pittura e scultura d’avanguardia*, inizierà a sverlare alcune chiavi di lettura:





2. *L'Ambiente spaziale* di Lucio Fontana, invito-pieghevole della mostra (Milano, Galleria del Naviglio, 5-11 febbraio 1949), Milano 1949. Milano, Fondazione Lucio Fontana

Dall’*Uomo nero* 1929 il problema di fare dell’arte istintivamente si chiarisce in me, né pittura né scultura, non linee delimitate nello spazio, ma continuità dello spazio nella materia. Perciò niente M. Rosso, ma piuttosto *dinamismo plastico* di Boccioni, perciò macchie assolute di colore sulle forme per abolire il senso della plasticità e della materia; niente di concluso in quel senso, ma preparazione a capire. *Astrattismo* 1934, né Brancusi né Arp o Vantongerloo, niente volumi ma profili nello spazio (non forme statiche), sacrificio di creazione, via chiusa, mancanza del mezzo per arrivare a una nuova espressione².

Successivamente, nel 1952, Fontana farà confluire nell’annosa questione della lotta contro il volume anche l’esperienza nella ceramica ad Albisola, estendendo addirittura a quella primitiva ricerca la nozione di “concetto spaziale”, intesa quindi come primo intento, ancora indefinito, di trascendenza della materia e della sua consistenza ponderale:

Abolizione assoluta del volume, concetto spaziale. 1936-1938 Esposizioni al Milione di sculture in ceramica, la ceramica come ricerca di arte pura – ricerca di forma e colore e vibrazione di luce – anti decorativa nel senso decadente al quale era avviata quest’arte³.

A questo livello cronologico Fontana avvia persino un abbozzo di periodizzazione per il ciclo della scultura d’anteguerra: il periodo primitivista, l’astrattismo, la successiva scultura in ceramica e il brevissimo periodo di tangenza a Corrente. È uno schema che mantiene quando alla XXVII Biennale di Venezia del 1954 è invitato, per la prima volta, a esporre una sintetica retrospettiva del suo lavoro di scultore: occasione che egli sfrutta, però, per presentare, a sorpresa, al pubblico internazionale soprattutto gli esiti ultimi della sua ri-

cerca spazialista ovvero i “Concetti spaziali” forati. In questa sala, interamente tinteggiata di nero fumo, tra pareti e basi delle sculture, che egli intende quindi come ambientazione più consona a evidenziare la sua idea del nulla, l’artista sceglie una breve serie di sculture anni trenta, quasi un’introduzione, una premessa che rappresenta ai suoi occhi l’espressione di forma e colore, di luce e spazio: la terracotta primitivista *Figura alla finestra* (1931) richiesta all’architetto Gino Pollini; il gesso delle *Ospiti* (1933) proveniente dai BBPR; una tavoletta graffita dal titolo *Scultura astratta* (1932); la nota struttura filiforme riprodotta anche sul pieghevole della Galleria Il Milione del 1935 qui intitolata *Scultura nera* (1934); un grès *Vaso di Sèvres* (1937); il gesso colorato e figurativo delle *Donne al bagno* (1939); poi, con un balzo cronologico che censura il decennio argentino, si concentra sul momento iniziale dello Spazialismo rappresentato dalle due sculture in gesso e catrame nero del 1947: l’anello di *Scultura spaziale*, già esposta alla XXIV Biennale di Venezia del 1948, e *Concetto spaziale* (fig. 3), il cosiddetto “uomo atomico” (che purtroppo cade durante l’allestimento e si frantuma, ma è intenzionalmente esposto in quello stato, come testimonia una nota fotografia del giovane Ugo Mulas, quell’anno con Mario Dondero in visita alla Biennale di Venezia per un servizio); introduce come trait d’union un piatto spaziale in ceramica del 1952, ma l’attenzione maggiore è attribuita alla serie di nove “Concetti spaziali” forati su carta e su tela tra cui il primo *Concetto spaziale* del 1949, uno del 1951 su cartone e una suite di sette “Buchi” su tela del 1952 che dominano lo spazio della sala. Inutile rammentare lo scandalo e l’incomprensione della stampa italiana di allora – una vera persecuzione mediale di bassa lega, fatta d’insulti e accuse provenienti soprattutto dalla penna anni trenta di Leonardo Borgese sulle colonne del “Corriere della Sera”, a cui seguì nei mesi dell’esposizione una sordida azione vandalica sui “Concetti spaziali” a opera di ignoti⁴.

Eppure, amareggiato ma inflessibile nelle proprie convinzioni, Fontana non vede soluzione di continuità tra l’esperienza anteguerra e quella decisiva del decennio in corso e lo ribadisce ancora in occasione della seconda sala personale alla XXIX Biennale di Venezia del 1958, allestita dall’architetto Carlo Scarpa. Qui, più che una mostra retrospettiva, immagina uno spazio a tema con una sequenza di opere scultoree e pittoriche strettamente collegate una all’altra, concentrandosi sul significato di una forma: un elemento astratto, organico, che è anticipato in due tavolette graffite del 1931, inedite, e in due sculture astratte del 1934, rifatte per l’occasione perché andate distrutte nel bombardamento del vecchio studio di via Boccaccio, per riverberarsi sui nuovi “Concetti spaziali” su tela colorati ad anilina (i cosiddetti “Inchiostri”) e su

3. Lucio Fontana alla XXVII Biennale di Venezia del 1954 con *Concetto spaziale*. “Uomo atomico”, 1947. (© Archivio Ugo Mulas, Milano)



quelli più gessosi a pastello (i “**Gessi**”), come un’apparizione arcana in uno spazio cosmico dominato dal vuoto e dal silenzio. Fontana intende esprimere implicitamente la progressiva smaterializzazione del suo approccio, dai già bidimensionali cementi colorati e graffiti dell’anti-scultore anni trenta, alle tele sottilissime non preparate e intrise di colori ad anilina, in una gamma di terre, con leggeri inserti di tela ritagliata incollati al supporto, piccolissimi fori e segni di calligrafia giapponese (fig. 4). La presenza di Fontana, accanto a un Tàpies, a quella Biennale impressiona il giovanissimo Enrico Crispolti, che da quel momento inizierà un dialogo fertile con il maestro, convinto ad adottare un’ottica retrospettiva sulla sua vicenda creativa, contrariamente alla storiografia del tempo. A una missiva del giovane storico dell’arte che lo stimola a riandare con la mente agli inizi l’artista risponde:

Come tu sai già dal lontano 1930 la mia ricerca non era astratta ma istintivamente portata alla scoperta di una

nuova dimensione ‘ideale’, la ricerca ossessionante in arte che la scultura specialmente perdesse quel senso monumentale, statico, la pretesa di perpetuarsi nei secoli, l’intuizione della fine dell’arte⁵.

Saranno anche queste ferme dichiarazioni a convincerlo, fin dai primi interventi critici dedicati a Fontana per l’antologica all’Attico di Roma nel 1959, che il primitivismo degli esordi, l’impegno astratto che dalle tavolette graffite del 1931-1932 culmina con la celebre suite del 1934, e la successiva fase “barocca” della ceramica, ma anche la contemporanea attestazione di scultura figurativa, in senso monumentale, erano la dimostrazione di un unico assillo declinato in esiti molteplici: la “messa in crisi dei termini [...] d’una corrente morfologia di linguaggio” che lo conduceva a una “continua esplicita dichiarazione di relatività dei mezzi stessi”, ovvero l’intuizione della “fine dell’arte”, l’esaurimento di una problematica artistica legata a una certa “rappresentazione”, con i tradizio-



4. La sala di Lucio Fontana alla XXIX Biennale di Venezia del 1958 (© Archivio Giancolombo, Milano)

nali mezzi linguistici, che Fontana stesso ammetteva di aver anticipato fin da giovane⁶. Un'opera come **Testa di ragazza** (1931) è parte di una prima serie di ritratti femminili in terracotta o gesso colorati (definiti ironicamente da Fontana: "le donne dalle facce d'oro") esposti alla seconda personale del dicembre 1931 alla Galleria Il Milione⁷ insieme a terrecotte dai colori astratti e decisamente più destabilizzanti, nel senso del primitivismo espressionista, come il rosso *Stallone* (1929-1930) o il gesso per la *Vittoria* (1930), rosso e oro, destinata al monumento ai caduti di Erba di Terragni. L'opera evidenzia, in verità, che la messa in discussione dei mezzi e del linguaggio della scultura poteva essere condotta anche in seno alla scultura stessa, nel seducente ritratto realistico: la lotta contro le sue mani, più riuscita negli altri pezzi, lasciava trapelare la vita dei polpastrelli, liberi di aggredire la terra, di appropriarsi con rapacità di un volto, anche se l'astratta doratura del volto poneva in crisi la restituzione chiaroscurale del cosiddetto impressionismo plastico. È stato da più parti dimostrato, infatti, come l'esigenza di trascendere la materia, che sfocerà a tempo debito nel "Concetto spaziale", può avverarsi in entrambi i modi operativi, spesso coesistenti: uno interno alla convenzione linguistica, talvolta realistico e figurativo, apparentemente più accomodante nei confronti dello sguardo; l'altro come atto inteso a sovvertire radicalmente il peso della scultura per dare vita in modo più esplicito a uno spazio-luce

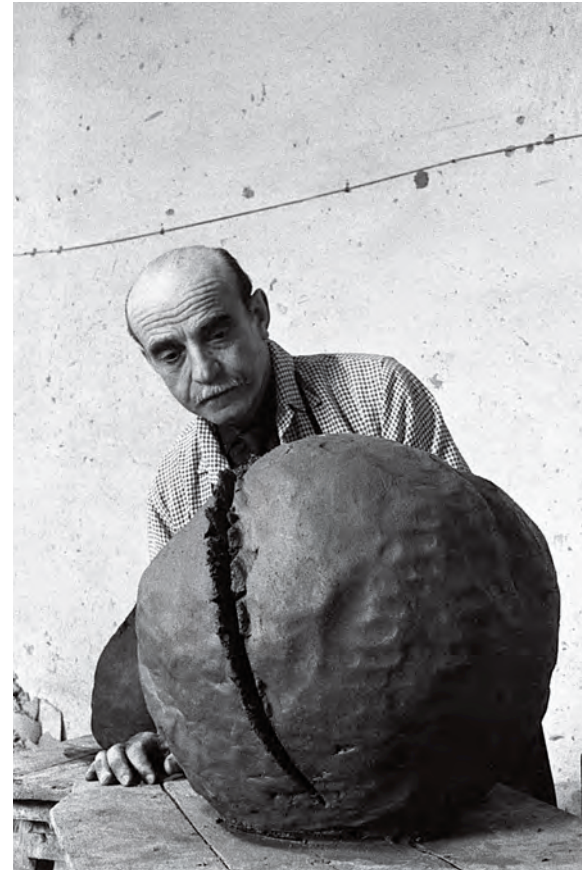
immateriale. Parallelamente agli esiti di anti-scultura del 1932-1934, come ad esempio la superficie piana in cemento armato bianco-nera di **Scultura astratta** (1934), in cui l'intuizione di un sottile diaframma verticale è un precoce segno vuoto rispetto alla consistenza materica dei piani, Fontana lavora all'opera più virtuosa uscita dalle sue dita in quegli stessi mesi: il **Fiocinatore** (1933-1934), la figura obliqua di un pescatore di fiocina (il ritratto dell'amico Gianni Clerici) dalla doratura come una seconda pelle, figura diafana che strappa un grido di ammirazione al Premio Tardini di quell'anno. O ancora, la filiforme *Scultura astratta* (1935) un puro disegno spaziale, una nota musicale nell'ambiente di quinte razionali dell'atrio della casa Ghiringhelli in piazzale Lagosta a Milano (di Terragni e Lingeri) è di poco successiva alla *Vittoria dell'aria* (1934), dal corpo blu, le mani e la faccia oro esposta solo per poche ore alla Mostra dell'Aeronautica alla Triennale di Milano nel 1934 e poi ritirata dalle autorità perché ritenuta scandalosa.

La prima esperienza della ceramica ad Albisola e Sèvres (1936-1938) e la scultura a mosaico sembrano riconciliare in un unico approccio alla materia, con una colorazione astratta e la magia dei lustri, quella tensione ideale prima affidata alla grammatica non figurativa, e ora innescata, di nuovo, nella rivoluzione vitale di altre convenzioni linguistiche, di nuovi materiali sperimentali, in un naturalismo panico: prova ne è il *Torso italico* (1938) che Fontana modella con furore pensandolo quasi come frammento di un meteorite proveniente dallo spazio, dalle sembianze occasionalmente figurative.

Ma l'apparente divaricazione si ripresenterà nel 1948, dopo la parentesi argentina, quando a quella pratica ormai consolidata della ceramica, condotta ai limiti estremi di figurazione, di sospensione spaziale della materia con la ripresa, a volte testuale, dell'estetica barocca, di cui un esempio è **Trasfigurazione** (1949), egli conetterà la ricerca nello spazio-tempo spingendo a nuovi limiti estremi i linguaggi e le convenzioni esaurite, sulla base degli assunti del *Manifiesto Blanco* e dei primi manifesti spaziali italiani. Di fronte alla sua ultima produzione ceramica esposta alla Galleria del Camino in quell'anno, Fontana, portando all'eccesso la sconfessione delle sue ormai celebri mani, spiega a parole all'amica Lisa Ponti come in verità i suoi ideali siano altrove ed egli stia cercando un modo nuovo "di scultura che, come la televisione, approfitti dello spazio, del moto, delle luci, ora che tutti i vecchi modi sono esauriti, per ridare vita all'arte"⁸. Un modo che sarà attestato, di lì a poco, dall'*Ambiente spaziale a luce nera* e a, stretto giro, dai "Concetti spaziali" forati.

A quel punto la lotta ventennale assume il significato più autentico, senza che il nuovo passo comporti, come è noto, una totale rinuncia alle mani, alla

5. Lucio Fontana con le "Nature" nel 1959 (© Archivio Giancolombo, Milano)



tentazione della terra come esperienza esistenziale, alla perenne rivoluzione in seno al linguaggio della scultura, se non altro per proseguire a evidenziarne le intime contraddizioni. Non si comprenderebbe la strenua battaglia per la commissione della V Porta del Duomo, trascinata con grandi sforzi per tutti gli anni cinquanta, l'emanazione di quella tensione figurale nella ritualità estiva della produzione ceramica

ad Albisola, le numerose commissioni architettoniche, di cui un esempio tra i tanti è quella **Minerva** (1956) concepita per l'Università Statale di Milano, strettamente apparentata ai progetti per la V Porta del Duomo. Si fa strada in lui, anzi, d'ora in poi e per tutti gli anni cinquanta e primi sessanta la convinzione che l'aggettivo più efficace, e apparentemente di larga diffusione, per divulgare in termini sperimentali il "concetto spaziale" sia proprio la ceramica, in una sorta di continua tentazione a reificare l'assunto di base, ad avvicinare la cosiddetta "formula" a materiali tangibili: si comprendono così le nuove forme in terra (piatti spaziali e vasi spaziali) che ribaltano in modo paradossale il senso dell'oggetto trasformandolo magicamente in "opera". Il **Concetto spaziale (Il pane)** del 1950, che pare una declinazione delle prime carte forate del 1949, è all'inizio di questo percorso che lo condurrà all'esito estremo, anche dal punto di vista dello sforzo fisico, delle **"Nature"** del 1959-1960 (fig. 5). Concepite nel momento più alto della purificazione del suo pensiero nelle "attese": questi "frutti gonfi e ciechi" parrebbero in apparente contraddizione con la filosofia del nulla sopraggiunta con quella ulteriore svolta, se non si tenesse conto del principio espresso fin dall'*Uomo nero* (1930) e poi dall'"uomo atomico" (1947): la materia stessa nella sua forma più elementare, addirittura il volume tanto vituperato inteso come massa plastica, complice una colorazione bituminosa che assorbe ogni luce e riflesso, può contribuire a esprimere quello stesso nulla, come ribadirà Fontana:

Ho fatto quasi 30 palloni in terracotta molto grandi con dei grandi tagli e buchi, sono molto contento, è il nulla! la morte della materia, è la pura filosofia della vita⁹.

¹ R. Carrieri, *Fontana ha toccato la luna*, in "Tempo", n. 8, 19-26 febbraio 1949. Si veda anche T. Trini, *Fontana dalla scienza all'utopia*, in "Domus", n. 467, ottobre 1968, pp. 38-41.

² P. Campiglio (a cura di), *Lucio Fontana. Lettere (1919-1968)*, Skira, Milano 1999, p. 243.

³ L. Fontana, *Perché sono spaziale* [1952], in G. Ballo, L. Fontana. *Idea per un ritratto*, Ilte, Torino 1970, pp. 249-253, poi in E. Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Skira, Milano 2006, pp. 119-120.

⁴ L. Borge, *La XXVII Biennale di Venezia. Domani l'arte vivrà*, in "Corriere della Sera", 19 giugno 1954, p. 3; L. Borge, *Il padiglione italiano alla Biennale di Venezia. Meglio un brutto quadro che il nulla assoluto*, in "Corriere della Sera", 30 giugno 1954, p. 3. La protesta di Fontana per gli atti vandalici è in una lettera a Pallucchini del 30 novembre 1954 in Campiglio, *Lucio Fontana. Lettere cit.*, p. 158.

⁵ Lettera di Fontana a Crispolti del 28 settembre 1960 in Cam-

piglio, *Lucio Fontana. Lettere cit.*, p. 164; ripubblicata in E. Crispolti, *Carriera "barocca" di Fontana. Taccuino critico 1959-2004. Carteggio 1958-1967*, a cura di P. Campiglio, Skira, Milano 2004, p. 335.

⁶ E. Crispolti, *Fontana*, catalogo della mostra (Roma, Galleria L'Attico, 31 ottobre 1959), Roma 1959; ripubblicato in E. Crispolti, *Carriera barocca di Fontana. Un saggio e alcune note*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1963, e infine in Id., *Carriera "barocca" di Fontana. Taccuino critico cit.*, pp. 30-33.

⁷ Il busto è riprodotto (con un vestito nero e il volto dorato) in P. Torriano, *Cronache d'arte: 2 giovani Francesco de Rocchi, Lucio Fontana*, in "Casabella", a V., n. 49, gennaio 1932, p. 56, recensione della mostra di dicembre alla Galleria Il Milione, ed entrerà di lì a poco nella collezione Feroldi.

⁸ L. Ponti, *Prima astratto, poi barocco, ora spaziale*, in "Domus", n. 229, vol. IV, 1948, p. 36.

⁹ Lettera di Fontana a Jef Verheyen del 28 settembre 1960 in Campiglio, *Lucio Fontana. Lettere cit.*, p. 179.

Forme, fori e fessure nei formidabili libri di Lucio Fontana

Mauro Carrera



Da un piccolo foro si può svuotare tutto lo spazio.
(Leonardo Sinisgalli, *Diario*, Bucciarelli, Ancona 1969)

Fons liber

Pur non essendo un *peintre-graveur* nel senso proprio del termine, Lucio Fontana ha una più che rilevante produzione di grafica, come testimoniato da puntuali studi pubblicati sull’artista¹. Meno nota, ma non meno importante, è la sua produzione di edizioni di pregio. Non si tratterà in questa sede delle numerose cartelle di grafiche – individuali e collettive – contenenti incisioni o altro genere di stampe, ma soltanto di ciò che possiamo con serenità definire libri: edizioni illustrate, cataloghi e *artist’s books*. Pur senza essere un *habitué* dell’oggetto libro, in circa un quarto di secolo Fontana ha lavorato a un certo numero di edizioni, alcune delle quali di gran pregio e di fondamentale rilievo storico. Non si può, in una esauritiva storia dell’editoria d’arte del secondo dopoguerra, non menzionare almeno alcuni dei suoi formidabili libri. Dalla canonica illustrazione all’atto performativo del buco o del taglio in copertina, Fontana attraversa tutto intero il percorso della bibliofilia novecentesca che, dopo di lui, non è più stata la stessa. Il suo approccio a questo linguaggio non è dissimile rispetto a quello da lui approntato per gli altri, dalla pittura alla scultura, dal disegno all’incisione: come un Gödel dell’arte contemporanea, Fontana ha portato alle estreme conseguenze la rigorosa disciplina del libro d’artista.

Gli esordi bibliofili

Gli esordi di Fontana nel campo dell’editoria di pregio sono piuttosto tradizionali, anche se sulla scia delle avanguardie storiche. È ascrivibile a questo ambito il piccolo gioiellino scheiwilleriano *Racconto*² di Tullio D’Albisola che vide la luce nel 1943, nel pieno del secondo conflitto mondiale. Tra il 1932 e il 1934 Tullio Mazzotti, vero nome del grande artista e ceramista albisolese, era stato autore di alcuni capolavori assoluti dell’editoria futurista, come le litolatte *Parole in libertà*

futurista e *L’anguria lirica*. Fontana lavorava per Mazzotti come scultore ceramista già dal 1935 quando con lui mise in opera una nuova piccola impresa editoriale. Si tratta di una sobria *plaque*te grigia in 32° (10 x 7,5 cm) di 32 pagine – decima uscita per la collana “Serie Illustrata” – stampata in 350 esemplari “all’Insegna del Pesce d’Oro”. Per questo libriccino Fontana realizzò quattordici disegni al tratto, in cui l’aspetto denotativo della figura si dissolve progressivamente in un’espressione aniconica e gestuale, affatto bidimensionale.

Spazio manifesto

Non si può in alcun modo parlare delle edizioni di Lucio Fontana senza citare la breve eppur densa stagione dei “manifesti”. Del 1946 è *Manifesto Blanco*, pubblicato a Buenos Aires e primo tassello teorico di un percorso artistico che avrebbe affrancato l’artista dalla tradizione, utile per la sua formazione ma ingombrante ormai per la sua più autentica espressione. Da lui ideato, sottoscritto da alcuni suoi allievi, il *Manifesto Blanco* rappresenta il punto di svolta della sua produzione. Ne esiste una riedizione³ in *folio* (48 x 33 cm) del 1966, realizzata in 2000 esemplari dalle Edizioni Galleria Apollinaire di Milano e conservata in cofanetto, curata da Guido Le Noci e Ugo Mulas, con traduzioni in francese, tedesco, inglese e italiano. A questo, dopo il trasferimento a Milano, seguì *Spaziali*, il primo manifesto dello Spazialismo (1947) e poi l’omonimo manifesto noto come secondo manifesto dello Spazialismo (1948) e *Proposta di un regolamento* (1950). La formula del “manifesto”, tipica delle avanguardie storiche, ispira direttamente la corrente artistica di cui Fontana è il fondatore e l’esponente di punta e trova la pratica e conclusiva definizione in altri due: il *Manifesto tecnico* (1951) e il *Manifesto del movimento spaziale per la televisione* (1952).

Concetti spaziali primi

È del 1951 *Concetti Spaziali*⁴, cartella contenente 7 litografie a colori firmate e datate dall’artista, una *Presentazione* di Beniamino Joppolo e *Uomo e Donna*,



1-3. *Ode a Lucio Fontana*, testo di Leonardo Sinisgalli, Ancona, Bucciarelli, 1962; all'interno due *Concetti spaziali* di Lucio Fontana in acquaforte a piena pagina, 35,5 x 27,5 cm, pp. 48 in brossura; copia 2 su 50 di cui 25 fuori commercio; testo e acqueforti su carta delle Cartiere Miliani di Fabriano; acqueforti firmate e numerate dall'artista. Biblioteca Fondazione Cariparma di Busseto, Donazione Corrado Mingardi

racconto di Milena Milani. Prima opera grafica a presentare i “Concetti spaziali”, questo *portfolio* crema, stampato in nero e rosso al piatto anteriore, raccoglie tavole che riproducono le opere uniche esposte alla mostra tenutasi alla Galleria/Libreria A. Salto di Milano nel 1949. L’edizione in *folio* (49 x 34,5 cm) prevede 100 esemplari numerati e altri 10 esemplari con una dedica dell’artista. Ogni cartella contiene le litografie stampate a mano dai torchi della tipografia Moneta, ognuna preservata da una velina. Le tavole, sempre a due colori, rispondono a una geometria elementare e sono in linea con le *gouaches* del biennio 1949-1950.

Quando un buco nell’acqua non è un fallimento: i dialoghi per Schwarz

Nel 1956 per i tipi di Schwarz Editore, nella collana “Dialoghi col poeta”, esce in 500 esemplari numerati *Il Prato del Silenzio*⁵, raffinata *plaque* in 4° di Lina Angioletti con tredici illustrazioni di Fontana. L’artista

disegna delle immagini consonanti con i “Concetti spaziali” realizzati su tavolette di terracotta tra il 1951 e il 1957 e precorrenti dei piatti del 1957⁶. L’artista Fausta Squatriti, figlia della Angioletti, ricorda:

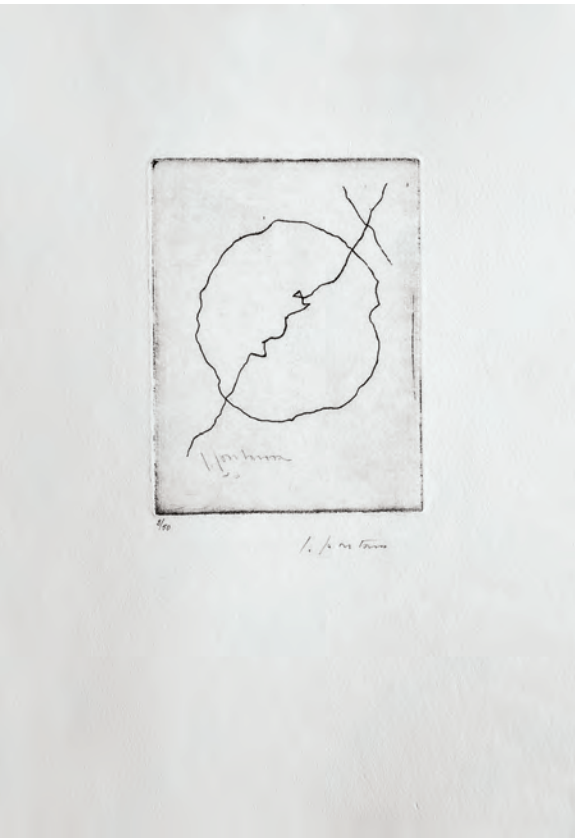
[...] mia madre leggeva ad alta voce i testi, e Lucio disegnava, veloce quanto preciso, sotto la loro suggestione. Io quindicenne, osservavo la scena, emozionata per la bellezza di quella corrispondenza tra parola e immagine, che nasceva in modo naturale quanto sorprendente⁷.

Con la libertà espressiva che lo contraddistingue, Fontana interpreta le tematiche contenute nei componimenti della Angioletti analogicamente, creando una *suite* di disegni a china che non illustrano ma dialogano con i versi. Questa bella edizione è il frutto dell’incontro tra l’artista e la poetessa per il tramite di Arturo Schwarz, gallerista-editore e poeta anch’egli. L’ermetismo lirico si rispecchia nelle riuscitissime tavole che con un bianco e nero icastico, tra forme linee e teorie di fori, alludono all’avvicinarsi del giorno e della notte, di luce e ombra, mettendo in relazione gli assi cartesiani del tempo e dello spazio attraverso segni peculiari, in rapporto di consonanza e non di illustrazione con le istanze poetiche.

Altro superbo libro di dialogo è *L’Épée dans l’Eau*⁸, dieci acqueforti e acquetinte di Fontana “illustrate” da Alain Jouffroy. Primo della collana “I Contemporanei per l’Antologia internazionale dell’incisione contemporanea” a cura di Tristan Sauvage (Arturo Schwarz), questo elegante volume in 4° (30 x 24 cm) di 32 pagine, rilegato e conservato in astuccio nero, contiene i testi in francese di Jouffroy, stampati su velina dalle Grafiche Gaiani, e le incisioni di Fontana, realizzate con varie tecniche e stampate, su carta delle Cartiere Miliani di Fabriano, con torchio a mano da Giorgio Upiglio a Milano. Le raffinate incisioni, di cui due a colori, sono sobrie ed essenziali, in linea con le sperimentazioni del periodo; numerate e firmate dall’artista e protette da cornice in cartoncino beige e acetato. La tiratura è di 100 esemplari, di cui 75 numerati 1-75 e 25 numerati 1-XXV, riservati ai collaboratori.

I capolavori del Cavallino

La Galleria del Naviglio dei Cardazzo rappresentò a lungo Fontana e la parallela attività editoriale (Edizioni del Cavallino) produsse con l’artista due libretti memorabili. Il primo del 1958, intitolato semplicemente *Fontana*⁹, è un leporello in 8° (19 x 13,7 cm, aperto interamente 19 x 221 cm). Si tratta di una sequenza rilegata a fisarmonica di 15 carte gialle e poi nere numerate, contenenti la giustificazione della tiratura alla prima carta, un testo introduttivo di Giampiero Giani, una breve biografia dell’artista e tredici fotografie – raffiguranti opere – incollate e l’indice al verso dell’ultima carta. Realizzato in 600 esemplari numera-



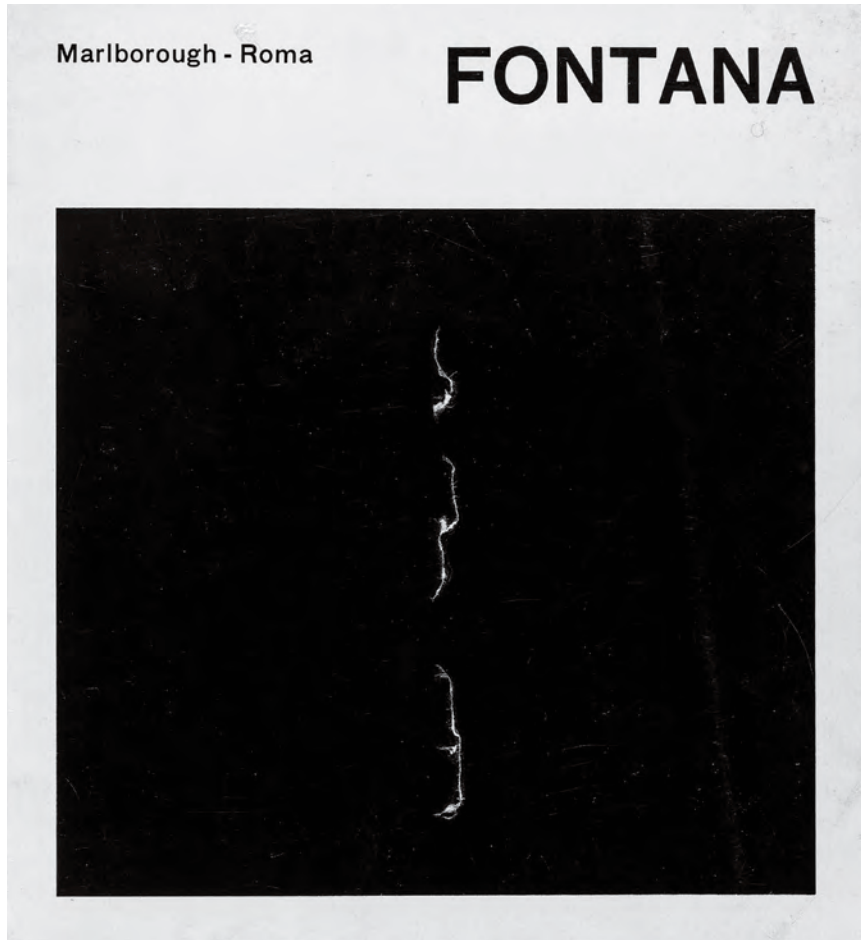
ti, la copertina editoriale è in tela fustellata (gialla in 200 esemplari, rossa e verde in altrettanti) con titoli impressi al piatto e al dorso. Il piatto anteriore, una vera e propria opera dell’artista, presenta sei teorie di buchi, 5 orizzontali e una diagonale, rendendo l’edizione un vero e proprio libro d’artista¹⁰. Il secondo, dal titolo *Concetto Spaziale*¹¹, è anch’esso un leporello in 16° piccolo (15,5 x 10,5 cm, aperto interamente 15,5 x 218 cm circa) stampato da Sergio Tosi a Milano nel maggio del 1966. Si tratta di un piccolo volumetto a fisarmonica su carta lucida color oro con dei fori, raccolto tra due piatti in vinile giallo. Realizzato in 200 esemplari numerati, il *colophon*, impresso sulla guardia finale, riporta il numero e la firma autografa dell’artista. Uscito nella collana “Cahiers de Poche”, *l’accordéon* era tenuto chiuso da una banda di carta bruna ad anello. È, questo, senz’altro uno dei principali libri d’artista italiani del XX secolo.

Honores victoribus: le edizioni di Brenno Bucciarelli

Nel volgere di poco più d’un lustro, sotto l’egida luminosa dell’editore Brenno Bucciarelli, escono alcuni preziosi *livres de dialogue* con opere di Fontana. Nel 1962 vede la luce *Ode a Lucio Fontana*¹², una cartella in 4° (37 x 26 cm) sciolta è tirata in 50 esemplari numerati, di cui 25 fuori commercio, su carta delle cartiere Miliani di Fabriano. La poesia di Leonardo Sinisgalli è dedicata al pittore e agli altri artisti e letterati di una Milano dimenticata; Fontana risponde ai versi



con due acqueforti – di cui una su carta China beige applicata – numerate e firmate dall’artista, che sottoscrive anche il *colophon* con il poeta e l’editore. Le piccole lastre impiegate per le incisioni si segnalano per l’estremo lirismo del segno. Tre anni dopo esce *Apocalissi e sedici traduzioni*¹³ di Giuseppe Ungaretti, un volume in 4° (36 x 27 cm) con copertina color ghiaccio e titolo in nero; ai quattro intensi componimenti e alle raffinate traduzioni¹⁴ del poeta da Lucrezio, Shakespeare, Góngora, Blake, Mallarmé e Rimbaud, l’artista replica con due opere originali intitolate *Concetto spaziale*, intercalate ai testi. Le 150 copie su carta a mano della Cartiera Miliani di Fabriano con filigrana “Umbria”, stampate con caratteri “Garraldus” composti a mano, recano la firma autografa di Ungaretti al termine di “Apocalissi”; i due “Concetti spaziali” sono numerati e firmati da Fontana. Fu l’artista a realizzare i disegni e a praticare manualmente fori e tagli sulle tavole, rendendole così dei pezzi unici. Nel 1969, a un anno dalla scomparsa dell’artista, Bucciarelli concepisce un omaggio¹⁵ alla memoria di Fontana in 50 copie numerate: *Concetto spaziale/Diario*. Uscito nella collana “Le Pagine”, questo volume in *folio* (49,5 x 34,5 cm), rilegato con copertina cartonata azzurra e titolo in nero, è composto da un’acquaforte (*Concetto spaziale*), incisa da Fontana nella primavera del 1968 per altra edizione e stampata postuma, e da un testo critico e letterario (*Diario*) di Leonardo Sinisgalli sull’opera dell’amico artista. Come già in *Ode a Lucio Fontana*, anche questa incisione è impressa su carta China beige applicata.



4. Catalogo dell'esposizione presso Marlborough Galleria d'Arte, Roma 1964

La Fontaine - Fontana: un livre de peintre da favola

Con il piacere della quasi omonimia, Fontana si è cimentato anche nel genere più esemplare di libro di pregio, l'illustrazione di un classico. Uscito nel 1964 per le Edizioni del Cinquale, *Six Contes de la Fontaine*¹⁶ è un volume in *folio* (49,2 x 34,3 cm) stampato a Camaione da Le Arti Grafiche Pardini su carta delle Cartiere Magnani di Pescia. È stato tirato in 170 esemplari, di cui 20 numerati da I a XX rilegati in tutta pelle contenenti un disegno originale dell'artista, e 150 numerati da 1 a 150 con copertina editoriale, sovraccoperta verde con titolo impresso in nero al piatto anteriore e custodia originale. L'edizione, di una ventina di pagine, contiene sei tavole offset in bianco e nero a piena pagina e una fotolitografia a colori firmata e numerata (1-XX e 1-150). Le belle illustrazioni al tratto sono firmate in lastra e datate 1963; quattro sono caratterizzate da una forte carica figurativa, una tende all'astrazione e una è stata realizzata nello stile spazialista coevo. La fotolitografia in rosa e nero è iconica, in linea con i migliori "Concetti spaziali" del periodo.

Catalogo d'artista

Nel 1964, edito in occasione dell'esposizione tenutasi presso Marlborough Galleria d'Arte di Roma, vede la luce un bel catalogo in 8° quasi quadrotto (23 x 21 cm)

riccamente illustrato, con testo di Guido Ballo. I cataloghi delle mostre di Fontana sono generalmente consoni al suo linguaggio espressivo, minimali e accurati; questo in particolare ha una peculiarità estremamente significativa: presenta (condizione accertata in alcuni esemplari) un intervento dell'artista. Il piatto della copertina, che vede un rettangolo nero in campo bianco, evidenzia talvolta buchi/lacerazioni al centro del quadrilatero, traccia evidente d'un intento spazialista e performativo che, con la certificazione rappresentata dalla firma autografa, finisce per rendere un consueto catalogo qualcosa di diverso: forse non ancora un libro d'artista (un'opera in sé), ma di certo non più la mera documentazione d'un evento espositivo¹⁷. Ricordiamo inoltre due gustosi cataloghi/monografie dedicati all'artista nel 1966: quello per la Galerie Alexandre Iolas¹⁸ e quello per la Galleria Flaviana¹⁹. Il primo, realizzato in 8° (22 x 17,5 cm) da Sergio Tosi, è quasi un libro d'artista: si tratta di una brossura con alette contenente quattro pagine di testo di Gillo Dorfles in francese, quattro pagine di foto in bianco e nero incorniciate in giallo di Ugo Mulas e Lothar Wolleh e quattro "Teatrini" formati da due cartoncini colorati accostati, fustellati e giustapposti su indicazione dell'artista. Il secondo, anch'esso in 8° (21 x 17,5 cm), fu edito in 1000 copie numerate – di cui le prime cento con litografia – in occasione dell'esposizione tenutasi presso la Galleria Flaviana di Locarno, con un taglio sulla copertina e pagine fustellate e sagomate all'interno, sempre su istruzione di Fontana.

Libri-oggetto e altro

Una sezione a sé della produzione editoriale di Fontana è quella dei libri-oggetto propriamente detti. Il più noto è *4 oggetti di Lucio Fontana e due poesie di Salvatore Quasimodo*²⁰, vero capolavoro del genere. Realizzata a cura di Sergio Tosi tra il 1965 e il 1966 in 50 esemplari e alcune prove, questa "opera" consta di 12 pagine piegate in *folio* (49,6 x 49 cm) con due poesie di Quasimodo e quattro "Teatrini". Ciascun teatrino – uno rosso, uno verde, uno arancio e uno giallo – reca la firma incisa ed è custodito in una busta di cartone bianco; le quattro buste sono poi contenute tutte insieme in una cartella. Assolutamente elegante e prezioso è *Portrait d'Antonin Artaud* di Otto Hahn, pubblicato nel 1968 dalle edizioni Le Soleil Noir di Parigi, per il quale Fontana realizza la copertina²¹. Tirato in 2730 esemplari numerati in 16° (18,5 x 14,5 cm), prevedeva diverse tirature. Una consta di 80 esemplari rilegati in cuoio, numerati in numeri arabi, + 10 esemplari HC fuori commercio, numerati in numeri romani, firmati con sigla; a essi si accompagna un multiplo (36,6 x 23,8 x 6,5 cm) in legno e smalto di diversi colori e lastre fustellate, una in rame, una in acciaio e due in plexiglass. Un'altra tiratura prevede 150 esemplari numerati e firmati con le iniziali di Fontana; a essi è allegata un'opera

originale, su ovale di plastica rodòide rosa fustellato con fori in una linea verticale centrale, contenuta in cofanetto originale in tela nera con finestra. I restanti 2500 esemplari fanno parte della tiratura ordinaria. Sobrio è infine il volume in 4° quadrotto (29 x 29 cm) *Lucio Fontana*, uscito a Milano sempre nel 1968 per Achille Mauri Editore, con fotografie di Ugo Mulas e due poesie di Nanni Balestrini. Il libro è contenuto in una scatola insieme a un multiplo – di colore rosso o, talvolta, bianco – in plastica con un iconico taglio verticale²².

Liber artificis = fons lucis

Se un taglio o un pertugio sul foglio di carta o sulla tela – simulacri tangibili eppur illusori della bidimensionalità – ne infrangevano il tabù concettuale, un

foro perfettamente circolare sul celeberrimo leporello del Cavallino – quasi una versione rigida del nastro moebiusiano – è uno zero assoluto, un buco nero nell'aureo splendore, una vertiginosa matrice e un impietoso *maelström*, una Ω apicale nell'equilibrismo spazialista, un concettoso segno della postmodernità, un paradossale vuoto elevato a potenza. Quando si è passati dal senso di vuoto postbellico al vuoto di senso della società del "boom economico", Lucio Fontana ha aperto un varco dimensionale oltre la superficie di riflessione, ha scavato una fonte di luce che illuminasse un presente in bilico tra soggetto e oggetto. Forme, fori e fessure sono diventati l'alfabeto tattile di un nuovo libro per "non vedenti" l'arte contemporanea, che "a tentoni" imparano finalmente a guardare, se non proprio a vedere, oltre la modernità.

¹ Su tutti si veda H. Ruhé, C. Rigo, *Lucio Fontana. Incisioni, grafica, multipli, pubblicazioni*, Reverdito Edizioni, Trento 2007, prezioso *vademecum* per qualsiasi *excursus* nella produzione seriale dell'artista.

² T. D'Albisola, *Racconto*. Con quattordici disegni di Lucio Fontana, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1943.

³ Cfr. Ruhé, Rigo, *Lucio Fontana* cit., p. 186. Nel 2014 è uscita una versione italiana per le edizioni Henry Beyle.

⁴ *Concetti spaziali. Presentazione di Beniamino Joppolo. Milena Milani Uomo e donna. Racconto*, Edizioni d'Arte Moneta, Milano 1951. Cfr. Ruhé, Rigo, *Lucio Fontana* cit., pp. 83-90, n. L-1 - L-7.

⁵ L. Angioletti, *Il Prato del Silenzio. Illustrato da Lucio Fontana*, Schwarz editore, Milano 1956. Cfr. Ruhé, Rigo, *Lucio Fontana* cit., p. 187.

⁶ *Lucio Fontana scultore. Dalla terra al cosmo*, a cura di L. Tella-rolì, P. Campiglio, catalogo della mostra (Milano, Galleria Gracis, 24 maggio - 20 giugno 2017), Scalpendi Editore, Milano 2017, pp. 11, 44-51.

⁷ Ivi, p. 46.

⁸ A. Jouffroy, *L'Épée dans l'Eau: en homage en homage à Lucio Fontana* - Lucio Fontana, *Dix eaux-forte*, Galerie Schwarz, Milano 1962. Cfr. R. Jentsch, *I libri d'artista italiani del Novecento*, Umberto Allemandi & C., Torino 1993, p. 160, n. 254, e Ruhé, Rigo, *Lucio Fontana* cit., pp. 21, 24-33, n. E-3 - E-12.

⁹ *Fontana*, Edizioni del Cavallino, Venezia 1958. Si veda Ruhé, Rigo, *Lucio Fontana* cit., p. 183.

¹⁰ Cfr. L. Demateis, G. Maffei, *Libri d'artista in Italia 1960-1998*, Regione Piemonte Assessorato alla Cultura, Torino 1998, p. 141, n. 1268.

¹¹ Cfr. Jentsch, *I libri d'artista italiani* cit., p. 163; Demateis, Maffei, *Libri d'artista in Italia* cit., p. 141, n. 1269; Ruhé, Rigo, *Lucio Fontana* cit. p. 151, n. M-3.

¹² L. Sinisgalli, *Ode a Lucio Fontana. Con due acqueforti originali e firmate di Lucio Fontana*, Bucciarelli, Ancona 1962. Cfr. Jentsch, *I libri d'artista italiani* cit., p. 161, n. 255; Ruhé, Rigo, *Lucio*

Fontana cit., pp. 35-36, n. E-14 - E-15 e *Pagine da collezione. Delacroix, Manet, Picasso, Matisse... I libri d'artista della Fondazione Cariparma. Donazione Corrado Mingardi*, Fondazione Cariparma - Franco Maria Ricci, Fontanellato 2018, n. 112.

¹³ G. Ungaretti, *Apocalissi e sedici traduzioni. Con due opere originali di Lucio Fontana*, Bucciarelli, Ancona 1965. Cfr. Jentsch, *I libri d'artista* cit., p. 161, n. 256; Ruhé, Rigo, *Lucio Fontana* cit., pp. 16-17, n. U-4, U-5 e U-5°.

¹⁴ I versi di *Apocalissi* sono contenuti in G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di C. Ossola, Mondadori, "i Meridiani", Milano 2009; le *Traduzioni* invece in G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Traduzioni poetiche*, a cura di C. Ossola, G. Radin, Mondadori, "i Meridiani", Milano 2010.

¹⁵ L. Fontana, *Concetto spaziale* - L. Sinisgalli, *Diario*, Bucciarelli, Ancona 1969. Cfr. Jentsch, *I libri d'artista* cit., p. 163, n. 258; Ruhé, Rigo, *Lucio Fontana* cit., p. 72, n. E-49.

¹⁶ *Six contes de La Fontaine (Illustrés par Lucio Fontana)*, Edizioni del Cinquale, Milano 1964. Cfr. Ruhé, Rigo, *Lucio Fontana* cit., p. 111, n. L-27.

¹⁷ Questo genere di libro con intervento diretto dell'artista è definito ECIDA, acronimo di Edizione Con Intervento D'Artista. Cfr. M. Carrera (a cura di), *Cui dono lepidum novum libellum. "Cataloghi d'artista" con disegni originali e dediche autografe*, Centro Stampa della Regione Emilia-Romagna, Bologna 2009, e M. Carrera, A. Pellicani, *Collezionare Edizioni Con Intervento D'Artista*, P&V Edizioni, Vigevano 2021, pp. 104-105.

¹⁸ Cfr. Ruhé, Rigo, *Lucio Fontana* cit., p. 184.

¹⁹ Ivi, p. 185.

²⁰ Cfr. Jentsch, *I libri d'artista italiani* cit., pp. 161-163, n. 257, e Cfr. Ruhé, Rigo, *Lucio Fontana* cit., pp. 125-128, n. S-8 - S-11. Singolare come il teatrino arancione compaia nel volume di Jentsch – all'interno e addirittura in copertina – in un modo e in quello di Ruhé e Rigo ruotato di 180°.

²¹ Cfr. Ruhé, Rigo, *Lucio Fontana* cit., pp. 161-162, n. M-13 - M-14.

²² Ivi, p. 163, n. M-15.

**Tempi e spazi di una relazione.
Lucio Fontana e Carla Lonzi**

Lara Conte

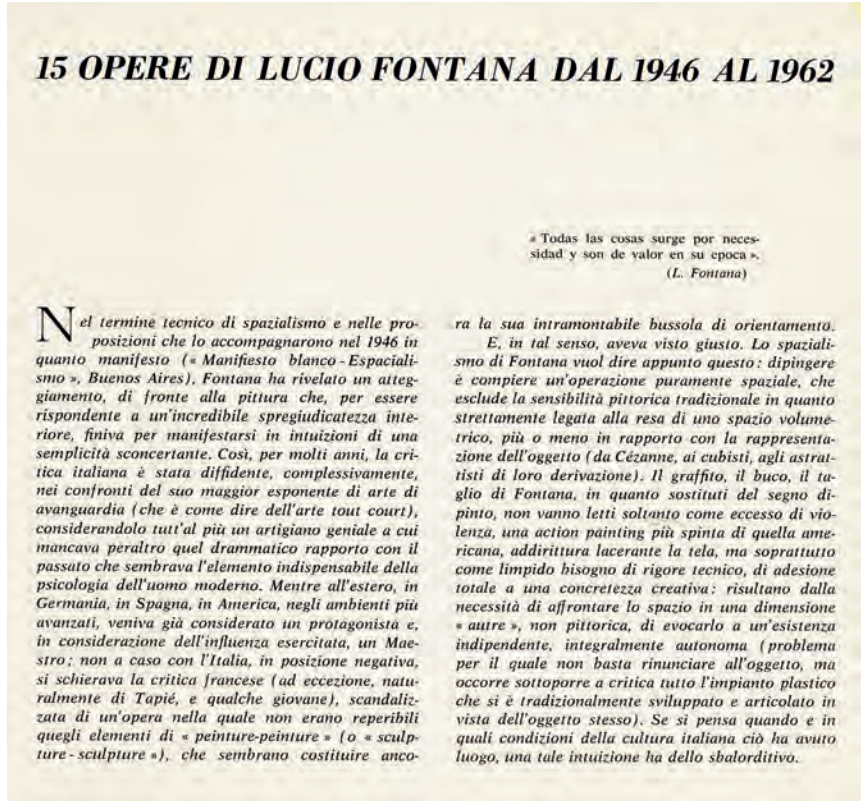
Il rapporto di Lucio Fontana con Carla Lonzi si può analizzare attraverso i vari tempi della loro relazione, scanditi nello spazio della pagina scritta e nel flusso della conversazione registrata su nastro magnetico, confluita in parte in *Autoritratto*¹. Questi momenti contribuiscono, tra la fine degli anni cinquanta e lungo tutto il decennio successivo, ad articolare le tappe cruciali dell’avventura di Lonzi nella critica d’arte. In uno snodo di profonda crisi della critica, Lonzi con la sua pratica apre un nuovo spazio di intervento e di relazione con l’artista che si esplicita attraverso una parola critica orientata a polverizzare la dimensione giudicante e istituzionale dell’atto critico. Una parola che travalica altresì la pagina e si nutre della dimensione contingente ed esistenziale dell’oralità come pratica discorsiva legata al vissuto. Analizzando la relazione di Fontana con Lonzi, attraverso questa duplice modalità di discorso critico, affiorano problematiche complesse e nodali per inquadrare lo scenario artistico italiano tra gli anni cinquanta e sessanta. Come leggere le relazioni tra la processualità informale e le ricerche processuali e concettuali degli anni sessanta? Come problematizzare gli scambi transatlantici in una dimensione di attrazione e repulsione per l’arte e il sistema dell’arte americani? E ancora, più ampiamente, come inquadrare le dinamiche della ricezione e l’emergenza di nuove geografie artistiche?

In relazione a quest’ultima considerazione, alla fine degli anni cinquanta Torino si afferma in Italia come il centro di diffusione delle ricerche internazionali *autre* che prepareranno il terreno alla Torino sperimentale e transnazionale della seconda metà degli anni sessanta. È proprio in questo contesto operativo che Lonzi inizia a conoscere il lavoro di Fontana, grazie ai contatti con Luciano Pistoï e Michel Tapié². Nel 1959 Pistoï ospita la prima personale di Fontana alla Galleria Notizie presentata da Enrico Crispolti, mostra proveniente dalla Galleria L’Attico di Roma per la quale Crispolti aveva scritto il suo primo contributo su Fontana. In quello stesso anno Fontana è inserito in *Arte Nuova. Esposizione Internazionale di pittura e scultura*, organizzata da Tapié con la collaborazione di

Pistoï e Angelo Dragone presso il Circolo degli Artisti a Palazzo Granieri. La rassegna rappresentava la “versione europea” del Festival di Osaka, *The International Art of a New era - Usa Japan Europe (Informel and Gutai)*, che aveva avuto luogo l’anno precedente alla Takashimaya Hall e metteva per l’appunto a confronto lo scenario delle ricerche americane ed europee con le coeve istanze plastiche e pittoriche giapponesi, intrecciando un dialogo reso possibile attraverso l’azione critica, eccentrica e transnazionale, di Michel Tapié³. Lonzi recensisce l’evento su “L’Approdo Letterario” – rivista longhiana per la quale collaborerà per tutti gli anni sessanta – e in quell’occasione cita, per la prima volta, il nome di Fontana⁴. Subito dopo ha modo di approfondire la propria conoscenza delle varie declinazioni *autre* internazionali con la visita di Documenta e sempre su “L’Approdo Letterario” analizza i differenti modi del segno, del gesto e della materia delle ricerche americane ed europee, sostando sui “Tagli” di Fontana, dei quali fornisce una sintetica ma densa riflessione parlando di “un rapporto conciso tra la purezza dell’architettura spaziale, la sensibilità dell’epidermide pittorica e l’eleganza limpida eppure violenta del colpo di lama”⁵.

A partire, dunque, da questa altezza cronologica, Lonzi mette a fuoco la centralità della ricerca di Fontana e dello Spazialismo nell’ambito della temperie *autre* internazionale, precisando in gran parte proprio attraverso l’approfondimento della ricerca dell’artista, il proprio orizzonte di pensiero e il proprio lessico critico che di fatto si svincola dall’utilizzo dell’etichetta informale così come essa era stata utilizzata e accolta nel panorama critico italiano a partire dal 1956-1957⁶. Una prospettiva cruciale per mezzo della quale Lonzi analizza le diverse ricerche informali, attingendo da un’analisi ravvicinata dell’opera di Fontana, è quella di “concepire la forma come la risultante di un processo”⁷, conferendo in tal modo un significato specifico, radicalmente processuale, al termine informale.

Tra la fine degli anni cinquanta e l’avvio del decennio successivo si consolida la fortuna critica di Fontana in ambito torinese, scandita da varie tappe di cui una



1. Carla Lonzi, *15 opere di Lucio Fontana dal 1946 al 1962*, in *L'incontro di Torino. Pittori d'America, Europa e Giappone*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo della Promotrice al Valentino, dal 20 settembre 1962), Tip. S. Aste, Cuneo 1962

senz’altro cruciale è la pubblicazione della monografia di Tapié, *Devenir de Fontana*, pubblicata nella collana delle Edizioni d’Arte Fratelli Pozzo, la cui uscita è accompagnata dalla mostra tenutasi nel febbraio 1962 all’ICAR, International Center of Aesthetic Research⁸. A distanza di qualche mese, a segnare un passaggio in maniera ideale eppure concretissima, su un orizzonte molteplice, è la mostra *L'incontro di Torino. Pittori d'America, Europa e Giappone*, che costituisce altresì uno snodo per l’attività di Notizie e l’avvio di una storia specifica della galleria nell’ambito della politica mercantile e culturale cittadina, grazie anche al sodalizio che, proprio allora, si consolida tra Lonzi e Pistoï. La collettiva *L'incontro di Torino* è organizzata da Lonzi con Pistoï e Alberto Ulrich al Palazzo della Promotrice al Valentino di Torino, con l’obiettivo di tracciare un ultimo bilancio dell’*art autre* (e di fatto fornire un ultimo omaggio a Tapié), nonché di traghettare l’ambiente artistico torinese, e non solo, verso nuovi scenari oltre l’informale. Nell’ambito della rassegna viene dedicata una sezione monografica a Fontana, presentata da Lonzi, la quale licenzia il suo primo testo monografico sull’artista destinato ad assumere una posizione centrale nell’esegesi fontaniana⁹ (fig. 1). È proprio il corpo a corpo con la ricerca di Fontana che permetterà a Lonzi di definire la specifica e nodale dimensione di un fare che esalta la “creatività libera” e la svincola “dalla nozione tradizionale di pittura (o scultura) in quanto categorie predeterminate del fare artistico”¹⁰. Queste riflessioni introducono a comprendere la grande eredità impressa del padre dello Spazialismo all’arte contemporanea italiana ed europea, da leggersi in contrapposizio-

ne con le coeve declinazioni gestuali dell’action painting, e allo stesso modo inizio di un nuovo discorso, processuale e concettuale dell’arte. Scrive a tal proposito Lonzi:

Il graffito, il buco, il taglio di Fontana, in quanto sostituti del segno dipinto, non vanno letti soltanto come eccesso di violenza, una action painting più spinta di quella americana, addirittura lacerante la tela, ma soprattutto come limpido bisogno di rigore tecnico, di adesione totale a una concretezza creativa: risultato dalla necessità di affrontare lo spazio in una dimensione *autre*, non pittorica, di evocarlo a un’esistenza indipendente, integralmente autonoma [...]. Le sue opere, fin dall’inizio, sfuggono (come quelle dei dadaisti) a una categoria prestabilita di operatività artistica per cui difficilmente le si possono definire pitture o sculture (e in effetti vi confluiscono le esperienze di entrambi i settori). Cosa significa questo se non un procedimento di concretezza assoluta dove il prodotto artistico non ha valore all’infuori di quello per cui si manifesta, senza che lo si debba avvicinare col presupposto di farlo rientrare in leggi espressive in qualche modo precostituite?¹¹

Mentre a Torino Gian Enzo Sperone, che nel 1964 inaugura un proprio spazio dopo aver diretto la Galleria Il Punto, indirizza la propria attenzione verso la promozione delle ricerche oggettuali e pop che stavano affermando la loro egemonia in Europa anche in relazione ai fatti della XXXII Biennale di Venezia del 1964, Pistoï si concentra soprattutto sulla promozione dell’arte italiana, e la sua apertura verso le ricerche emergenti oltreoceano – grazie alla collaborazione con Lonzi – si focalizza nello specifico sulla *post-painterly abstraction*. Negli anni immediatamente successivi, mentre Sperone si distingue come figura nodale nella promozione delle ricerche poveriste più coinvolte nell’esplorazione della processualità della materia, dialogando principalmente con Germano Celant e Tommaso Trini, Pistoï, tramite Lonzi, indirizza la propria attenzione verso i due giovani artisti più compromessi con i processi mentali e più sfuggenti, in un certo qual modo, alla dimensione per sua intima essenza contraddittoria di Arte Povera, vale a dire Fabro e Paolini¹². Al di là di di etichette e definizioni, al di là di di incasellamenti e fratture generazionali, nella seconda metà degli anni sessanta nelle sale di Notizie si tratteggia un metafisico *fil rouge* in base al quale si delinea un particolare percorso di lettura dell’arte italiana che, appunto, parte da Fontana, attraversa Manzoni, Castellani, Twombly, Accardi, e arriva a coinvolgere la ricerca di Fabro e a Paolini. Quella stessa visione critica militante costituirà il taglio di *Autoritratto*, il cui cantiere di lavoro inizia proprio a partire dal 1965.

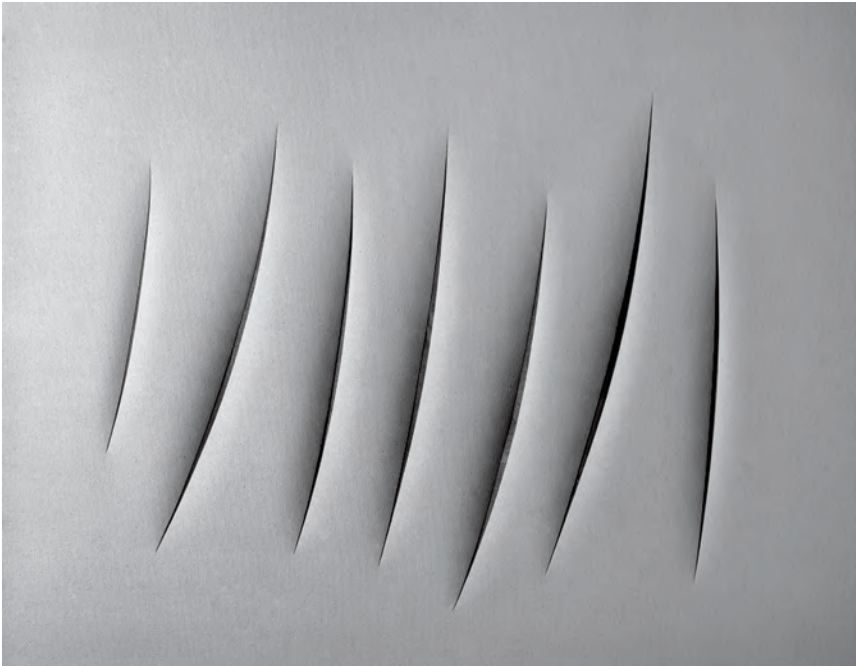
Nel 1965 Lonzi presenta un’ulteriore personale di Fontana da Notizie¹³ e in più occasioni, tra il 1965 e il 1966, ha modo di tornare su vari contributi per “L’Approdo Letterario” sulla centralità del suo lavoro nel panorama artistico contemporaneo, insistendo in particolar modo

2. Paolo Icaro, *Viva l'Italia*, 1965, allestimento della mostra *Giovane scultura italiana. Icaro, Remotti, Lorenzetti, Marotta, Pierelli, Pizzo Greco* (Milano, Galleria Cadario, 10 maggio - 10 giugno 1966). Courtesy Archivio Paolo Icaro, Tavullia

sulla libertà della ricerca di Fontana, letta come atto di responsabilità. Nella recensione della personale *Fontana '65*, tenutasi alla Galleria Apollinaire di Milano, Lonzi definisce la libertà dell’artista come “coraggio di assumerne le conseguenze”¹⁴. Parlando di Fontana, Lonzi sembra di fatto riflettere sulla sua stessa postura in relazione all’atto critico, in quella necessità di identificare una differente responsabilità della parola che mette sempre più al centro del discorso il vissuto, la relazione con l’artista, e non il potere istituzionale e interpretativo dell’azione critica. Lonzi si concentra sulla libertà di Fontana non intendendola come “postulato teorico” ma come “avventura”¹⁵, che si confronta con il vissuto, e che in occasione della recensione alla XXXIII Biennale di Venezia del 1966 definirà un’operazione spaziale “proiettata nel futuro come nuova dimensione psichica del vivere”¹⁶. Nell’ambito della manifestazione lagunare Fontana aveva ricevuto il Premio Comune di Venezia riservato a un pittore italiano e Lonzi nel suo testo evidenziava altresì il ritardo con cui, alla soglia dei sessant’anni, arrivasse questo dovuto e necessario riconoscimento per l’artista. Proprio tra il 1965 e il 1966 Lonzi avvia il cantiere di *Autoritratto*, testo nato dalla raccolta e dal montaggio di conversazioni registrate su nastro – alcune inedite, altre già trascritte e pubblicate, sulle riviste “Marcatré” e “Collage” – intercorse con quattordici artisti italiani, di diversa generazione, non circoscrivibili in un’unica corrente o ricerca, e colti in momenti diversi del loro percorso. I protagonisti, come sappiamo, oltre a Fontana, il più anziano e affermato, sono Carla Accardi, Getulio Alviani, Enrico Castellani, Pietro Consagra, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Nigro, Giulio Paolini, Pino Pascali, Mimmo Rotella, Salvatore Scarpitta, Giulio Turcato e Cy Twombly. Lonzi lavora al montaggio del libro durante il soggiorno a Minneapolis, dove si trasferisce con il compagno Pietro Consagra tra il 1967 e il 1968, e lo termina al ritorno in Italia, pubblicandolo nel 1969. Nel progetto grafico della copertina l’editore De Donato propende per dar risalto a Fontana, peraltro venuto a mancare l’anno prima della pubblicazione del libro. Invece di assecondare la proposta di Lonzi, le cui vicende sono state approfonditamente ricostruite da Laura Iamurri¹⁷, l’editore opta per la più icastica immagine dei “Tagli” (fig. 3), di più immediato impatto visivo e concettuale, segnando, in qualche modo, già una prima frattura e problematicità nella ricezione del libro la cui dirompenza metodologica viene normalizzata anche nel risvolto di copertina dove la pubblicazione si annuncia come una raccolta di testimonianze di artisti¹⁸. *Autoritratto* è di fatto un insieme di narrazioni in prima persona, cucite assieme a dar vita a una conversazione ideale fra gli artisti; un autoritratto declinato al plurale, degli artisti e dell’autrice, che travalica lo spazio e il tempo, sovvertendo i ruoli, e tutte quelle dinamiche sottese al sistema. Mentre Lonzi mette in scena sé stessa soffermandosi in più momenti sul “mestiere fasullo” del



critico, su cui aveva manifestato dubbi e insofferenze già a partire dal 1963¹⁹, dalle parole degli artisti si dipana un flusso narrativo, dove si intrecciano e si sovrappongono i punti di vista, gli argomenti, le problematiche trattate. Molteplici sono le questioni che affiorano dalle parole di Fontana, la cui conversazione era stata registrata da Lonzi il 10 ottobre 1967 e confluita in prima battuta in parte nell’inchiesta *Tecniche e materiali* curata da Lonzi stessa con Tommaso Trini e Marisa Volpi Orlandini per la rivista “Marcatré” nel 1968²⁰. Attraverso la trascrizione dell’intera intervista da parte di Paolo Campiglio²¹, riproposta in versione aggiornata in questo catalogo, si possono enucleare i passaggi confluiti in *Autoritratto* inquadrati nella cornice dialogica in cui alcune riflessioni di Fontana prendono forza, proprio nello scambio continuo con Lonzi. Inoltre è possibile analizzare la processualità della trascrizione e del montaggio, ovvero le molteplici sfumature che sottendono alla metodologia lonziana e all’apparente neutralità di questa modalità di scrittura critica. Attraverso la pratica della registrazione Lonzi vuol abolire la distanza, quel filtro che si istituisce fra l’atto critico e il pensiero dell’artista, per attingere una maggiore aderenza al vissuto esistenziale, e meglio comprenderne il processo creativo, le tecniche di lavoro, evitando che la pratica critica possa esercitare una problematica e discutibile azione interpretativa. Ma registrare, riascoltare e trascrivere la parola non significa annullare l’operazione critica. Come si può evidenziare dalla conversazione con Fontana, analizzandola nel divenire dall’oralità allo scritto, possiamo notare come il discorso venga indirizzato (e a vario modo sia nel dialogo sia nella pagina scritta) verso specifiche urgenze che diventano un campo di sollecitazione reciproca e continua, nel rispecchiamento stesso che si istituisce tra critica e artista, anche nel loro scarto generazionale. Si pensi, ad esempio, alle riflessioni sull’arte americana, con la conseguente messa a fuoco della contrapposizione dialettica Europa/America che in



3. Lucio Fontana, *Concetto spaziale, Attese*, 1964 (fotografia di Ugo Mulas)

Autoritratto trova differenti momenti di argomentazione da parte degli artisti. Fontana, come protagonista dell’arte del dopoguerra che ha vissuto in prima persona la rimodulazione delle geografie artistiche e il riposizionamento transatlantico dell’arte europea, esprime il suo pungente punto di vista: la pittura di Pollock diventa campo di riflessione per inquadrare una visione europea di spazialità che va oltre il quadro e che Fontana traccia attraverso una genealogia ben specifica che parte dallo Spazialismo e giunge all’esperienza di Piero Manzoni e Yves Klein. Fontana manifesta tutto il suo disappunto per l’arte americana, con espressioni dirette, probabilmente sollecitato dal mezzo di registrazione che apre uno spazio di imprevedibilità e una sorta di vertigine relazionale. Lonzi lo incalza ad argomentare il suo antiamericanismo – da Pollock alla Pop Art, dal mercato alla critica – come se volesse far affrontare all’autorità dell’artista urgenze e questioni su cui lei stessa si trovava allora a riflettere prima del suo imminente viaggio americano e che lei stessa in parte lascia poi cadere nella trascrizione di *Autoritratto*. Si pensi, ad esempio, al passaggio su Alan Solomon in relazione all’organizzazione della mostra *Young Italians* e alle prospettive identitarie che diventano un terreno problematico di tematizzazione nella temperie transnazionale da “esportazione” del momento (Lonzi: “Io c’ho parlato, ho cercato di dirgli guarda che qui... è un fatto europeo che vi deve interessare, non potete venire a vedere solo qualcosa che non sia quella americana. Lui mi diceva: ‘sai io devo portarlo di fronte agli americani, questo non lo posso portare perché gli americani...’”)²². O ancora alla questione che ruota attorno al nome di Andy Warhol la cui menzione scompare da *Autoritratto*, aprendo una serie di interrogativi su cui si è soffermata Laura

Iamurri, la quale ha ragionato sullo scarto temporale tra il dialogo e la trascrizione e, dunque, su ciò che era intercorso tra i due momenti: primo fra tutti i fatti di cronaca legati all’attentato da parte di Valerie Solanas e alle ripercussioni sulla fama dell’artista²³. Fontana argomenta ampiamente la questione della subalternità dell’arte italiana carente di sistemi di informazione e comunicazione, anche portando l’attenzione alle etichette critiche che diventano contenitori per promuovere, al di qua e al di là dell’Atlantico, eterogenee proposizioni linguistiche, come ad esempio il Nouveau Réalisme. Nella conversazione affiorano inoltre riferimenti ai fatti recenti dell’arte italiana, come la mostra di Foligno *Lo spazio dell’immagine*, decretata in più sedi come l’evento europeo più rappresentativo della stagione artistica del 1967²⁴, nel passaggio dall’oggetto all’ambiente, rassegna che riconosceva alla ricerca di Fontana e a quella di Colla l’avvio di un nuovo discorso linguistico. Lonzi sollecita Fontana a commentare il lavoro dei giovani artisti che lei stessa stava seguendo, e che saranno presenti anche in *Autoritratto*, come Paolini e Fabro, oltre a Pascali, che morirà prematuramente l’anno dopo, nel settembre 1968 come Fontana. Parlando della sua collezione, oltre a menzionare la presenza di acquisti storici, come il Burri alla XXVI Biennale di Venezia del 1952 e altre opere per le quali si rimanda al testo di Gaspare Luigi Marcone, Fontana accenna anche al recente acquisto di un’opera di Paolo Icaro dalla Galleria Cadario²⁵ (fig. 2), nel momento in cui l’artista è coinvolto nelle brevi avventure della “Nuova scultura italiana” e del quale Fontana coglie in qualche modo la peculiarità della sua ricerca plastica, individuale rispetto a quella del “gruppo” e in divenire verso imminenti approdi ambientali²⁶. Questo nome come altri cadranno nella riscrittura confluita in *Autoritratto* che mantiene il discorso focalizzato al disegno critico lonziano e dunque a una visione militante che si rende necessaria come responsabilità critica, per quanto in Lonzi libera da incasellamenti generazionali e da etichette-slogan. Mentre altri artisti, nell’ambito di *Autoritratto*, divagano sulle questioni private, sulla politica e sulla contestazione in atto, le riflessioni di Fontana, come anche quelle di Paolini, sono incentrate a commentare i fatti dell’arte, con affondi sulla ricerca, nella problematizzazione sui materiali e le tecniche (tema da cui prende spunto la conversazione), in una profondità di argomentazione che coinvolge la storia dell’arte, la dimensione filosofica, concettuale, etica e spirituale del lavoro. Con la sua sollecitazione a essere “provocato” è Fontana ad aprire il convivio di *Autoritratto*. “Cosa vuoi che ti racconti se non mi dici di cosa devo parlare... cosa devo dire più o meno... Mi devi interrogare, più o meno... “provocare”²⁷, quasi a svelare l’attrazione, la vertigine e la seduzione tecnologica per una nuo-

va modalità discorsiva come spazio critico. Con la sua energia prorompente, eternata nel saluto sorridente della fotografia che chiude il libro, Fontana si congeda idealmente dal mondo e termina, per l’appunto, la

narrazione performativa di *Autoritratto*. Una creazione editoriale che consegnerà alla storia la complessità di un’avventura unica, della critica e dell’arte italiane degli anni sessanta.

¹ C. Lonzi, *Autoritratto*. Accardi Alviani Castellani Consagra Fabro Fontana Kounellis Nigro Paolini Pascali Rotella Scarpitta Turcato Twombly, De Donato editore, Bari 1969.

² Ho avuto modo di approfondire il rapporto di Carla Lonzi con l’ambiente artistico torinese in *Carla Lonzi a Torino: alcune coordinate*, in L. Conte, L. Iamurri, V. Martini (a cura di), *Carla Lonzi. Scritti sull’arte*, et. al. / EDIZIONI, Milano 2012, pp. 685-723.

³ *Arte Nuova. Esposizione Internazionale di pittura e scultura. Ikebana di Sofu Teshigahara*, a cura del Circolo degli Artisti e dell’Associazione Arti Figurative, catalogo della mostra (Torino, Circolo degli Artisti Palazzo Granieri, 5 maggio - 15 giugno 1959), Torino 1959.

⁴ C. Lonzi, *Arte Nuova e arte giapponese*, in “L’Approdo Letterario”, a. V, n. 10, luglio-settembre 1959, ora in *Carla Lonzi. Scritti sull’arte* cit., pp. 125-129. Per la collaborazione di Lonzi con “L’Approdo Letterario” si rimanda a V. Martini, *La collaborazione di Carla Lonzi alla rubrica Arti figurative de “L’Approdo”*, in *Carla Lonzi. Scritti sull’arte* cit., pp. 669-684. Si segnala inoltre V. Martini, *Carla Lonzi: una figura “difficile da approdare”*. Il carteggio Lonzi-Betocchi del Fondo RAI di Firenze, tesi di specializzazione, Università di Pisa, a.a. 2009-2010.

⁵ C. Lonzi, *Documenta al Museum Friedericianum di Kassel*, in “L’Approdo Letterario”, a. V, n. 11, ottobre-dicembre 1959, ora in *Carla Lonzi. Scritti sull’arte* cit., p. 135.

⁶ Per una possibile riconsiderazione della terminologia critica lonziana in relazione al lessico dell’informale si rimanda a F. Fergonzi, *Lessicalità visiva dell’italiano. La critica dell’arte contemporanea 1945-1960*, Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa 1996.

⁷ Ivi, p. 131.

⁸ Sulla ricezione dell’opera di Fontana nell’ambiente torinese si rimanda a L.M. Barbero, *Scandalo a Torino. Lucio Fontana: una cronaca 1959-1969*, in Id. (a cura di), *Torino sperimentale 1959-1969. Una storia della cronaca. Il sistema delle arti come avanguardia*, Umberto Allemandi & C., Torino 2010, pp. 19-72. Per i rapporti con Tapié si veda anche S. Bignami, J. Galiberti, *Lucio Fontana e l’artventure parigina*, Scalpendi Editore, Milano 2014. Sulle vicende editoriali di *Devenir de Fontana*: S. Cecchetti, *Ezio Gribaud e Lucio Fontana: cronaca di un viaggio americano*, prefazione di E. Crispolti, Skira, Milano 2011. Per una più ampia riconsiderazione della ricezione critica di Fontana si rimanda alle varie voci in L.P. Nicoletti (a cura di), in *Dizionario Lucio Fontana*, Quodlibet, Macerata in corso di stampa.

⁹ C. Lonzi, *15 opere di Lucio Fontana dal 1946 al 1962*, in *L’incontro di Torino. Pittori d’America, Europa e Giappone*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo della Promotrice al Valentino, dal 20 settembre 1962), Tip. S. Aste, Cuneo 1962, ora in *Carla Lonzi. Scritti sull’arte* cit., p. 298-301.

¹⁰ Ivi, p. 299.

¹¹ *Carla Lonzi. Scritti sull’arte* cit., pp. 298-299.

¹² Per una ricognizione d’insieme dell’attività di Luciano Pistoì si rimanda a M. Bandini, M.C. Mundici, M.T. Roberto (a cura di), *Luciano Pistoì. “Inseguo un mio disegno”*, Hopefulmonster, Torino 2008. Si veda inoltre *Luciano Pistoì, Il mercante d’arte è il consigliere del principe. Conversazione con Franco Fanelli*, Umberto Allemandi & C., Torino 2005. Per una riflessione critica dell’azione di Pistoì, anche in relazione alla riconsiderazione storiografica del secondo Futurismo e ad aspetti connessi alla genealogia fontaniana, si rimanda a M. Dantini, *Gradus ad Parnassum. Giulio Paolini, “Autoritratto”, 1969*, in “Palinsesti”, n. 2, 2011, www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/article/view/31.

¹³ In catalogo viene ripubblicato in parte il testo della mostra *15 opere di Lucio Fontana dal 1946 al 1962* cit.

¹⁴ C. Lonzi, *Una mostra di Lucio Fontana a Milano*, in “L’Approdo Letterario”, a. XI, n. 32, ottobre-dicembre 1965, ora in *Carla Lonzi. Scritti sull’arte* cit., p. 430.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ C. Lonzi, *In un’atmosfera di ripensamenti e previsioni scontate*, in “L’Approdo Letterario”, a. XII, n. 35, luglio-settembre 1966, ora in *Carla Lonzi. Scritti sull’arte* cit., p. 459.

¹⁷ L. Iamurri, “Un mestiere fasullo”: note su *Autoritratto* di Carla Lonzi, in M.A. Trasforini (a cura di), *Donne d’arte. Storie e generazioni*, Meltemi, Roma 2006, pp. 113-132; M. Disch, L. Iamurri, *Nota sull’immagine di copertina*, nella rip. di *Autoritratto*, et al. / EDIZIONI, Milano 2010, pp. 303-306.

¹⁸ Si veda a tal proposito L. Iamurri, *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l’arte in Italia 1955-1970*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 206-213.

¹⁹ C. Lonzi, *La solitudine del critico*, in “Avanti!”, 13 dicembre 1963, ora in *Carla Lonzi. Scritti sull’arte* cit., pp. 363-366.

²⁰ Iamurri, *Un margine che sfugge* cit., pp. 169-170.

²¹ *Milano, 10 ottobre 1967: Carla Lonzi intervista Lucio Fontana*, in *Lucio Fontana. Sedici sculture / Sixteen Sculptures 1937-1967*, a cura di P. Campiglio, catalogo della mostra (Milano, Amedeo Porro Arte Moderna e Contemporanea, 12 dicembre 2007 - 28 febbraio 2008; Londra, Ben Brown Fine Arts, aprile-maggio 2008), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007, pp. 26-65.

²² Si veda la *Conversazione tra Carla Lonzi e Lucio Fontana* pubblicata nel presente volume. Per le questioni complesse sulle narrazioni identitarie e critica d’arte si veda M. Dantini, *Ytalia subjecta. Narrazioni identitarie e critica d’arte 1963-2009*, in G. Guercio, A. Mattiolo (a cura di), *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Electa, Milano 2010, pp. 263-307.

²³ Si rimanda a L. Iamurri, *Intorno a Autoritratto: fonti, ipotesi e riflessioni*, in L. Conte, V. Fiorino, V. Martini (a cura di), *Carla Lonzi: la duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di Rivolta*, collana di Studi Culturali, Edizioni ETS, Pisa 2011, pp. 83-84.

²⁴ G. Politi, *Da Foligno una proposta per Venezia* e le relative interviste in “Flash”, n. 2, luglio 1967, pp. 1-3.

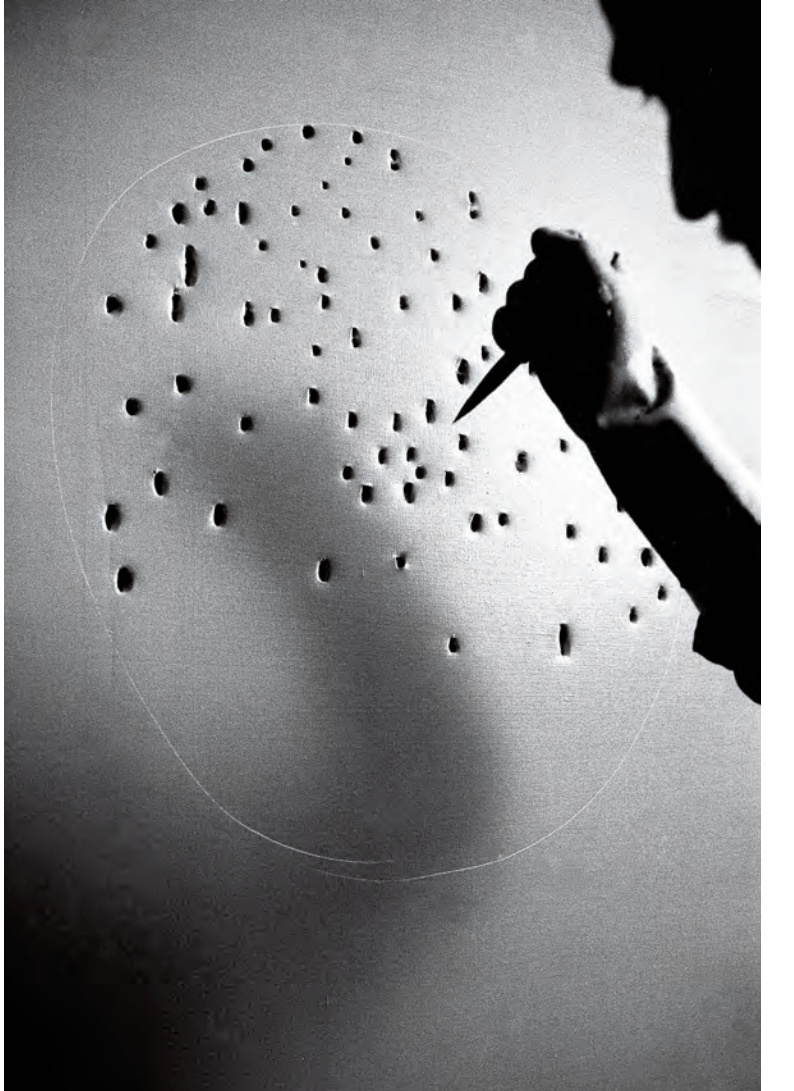
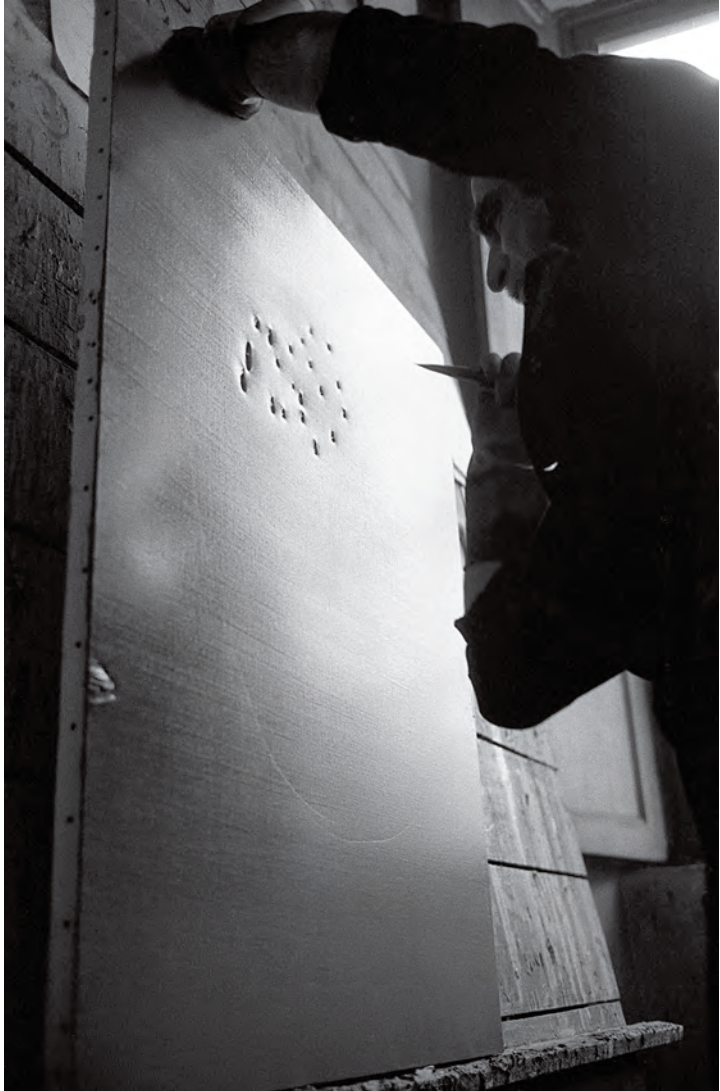
²⁵ Si tratta della mostra *Giovane scultura italiana. Icaro, Remotti, Lorenzetti, Marotta, Pierelli, Pizzo Greco*, (Milano, Galleria Cadario, 10 maggio - 10 giugno 1966). Presso l’Archivio Icaro è documentata l’opera acquistata da Fontana dal titolo *Viva l’Italia*. Si ricordi inoltre che gli artisti della *Giovane scultura italiana*, di cui anche Lonzi argomenta nell’intervista aiutando Fontana a ricordare il nome di Icaro, avevano pubblicato nel 1966 *Nuova scultura italiana. Conversazione registrata di Nanni Loy con Gillo Dorfles, Gino Marotta, Icaro, Lorenzetti, Pierelli, Pizzogreco, Remotti* per la casa editrice Nocera, che inaugurava con questo libro la nuova collana “Flash” nell’intento di divulgare aspetti e problemi delle poetiche contemporanee. Il primo numero propone una forma editoriale inedita. Si tratta, appunto, di una conversazione registrata di Loy e Dorfles, con gli artisti sul tema della “nuova scultura italiana”, il cui format in qualche modo anticipa *Autoritratto*. Rimando a tal proposito al mio “*Ironizzare direttamente sulla scultura e indirettamente su certe situazioni*”. *Qualche considerazione sugli esordi di Paolo Icaro*, in “Predella - Journal of Visual Arts”, n. 37, 2016, pp. 101-114.

²⁶ Faccio riferimento a *Campo San Marino* (1967) e alle *Forme di spazio*, ribattezzate *Gabbie*, realizzate subito dopo l’avventura della “Nuova scultura italiana” a New York, dove Icaro soggiorna dall’aprile 1966 alla primavera 1968.

²⁷ L. Fontana, in C. Lonzi, *Autoritratto*, nella rip. 2010, con prefazione di L. Iamurri, p. 7.

Ugo Mulas,
Lucio Fontana. Il sole,
1962, Milano, serie
di cinque stampe
fotografiche. Courtesy
Archivio Ugo Mulas,
Milano - Galleria
Lia Rumma,
Milano/Napoli





À Rebours

Walter Guadagnini

1. Ugo Mulas,
*Lucio Fontana
a Comabbio*, 1968.
Milano, Archivio
Ugo Mulas

Prologo

Comportamento, però, è dire, capire e cogliere aspetti diversi di persone e cose, modificare un atteggiamento nel guardarle, nel considerarle, nel fotografare. Nell’ultima visita fatta a Fontana, a casa sua a Comabbio, volevo fissare dei dettagli del viso, di quelli che poi risultano emblematici come l’occhio, la mano, che suggeriscono l’atto creativo, la capacità realizzativa e cose del genere. Forse con una punta di sfida Fontana mi spiegò che non era il caso, che come l’occhio valevano le basette, come la mano i baffi, la cintura, i calzoni: una cosa valeva l’altra¹.

Atto primo

Sembra quasi di vederli, mentre si avvicinano alla casa del maestro, nel varesotto: Ugo Mulas, che il maestro conosce da tempo, col quale c’è un’amicizia saldata dagli anni, e Giorgio Colombo, il giovane grafico che comincia a sentire il richiamo della fotografia e si domanda cosa farà da grande, e per il quale l’autore dei “Tagli” è una figura leggendaria. Stanno salendo per mostrare a Fontana lo *specimen* del libro ormai in fase

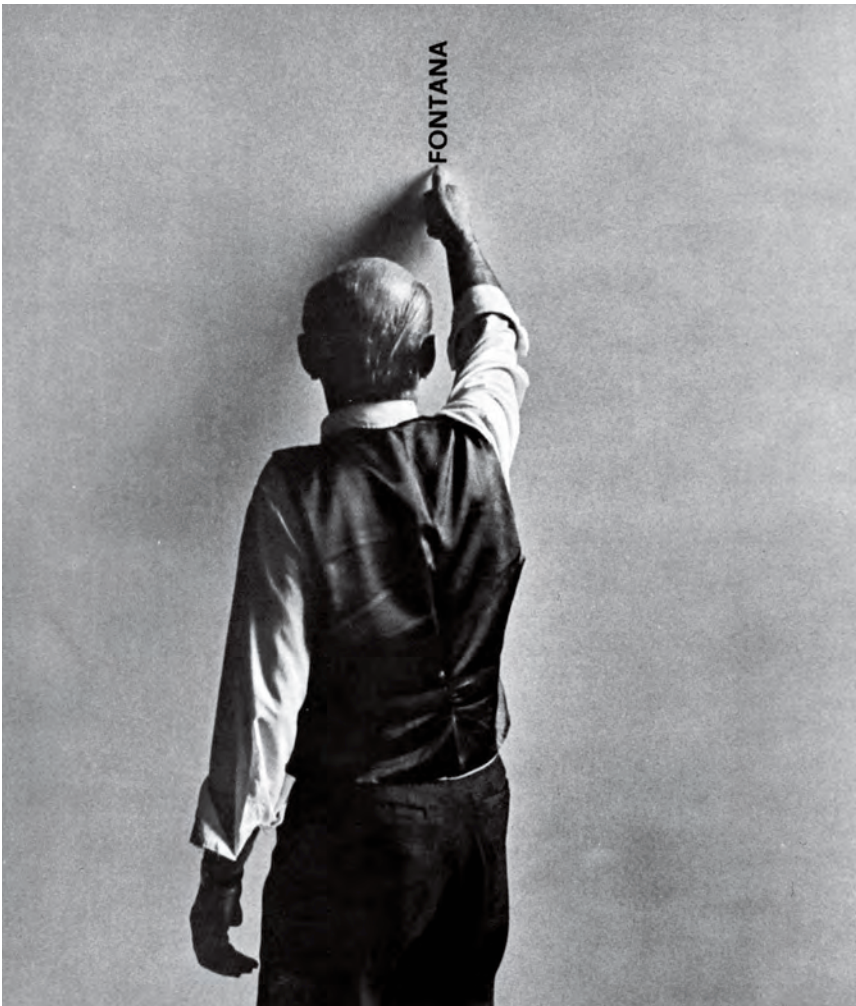
di realizzazione, un volumetto di 30 centimetri per 30 che fa parte di una collana ideata e voluta da Achille Mauri, editore (e non solo) in Milano, iniziata l’anno precedente con un titolo dedicato a un’altra figura centrale del rinnovamento dell’arte italiana fra anni cinquanta e sessanta, Enrico Castellani². Mulas ha accolto la provocazione dell’autore dei “Tagli”, e ha fotografato – oltre alle mani e agli occhi – anche la cintura, una camicia iperdecorata, i baffi, che si vanno dunque a mischiare con le fotografie ormai storiche realizzate nel corso degli ultimi anni, in particolare la serie delle “Attese”, divenuta nel frattempo un classico della fotografia d’arte internazionale³. Perché in effetti, a ben pensare, il Mulas che sale per l’ultima volta da Fontana è a sua volta un personaggio dalla fama non solo italiana: l’anno precedente è uscito in contemporanea per Longanesi & C., per Holt, Rinehart & Winston negli Stati Uniti e per Lumen in Spagna il suo *opus magnum*, quel *New York: arte e persone* al quale ha lavorato dal 1964 e che lo proietta in una dimensione nuova, non più solo di testimone dei fatti d’arte del tempo, ma di compagno di strada di una generazione di artisti, di qua e di là dall’oceano.

Entr’acte

Chissà se in quel pomeriggio i due hanno discusso anche di Alan Solomon. Il fotografo deve molto a colui che è, a queste date, un’eminenza grigia dell’arte mondiale, l’organizzatore della storica vittoria di Rauschenberg alla XXXII Biennale del 1964, uno dei plenipotenziari della politica culturale americana nell’ambito delle arti visive. Non solo è stato grazie alle scelte di Solomon che Mulas nel 1964 ha avuto la rivelazione dell’importanza di ciò che stava accadendo a New York e della necessità di andare direttamente sul posto a vedere, capire e testimoniare; non solo il critico aveva steso poi la articolata prefazione al volume, ma era stato, anche e soprattutto, una sorta di silente Virgilio nel viaggio del fotografo tra i diversi studi:

In un primo momento ero preoccupato di questa presenza, perché temevo che volesse usarmi per fare un certo





2. *Lucio Fontana, fotografie Ugo Mulas* (con due poesie di Nanni Balestrini), 1968, Milano, Achille Mauri. Milano, Archivio Ugo Mulas

3. *New York: arte e persone / New York: the new art scene*, fotografie di Ugo Mulas, testo di Alan Solomon, design di Michele Provinciali, Longanesi, Milano 1967; Holt Reinhardt & Wiston, New York; Lumen, Barcellona. Milano, Archivio Ugo Mulas

suo discorso. Ma Solomon non interveniva mai, non diceva nulla, stava in disparte, ascoltava dischi o leggeva un libro, a un certo punto se ne andava, mi lasciava solo. Ho avuto allora il terrore opposto, di essere allo sbaraglio; spesso chiedevo delle spiegazioni, ma Solomon sorrideva e taceva. Evidentemente non voleva sovrapporre altre complicazioni a quelle che già mi si presentavano; e poi soprattutto aveva un grandissimo rispetto del mio lavoro, pensava che aveva più senso un mio errore che un suo suggerimento al fine di questo racconto che poi era, in fondo, un mio viaggio dentro la pittura americana, dentro una certa New York.

Chissà se a una descrizione simile Fontana avrà risposto come aveva risposto a Carla Lonzi poco tempo prima: “Sì quello lì che era alla Biennale, lo facevano un Padre Eterno [...]”⁴. In ogni caso, è indubbio che il rapporto con la cultura artistica statunitense sia uno dei temi centrali del dibattito italiano, e più latamente europeo e mondiale, della seconda metà degli anni sessanta, proprio a partire da quella Biennale di metà decennio, e che due protagonisti di quella stagione non potevano non tenerne conto, reagendo ognuno secondo le proprie inclinazioni e rispondendo alla propria storia.

Atto secondo

Se mi riprendi mentre faccio un quadro di buchi dopo un po’ non avverto più la tua presenza e il mio lavoro procede tranquillo, ma non potrei fare uno di questi grandi tagli mentre qualcuno si muove intorno a me. Sento che se faccio un taglio, così, tanto per far la foto, sicuramente non viene... magari, potrebbe anche riuscire, ma non mi va di fare questa cosa alla presenza di un fotografo, o di chiunque altro. Ho bisogno di molta concentrazione. Cioè, non è che entro in studio, mi levo la giacca, e trac! Faccio tre o quattro tagli. No, a volte, la tela, la lascio lì appesa per delle settimane prima di essere sicuro di cosa ne farò, e solo quando mi sento sicuro, parto, ed è raro che sciupi una tela; devo proprio sentirmi in forma per fare queste cose.

Così Mulas riporta le parole di Fontana che danno il via alla celebre sequenza fotografica del taglio: ora, al di là della consueta umiltà di Mulas che tiene a sottolineare di non essere sicuro di avere riportato le parole dell’amico con assoluta fedeltà, questo passaggio è fondamentale per diversi motivi: anzitutto, per la data dell’incontro e quindi degli scatti, che è ancora il 1964. Ora, senza nulla togliere all’episodio dell’epifania lagunare, può essere corretto ridimensionarne almeno in parte la centralità nell’intero percorso di riflessione di Mulas sul rapporto tra fotografia e arte figurativa, proprio alla luce di questa sequenza e delle riflessioni che la accompagnano. Vale a dire, è indubbio che il viaggio oltreoceano abbia schiuso al



4. Ugo Mulas, *Roy Lichtenstein*, New York, 1964. Milano, Archivio Ugo Mulas



fotografo la conoscenza di una dimensione artistica inedita, incomparabile con quella italiana soprattutto dal punto di vista degli atteggiamenti e del contesto, e che abbia rappresentato la rivelazione di un vero e proprio mondo nuovo, al di là delle metafore storico-geografiche. Ma dal punto di vista del pensiero, del principio di concettualizzazione dello scatto davanti all’opera d’arte, principio necessario per attivare un processo di conoscenza e interpretazione oltre che di testimonianza e documentazione, da questo punto di vista il pomeriggio (o meglio le giornate) in corso Monforte sono state senza dubbio altrettanto, se non più importanti. Anche perché si tratta, in questo caso, dell’evoluzione interna di un percorso, mentre l’esperienza americana è comunque una – per quanto lunga e proficua – parentesi.

Parentesi

Il fumetto è legato all’infanzia, quindi al gioco: ho voluto coinvolgere Lichtenstein nei suoi fumetti fotografandolo come il personaggio di una di queste *strips*, per partecipare un poco anche io al gioco. Abbiamo pensato, perciò, di inventare una sequenza di cui fosse protagonista lo stesso pittore, e così nel contatto lo si vede mentre fuma, e Lichtenstein è vero mentre il fumo è disegnato, oppure dalla bocca escono parole disegnate sul foglio e tratte, a loro volta, da vere *strips*, oppure, ancora, dialoga con una scultura che non è altro che una testa di manichino da lui ridipinta.

Da sempre, il rapporto tra fotografi e artisti nello studio si manifesta sotto la forma della *mise en scène*, poiché è evidente che, come nota il Fontana riportato da Mulas, non solo la presenza del fotografo rende difficile un comportamento totalmente naturale, libero da condizionamenti (su questo si tornerà più avanti), ma perché la natura della fotografia dell’artista al lavoro in studio è sempre funzionale, che essa abbia o no un’immediata destinazione pubblica. L’artista è fotografato davanti alla tela o alla scultura, con gli strumenti del mestiere, perché c’è un giornale che necessita delle immagini per accompagnare un articolo, o per un volume particolare, altrimenti il fotografo predilige riprendere i momenti di pausa, o particolari dello studio, in assenza di figura. Ma la messa in scena tradizionale prevede la presenza del fotografo come osservatore, peraltro il più distaccato possibile; lo spostamento di Mulas avviene proprio su questo piano, là dove tanto Fontana quanto Lichtenstein, pur nelle differenze, agiscono a partire da una sollecitazione del fotografo per realizzare quella che non è semplicemente una testimonianza, ma è sostanzialmente, a sua volta, un’opera (che ha naturalmente bisogno di complicità da parte dell’artista, ma che si realizza a partire dalla volontà del fotografo, che comunque ne determina il risultato attraverso la padronanza del proprio specifico linguaggio, retoriche e trucchi del mestiere compresi: non a caso Mulas sottolinea a proposito della sequenza di corso Monforte che “in una delle foto che ho fatto la mano di Fontana è mossa,

5. Ugo Mulas,
Lucio Fontana
a Comabbio, 1968.
Milano, Archivio
Ugo Mulas



come se avesse proprio in quel momento completato la corsa: non si capisce che quella è una foto fatta apposta, dove il taglio preesiste¹). Si tratta di un'estensione del concetto di *performing for the camera*, che non a caso in questi anni e in quelli immediatamente successivi diventerà fondamentale nell'evoluzione del rapporto tra fotografia e documentazione artistica, e che ha nel *Saut dans le vide* di Yves Klein fotografato da Shunk e Kender un precedente paradigmatico. Ecco, forse *L'Attesa* può essere considerata il salto nel vuoto di Mulas, tanto a livello di importanza nel percorso personale dell'artista, quanto in quello della storia della fotografia.

Giocare con Lichtenstein sarà, a quel punto, molto più facile.

Atto terzo

Due anni prima, un'altra sequenza aveva messo in luce un diverso approccio di Fontana all'opera e di Mulas alla fotografia. La realizzazione di *Concetto spaziale. Il sole* evidenzia l'aspetto della fisicità dell'opera di Fontana, quell'aspetto che ha anche dato vita a interpretazioni in chiave gestuale e sostanzialmente di natura *informel*, non sempre apprezzate dallo stesso artista. Ad altri, in questo catalogo e in questa sede, leggere in profondità un passaggio così delicato nell'esegesi fontaniana; di certo di fronte alle fotografie che narrano la genesi dell'opera dal primo all'ultimo intervento – caso unico nel pur amplissimo catalogo di fotografie dedicate a Fontana da pressoché tutti i grandi fotogra-

fi italiani attivi fra gli anni cinquanta e sessanta – non si può negare che esista un grado di coinvolgimento fisico tale da indurre a interpretare il buco in una chiave più d'azione che di riflessione (al contrario in sostanza di quanto accade nei tagli). Ancora una volta il fotografo risponde all'artista adeguando atteggiamento, approccio e linguaggio: si guardi come il corpo di Fontana sia fisicamente percepibile nell'immagine, quanto occupi in termini di spazio dell'immagine sin dal primo buco, quanto valga quella sorta di grande macchia nera in movimento rispetto alla tela, anch'essa peraltro non appoggiata al cavalletto ma tenuta stretta da una mano dell'autore, così da trasformare l'azione in un vero e proprio corpo a corpo. Solo alla fine, nell'ultima immagine l'artefice si ritira quasi dalla scena (rimangono un particolare del profilo e la mano con la lama, ma ormai staccata dalla tela), che viene presa interamente dall'opera, che immaginiamo finalmente di nuovo appoggiata alla parete. Si guardi a confronto la presenza del corpo nella sequenza dell'*Attesa*: ben riconoscibile, in tre fotografie intero e sostanzialmente fermo, non c'è azione ma ci sono le premesse e le conseguenze dell'azione, che è una e definitiva, figlia di un preciso rituale. E si pensi allo stesso tempo alla posizione del fotografo in queste due sequenze, vicinissimo in quella del 1962, più lontano in quella successiva, a misurare anche spazialmente l'avvenuto mutamento di condizione mentale tanto dell'artista quanto del fotografo.

Da un punto di vista del linguaggio fotografico, è come se Mulas fosse passato dal reportage alla documentazione, o meglio ancora a una sorta di *aftermath photography*, dove ciò che conta sono le cause e le conseguenze dell'atto, non l'atto in sé. Nel 1962 Mulas punta a raccontare un evento, affida alla macchina fotografica e al soggetto il compito di conferire senso a ciò che sta avvenendo, il fotografo accompagna e sceglie, certo, ma non determina il corso dell'azione. Non casualmente, forse, siamo qui a metà strada del percorso di Mulas, iniziato professionalmente fra il 1953 e il 1954 e protrattosi fino al 1972, ed è quindi facile comprendere come vada evolvendo la sua poetica, da un'adesione – per quanto autonoma – ai principi di una fotografia di realtà alla concettualizzazione estrema delle *Verifiche*. È chiaro allora che nella sequenza del *Concetto spaziale. Il sole* il punto di riferimento è il Pollock fotografato da Hans Namuth, con la sua danza tribale intorno alla tela, ulteriore tappa fondamentale di questa storia, della quale naturalmente Mulas era ben avvertito, e alla quale risponde attraverso il racconto delle differenti poetiche di Fontana e Burri, così fortemente caratterizzate nella loro singolarità.

Ciò che Fontana pensasse di Pollock è rintracciabile nel dialogo con Carla Lonzi, ma questa è un'altra questione.

6. Ugo Mulas,
Lucio Fontana
a Comabbio, 1968.
Milano, Archivio
Ugo Mulas



Finale

La mia attività ufficiale di fotografo è cominciata con la Biennale di Venezia nel 1954. Allora non avevo nessuna pratica, e nessun'arte. Ero partito da Milano con Mario Dondero senza una ragione precisa tranne la voglia di avvicinare questo mondo in una maniera più coinvolgente.

Lì, probabilmente non per la prima volta, stanti le comuni frequentazioni nella Milano tra Brera e Bar Jamaica, incontra Lucio Fontana, che quell'anno ha una sala che dovrebbe essere dedicata alla scultura, ma che si riempie anche di "Concetti spaziali", con sommo disdoro e scandalo dell'*establishment* critico nostrano. Addirittura, una scultura cade e si rompe: il giovane reporter è lì, non coglie l'attimo della rottura, ma fotografa l'autore con la sua creazione mutilata (e nonostante tutto

già sul piedistallo, pronta per essere esposta): Fontana, elegante in giacca e cravatta, ride soddisfatto, indica l'opera con un gesto enfatico delle mani che sembrano quasi abbracciarla, o proteggerla dal rischio di un'altra caduta, in ogni caso già conscio di un ruolo conquistato negli anni, e pronto a rimetterlo in discussione per aprire una nuova pagina della sua vicenda creativa. Quasi vent'anni dopo, un'altra rottura, questa volta volontaria, chiuderà, non più metaforicamente, la vicenda creativa di Mulas, con la *fine delle Verifiche*.

Epilogo

Piace immaginare che al termine della visita a Comabbio, soddisfatti per la riuscita del volume, i due artisti si concedano un ultimo momento di complicità e di gioco: Mulas riprende un primissimo piano dell'occhio di Fontana, nella cui pupilla si riflette l'amico che sta scattando⁵.

¹ Tutte le citazioni di Mulas sono tratte da U. Mulas, *La fotografia*, Einaudi, Torino 1973.

² Dopo Fontana sarà la volta di Enrico Baj e di Julio Le Parc, entrambi pubblicati nel 1969. Al quarto numero, però, data la scarsità delle vendite, l'editore è costretto a porre fine a un progetto di straordinaria qualità editoriale.

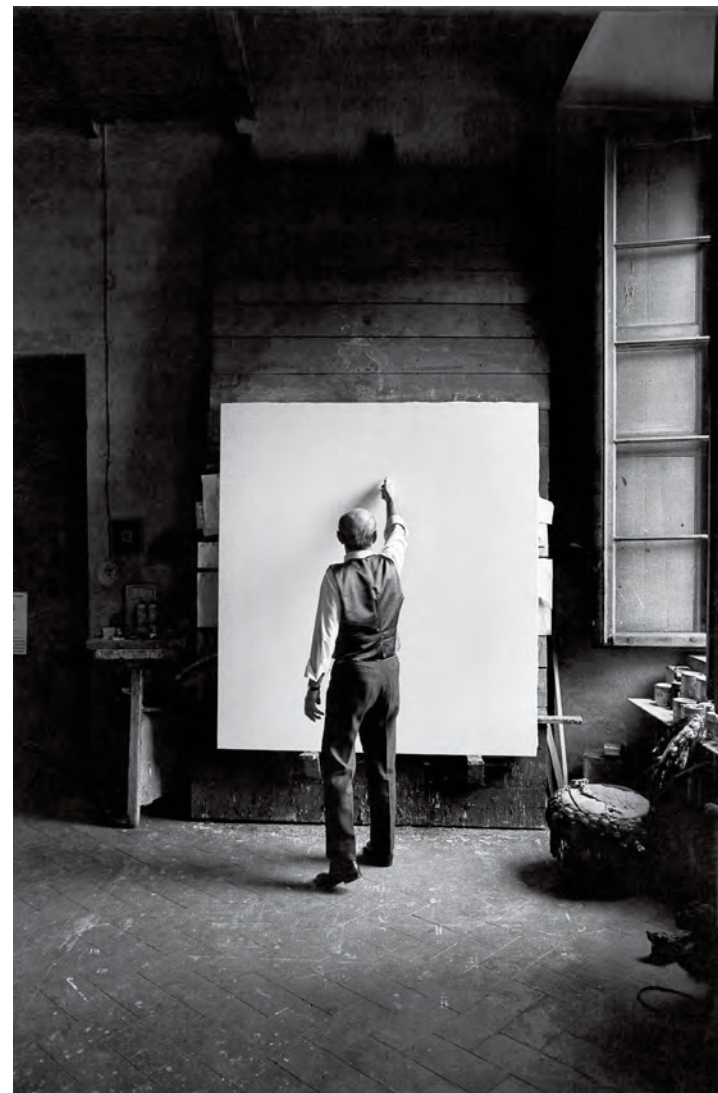
³ Il libretto, 76 pagine non numerate, sarà accompagnato da alcune poesie di Nanni Balestrini. Il design di Colombo – che dopo quella esperienza si muoverà ancora per poco tempo tra Achille Mauri e lo studio di Sottsass, per poi passare definitivamente alla fotografia, divenendo uno dei maggiori testimoni della stagione artistica immediatamente successiva – conferirà ritmo alle immagini attraverso interventi grafici di essenziale raffinatezza, mentre le fotografie di Mulas variano dagli scatti più noti realizzati nel corso del decennio alla surreale giustapposizione di due seni a una ce-

ramica in forma di vaso. Alla richiesta di una breve biografia per completare il volume, Fontana risponde con un foglietto sul quale disegna le tappe principali della sua storia d'artista, anch'esso riprodotto nel libro. Il multiplo di un taglio, non firmato, accompagnava il libro, impreziosendolo. In copertina l'artista di spalle nella terza immagine della sequenza *L'Attesa*, ma la lama, invece di incidere la tela, scrive "FONTANA" in verticale. La sequenza *L'Attesa* viene pubblicata per la prima volta nel 1965 in "Pirelli - Rivista d'informazione e di tecnica", con la quale peraltro Mulas aveva iniziato a collaborare già alla metà degli anni cinquanta.

⁴ Si veda la *Conversazione tra Carla Lonzi e Lucio Fontana* in questo volume.

⁵ Un ringraziamento a Melina e Valentina e ad Alessandra Pozzati, per la consueta disponibilità e fiducia. Grazie a Giorgio Colombo, cui devo le informazioni sull'incontro a Comabbio.

Ugo Mulas,
Lucio Fontana. L'attesa,
 1964, Milano, serie
 di cinque stampe
 fotografiche.
 Courtesy Archivio
 Ugo Mulas, Milano -
 Galleria Lia Rumma,
 Milano/Napoli





LE OPERE

Lucio Fontana

Il Fiocinatore (o Pescatore), 1933-1934

gesso colorato, 183 x 82 x 76 cm

CSAC, Università di Parma



Lucio Fontana

Testa di ragazza, 1931

terracotta colorata a freddo su fondo naturale
e graffita, 38 x 32 x 15,5 cm

Fondazione Lucio Fontana, Milano



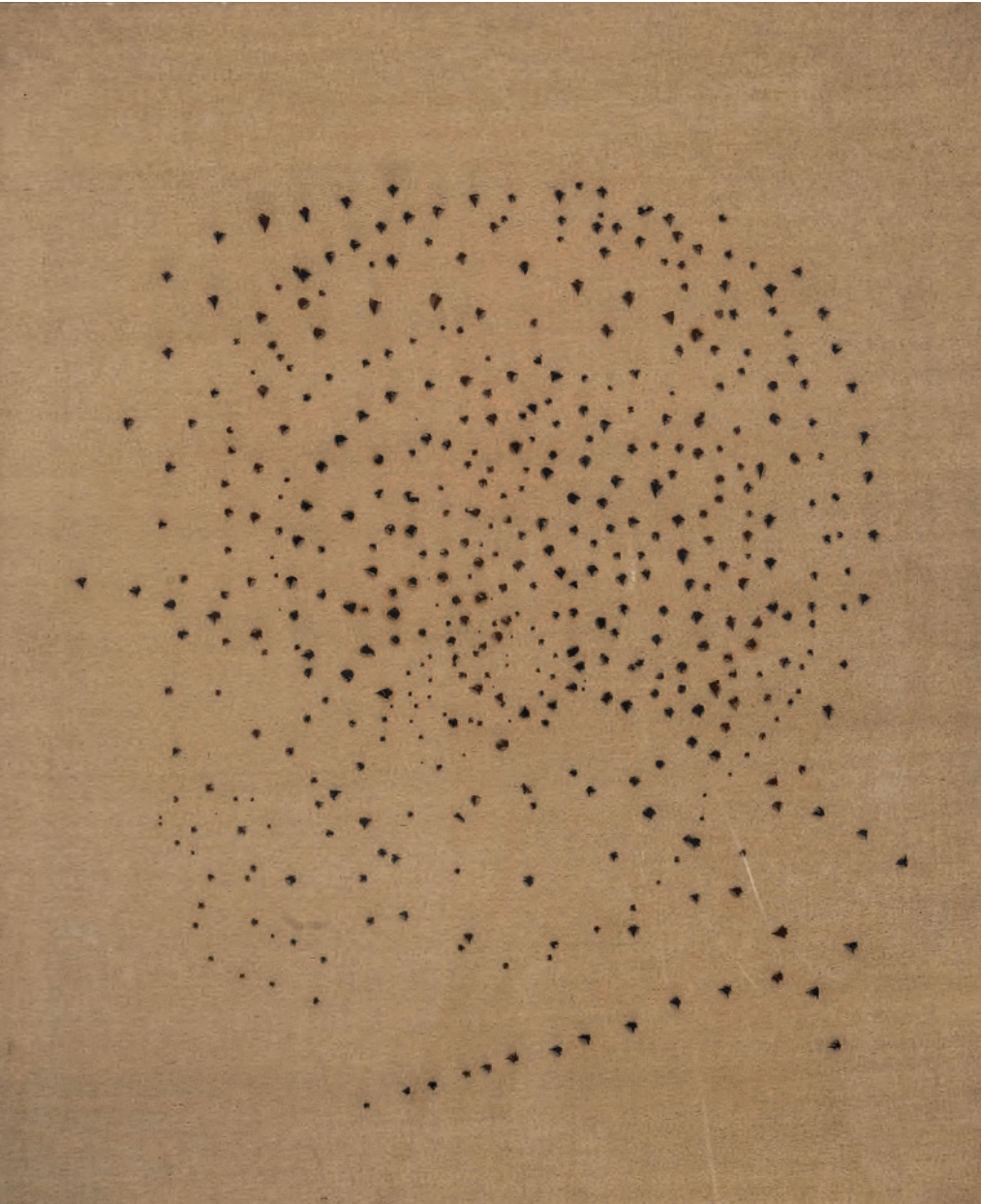
Lucio Fontana
Scultura astratta, 1934
cemento armato colorato e legno colorato,
28 x 18 x 7,5 cm
Fondazione Lucio Fontana, Milano



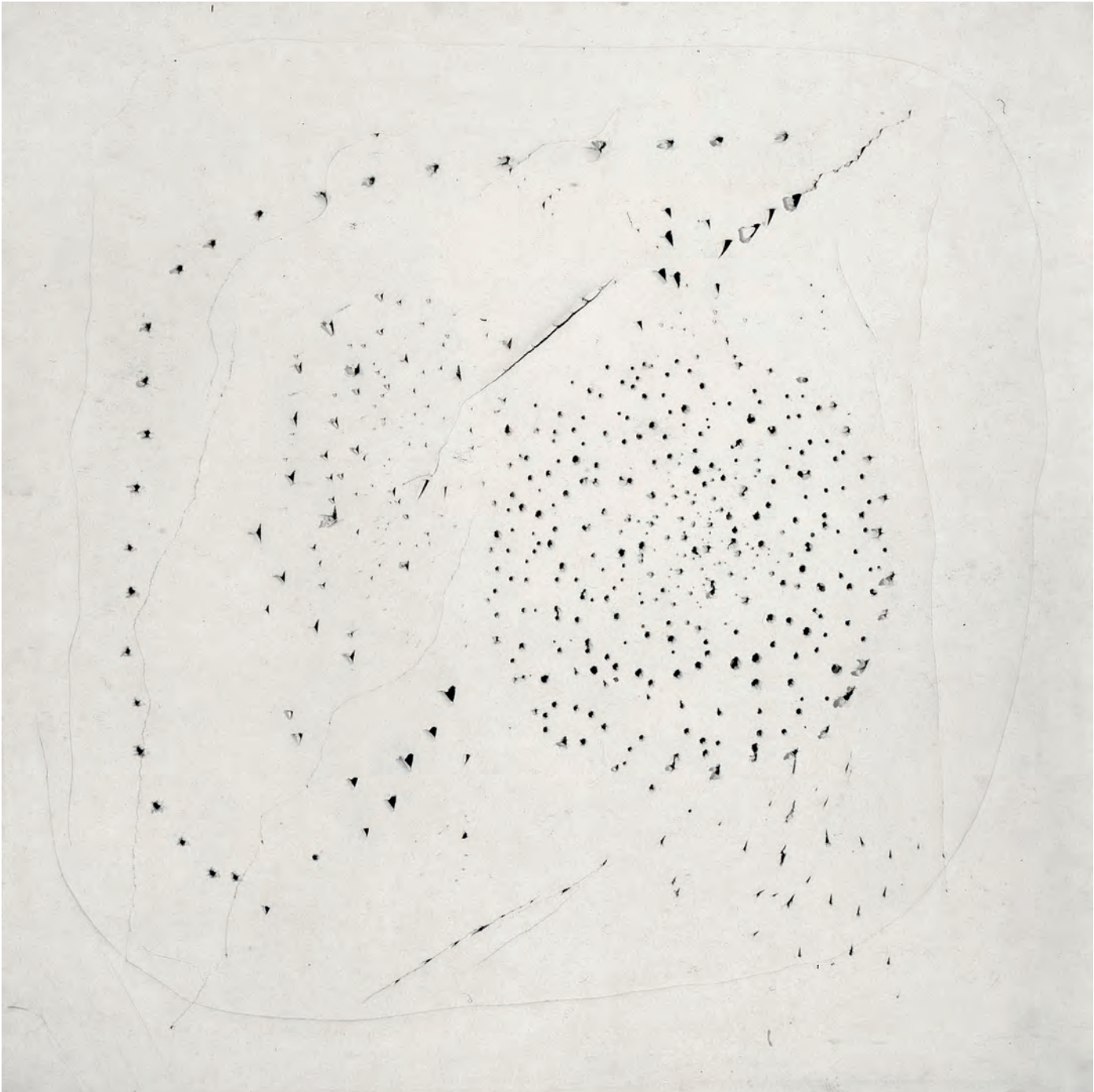
Lucio Fontana
Scultura astratta, 1934
cemento armato graffito, 40 x 28 cm
Fondazione Lucio Fontana, Milano



Lucio Fontana
Concetto spaziale, 1949
buchi su tela, 85 x 70 cm
Patrimonio artistico del Gruppo Unipol



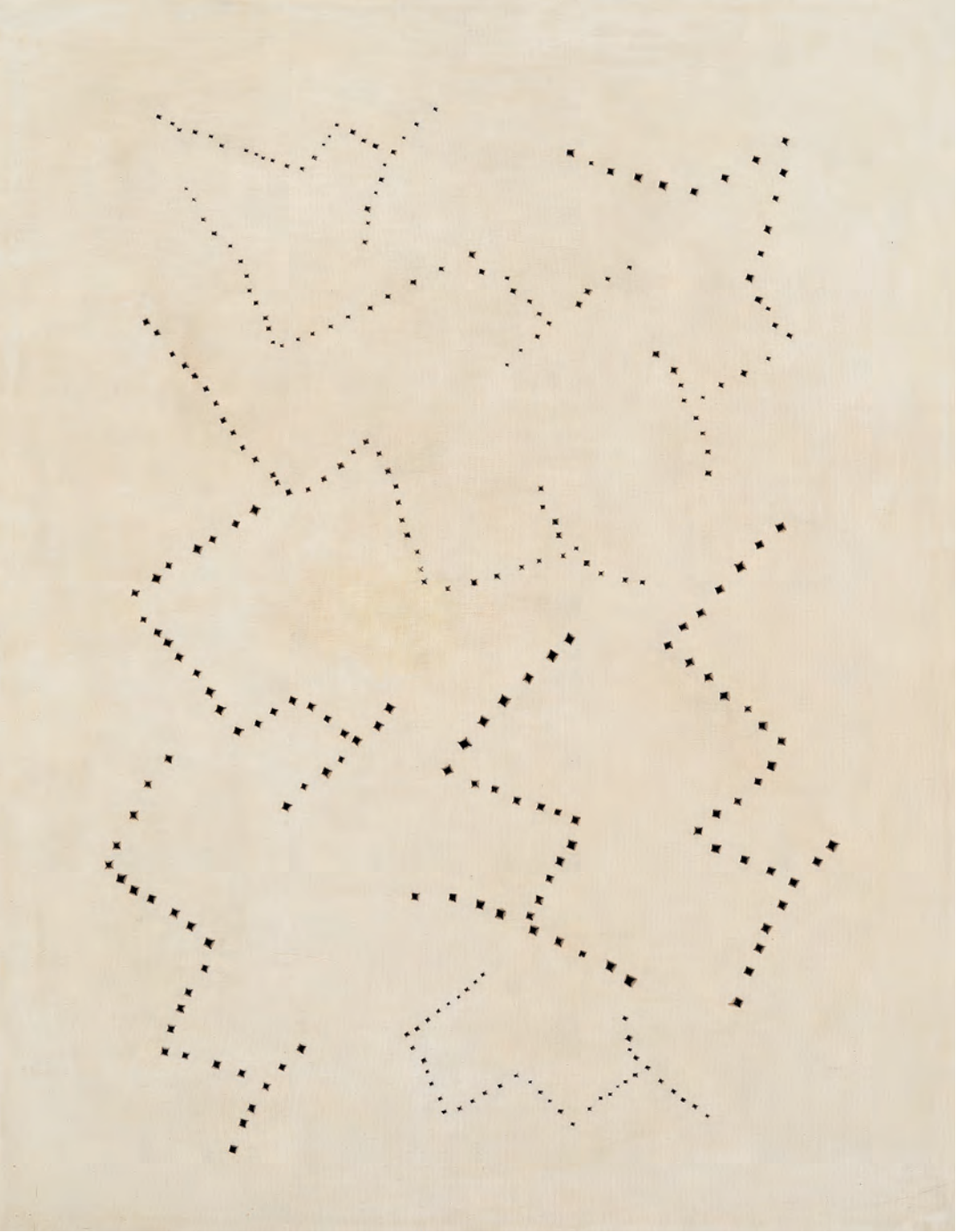
Lucio Fontana
Concetto spaziale, 1949
buchi e lacerazioni su carta telata
naturale, 100 x 100 cm
Fondazione Lucio Fontana, Milano



Lucio Fontana
Concetto spaziale. Il pane, 1950
buchi, incisioni e graffito su terracotta colorata
a freddo, 42 x 33 x 3,5 cm
Fondazione Lucio Fontana, Milano



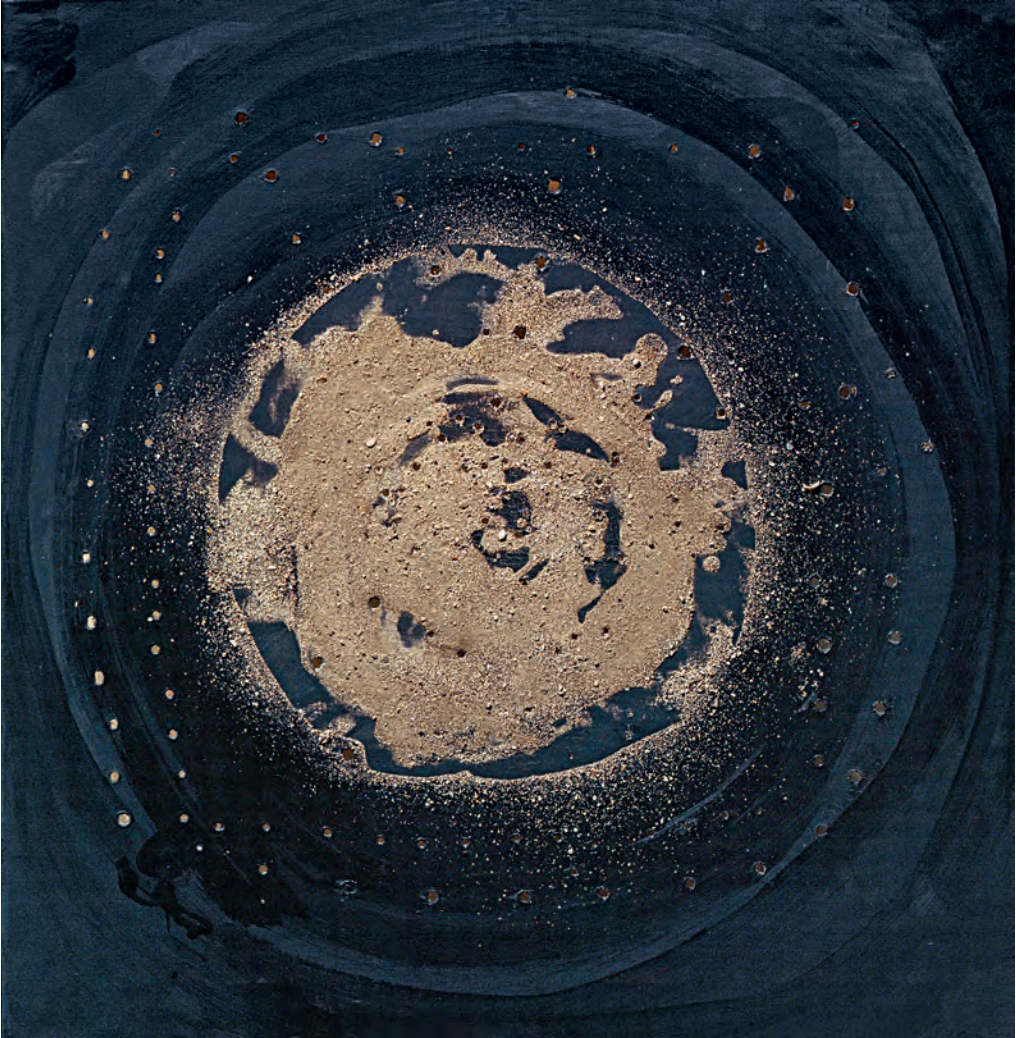
Lucio Fontana
Concetto spaziale, 1950
buchi, olio su tela, 85 x 65 cm
Fondazione Lucio Fontana, Milano



Lucio Fontana
Concetto spaziale, 1950
buchi su latta, 74,5 x 64 cm [72 x 65,5 cm]
Fondazione Lucio Fontana, Milano



Lucio Fontana
Concetto spaziale, 1951
buchi, olio e sabbia su tela, 60 x 59 cm
Fondazione Lucio Fontana, Milano



Lucio Fontana

Trasfigurazione, 1949

terracotta ceramicata, 47 x 20 cm

Collezione Giampaolo Cagnin, Parma



Lucio Fontana

Minerva [bozzetto per il rilievo in bronzo dell'atrio dell'Università Statale, Milano], (1956)

gesso, 58 x 47 cm

CSAC, Università di Parma



Lucio Fontana

Minerva [bozzetto per il rilievo in bronzo dell'atrio dell'Università Statale, Milano], (1956)

gesso, 52,5 x 35 cm

CSAC, Università di Parma



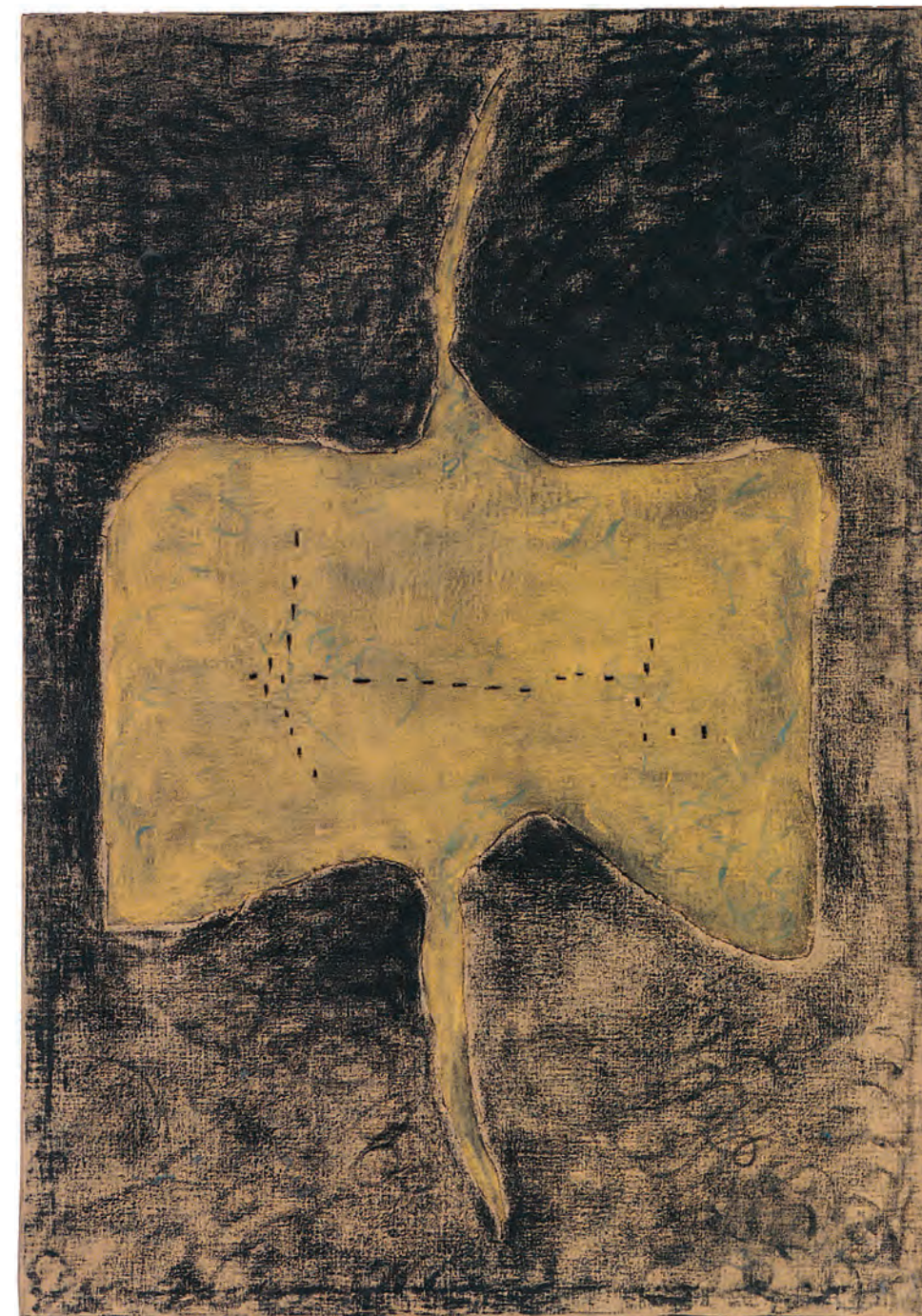


Lucio Fontana

Concetto spaziale, 1955
 buchi, olio, tecnica mista
 e vetri su tela, 144 x 100 cm
 Mart, Museo di arte moderna
 e contemporanea di Trento e Rovereto
 Provincia autonoma di Trento -
 Soprintendenza per i beni culturali

Lucio Fontana

Concetto spaziale, 1957
 buchi, olio, pastelli e tecnica mista
 su tela, 100 x 70 cm
 Collezione privata





Lucio Fontana
Concetto spaziale, Natura, 1959-1960
 bronzo, 42 x 58 cm
 Fondazione Lucio Fontana, Milano

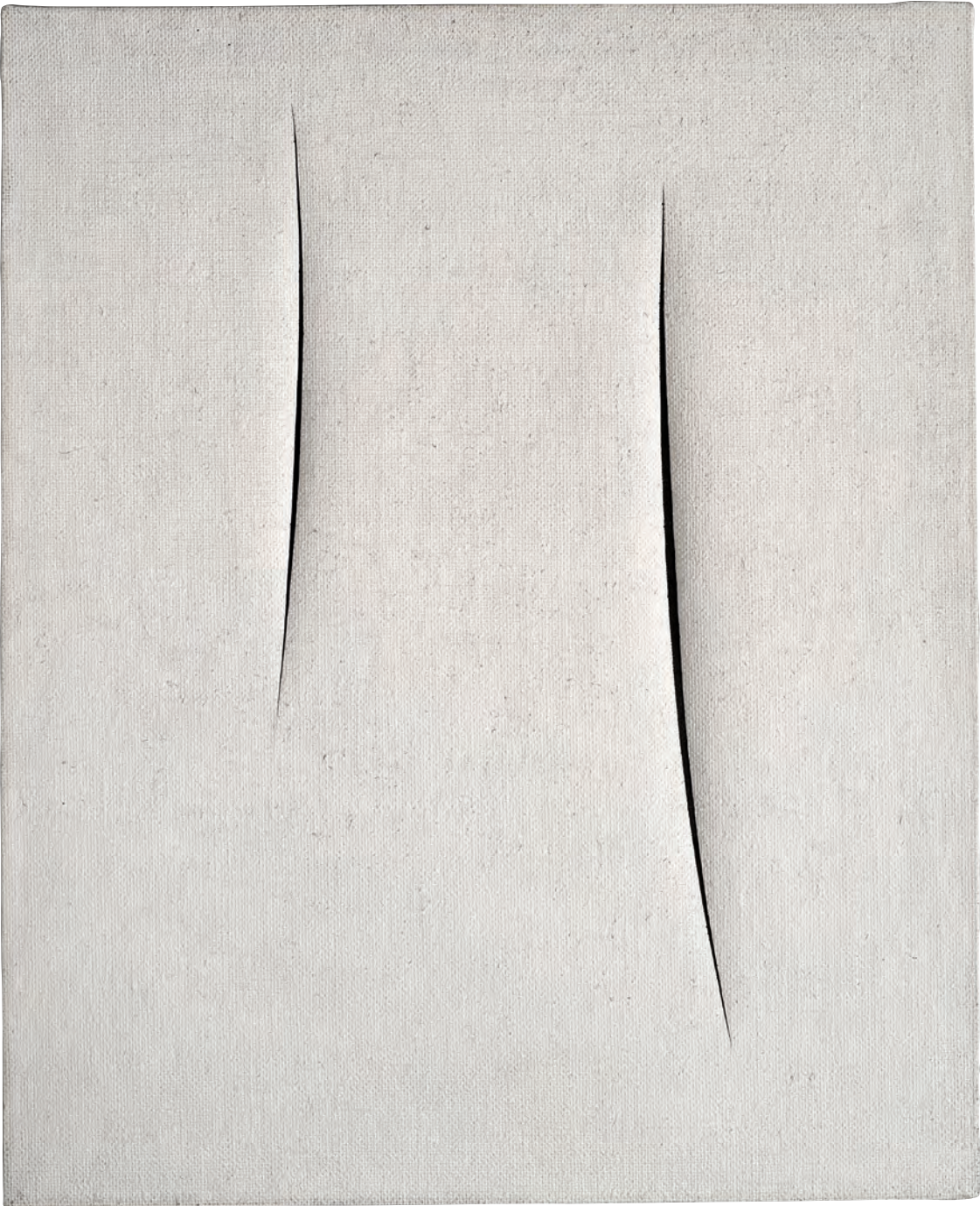
Lucio Fontana
Concetto spaziale, Natura, 1959-1960
 bronzo, 40 x 48 cm
 Fondazione Lucio Fontana, Milano

Lucio Fontana
Concetto spaziale, Natura, 1959-1960
 bronzo, diametro 75 cm
 Fondazione Lucio Fontana, Milano

Lucio Fontana
Concetto spaziale, Natura, 1959-1960
 bronzo, diametro 55 cm
 Fondazione Lucio Fontana, Milano



Lucio Fontana
Concetto spaziale, Attese, 1959
tagli e idropittura su tela, 100,5 x 82 cm
Mart, Museo di arte moderna
e contemporanea di Trento e Rovereto
Deposito collezione privata



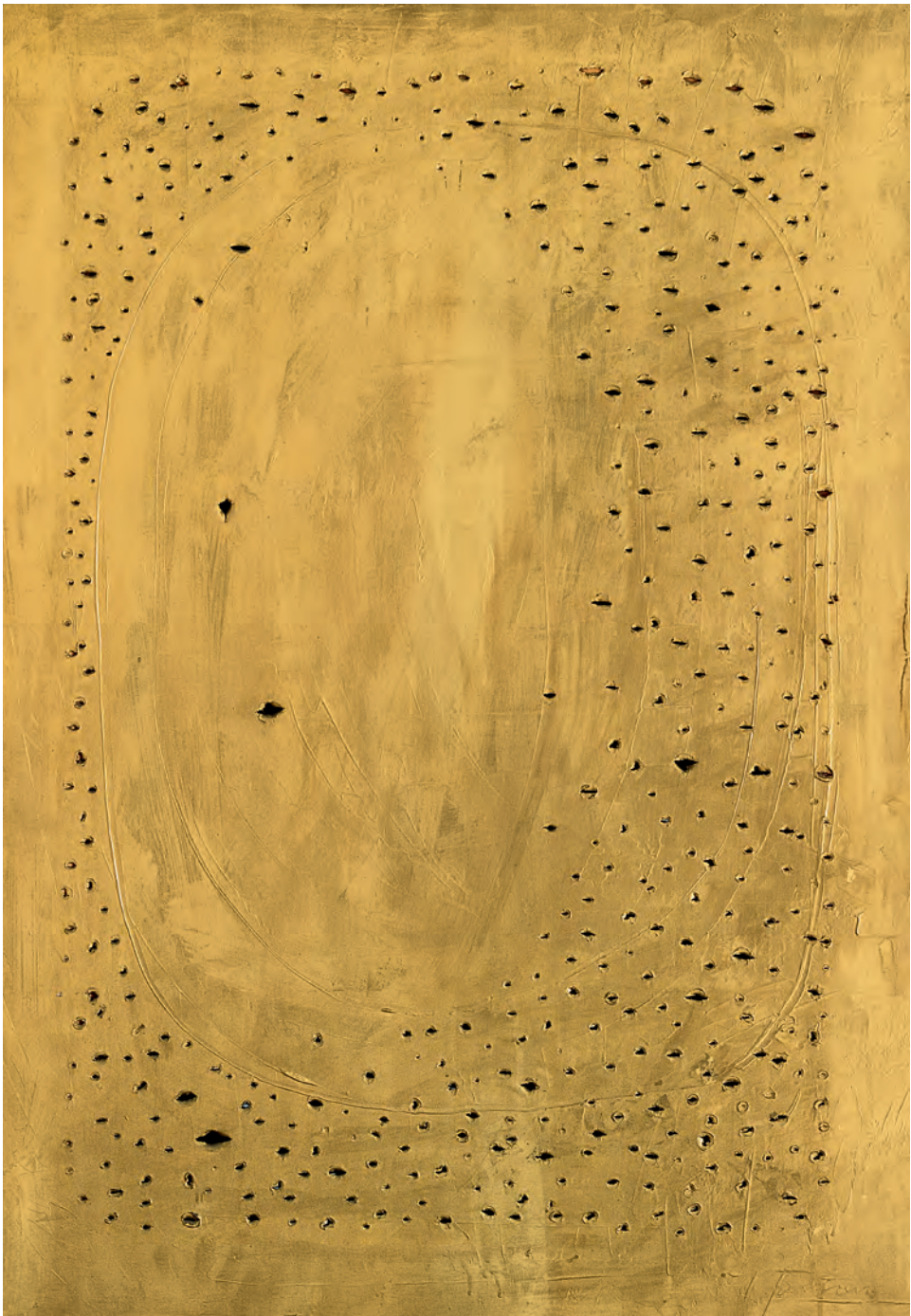
Lucio Fontana
Concetto spaziale, 1960
buchi, olio su tela, 100 x 81 cm
CSAC, Università di Parma



Lucio Fontana
Concetto spaziale, Attese, 1961
tagli e idropittura su tela 100 x 84 cm
Collezione Barilla di Arte Moderna, Parma



Lucio Fontana
Concetto spaziale, 1960-1961
buchi, olio e graffiti su tela, 98,5 x 68,5 cm
Mart, Museo di arte moderna
e contemporanea di Trento e Rovereto
Collezione Domenico Talamoni



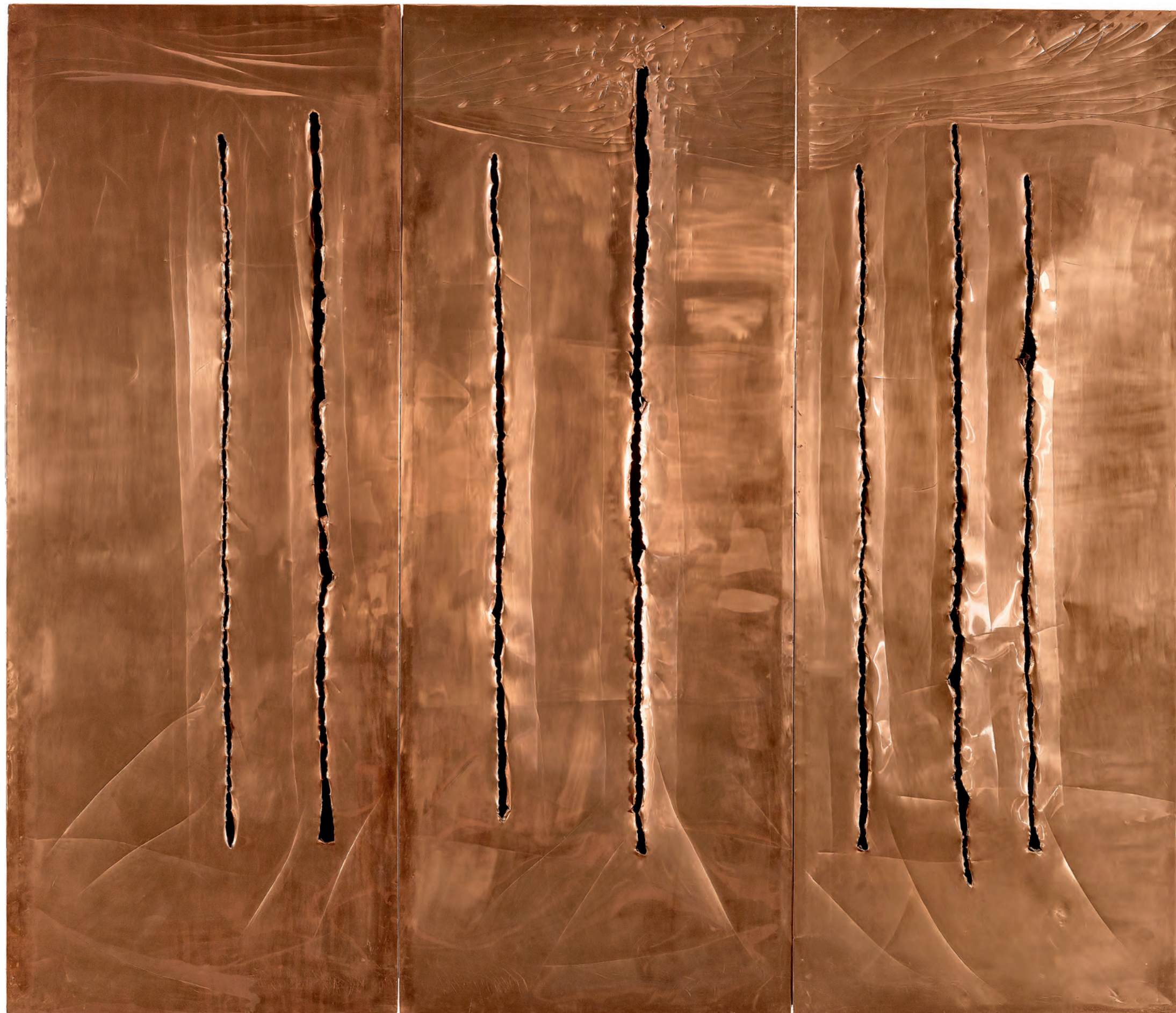
Lucio Fontana

[*Concetto spaziale*], *New York 10*, 1962

rame con lacerazioni e graffiti,

234 x 94 cm (ogni pannello)

Fondazione Lucio Fontana, Milano



Lucio Fontana

Concetto spaziale, 1962-1963

terracotta, ossidi e buchi, 55 x 42 cm

Fondazione Lucio Fontana, Milano



Lucio Fontana

Concetto spaziale ovale, 1967

ceramica, biscuit e buchi, 16 x 46 cm

Collezione Intesa Sanpaolo

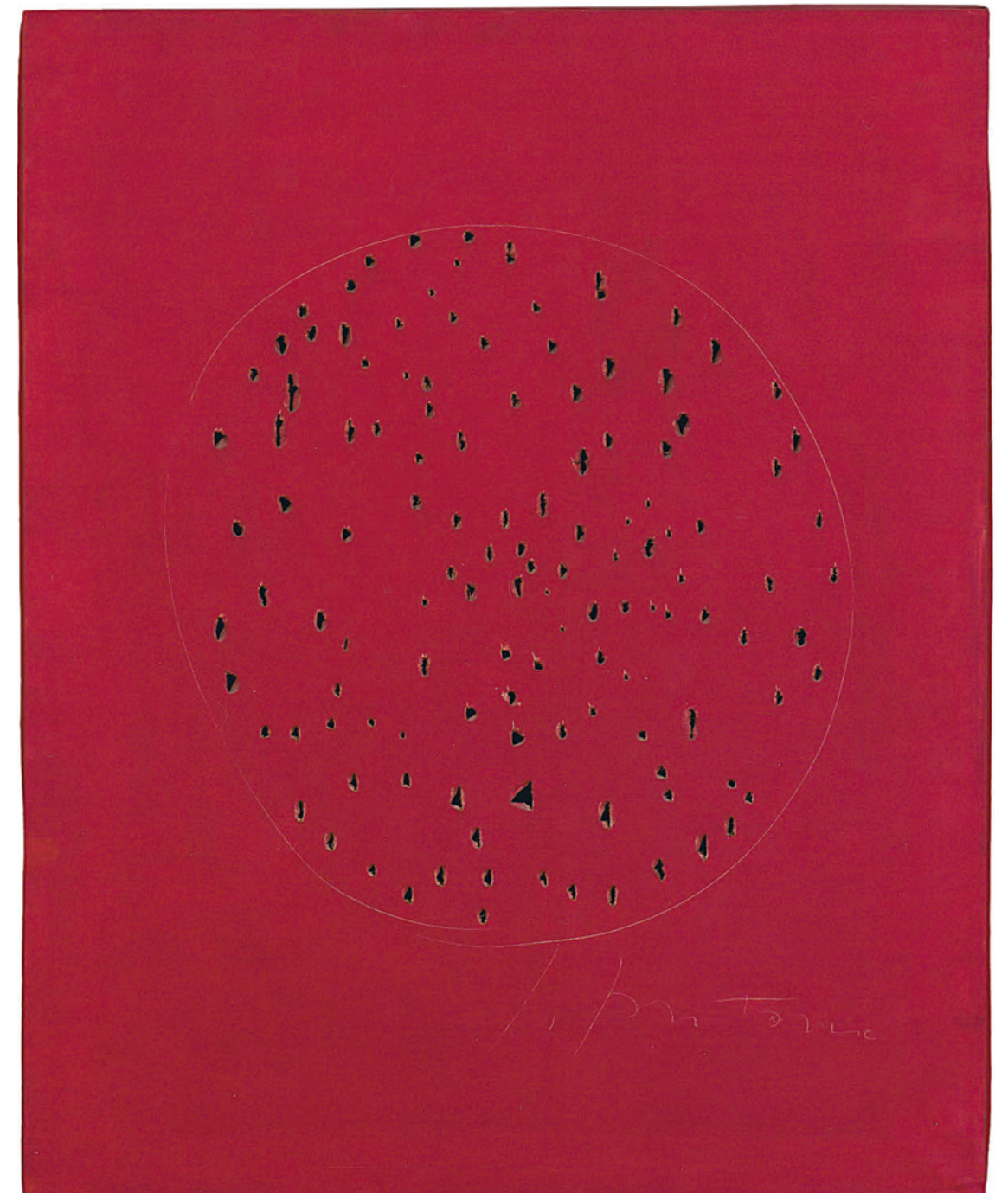


Lucio Fontana

Concetto spaziale. Il sole, 1962

idropittura, buchi e graffiti su tela, 100 x 80 cm

Collezione privata



Lucio Fontana

Concetto spaziale, La fine di Dio, 1963

olio, squarci, buchi, graffiti

e lustrini su tela, 178 x 123 cm

Fondazione Lucio Fontana, Milano



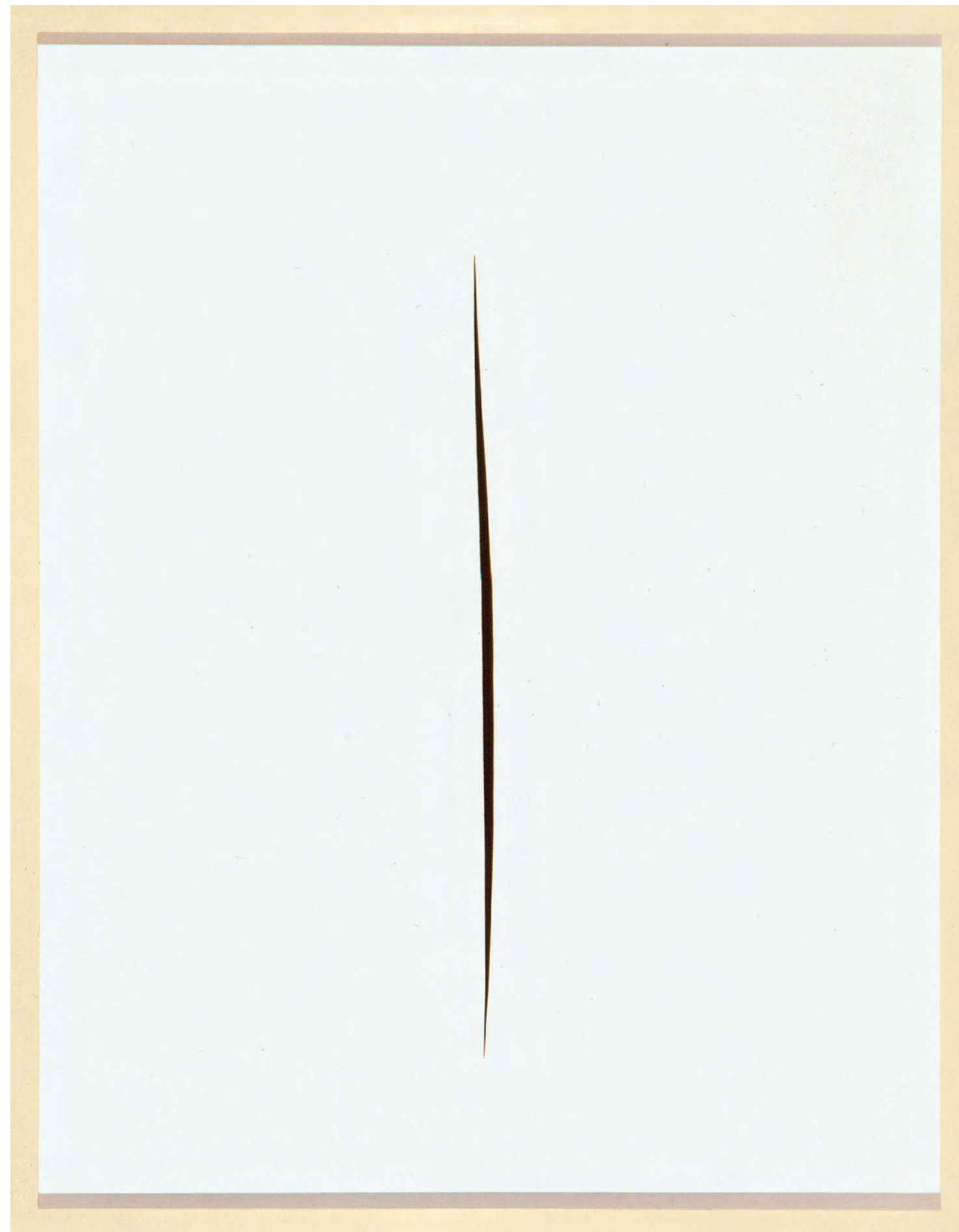
Lucio Fontana

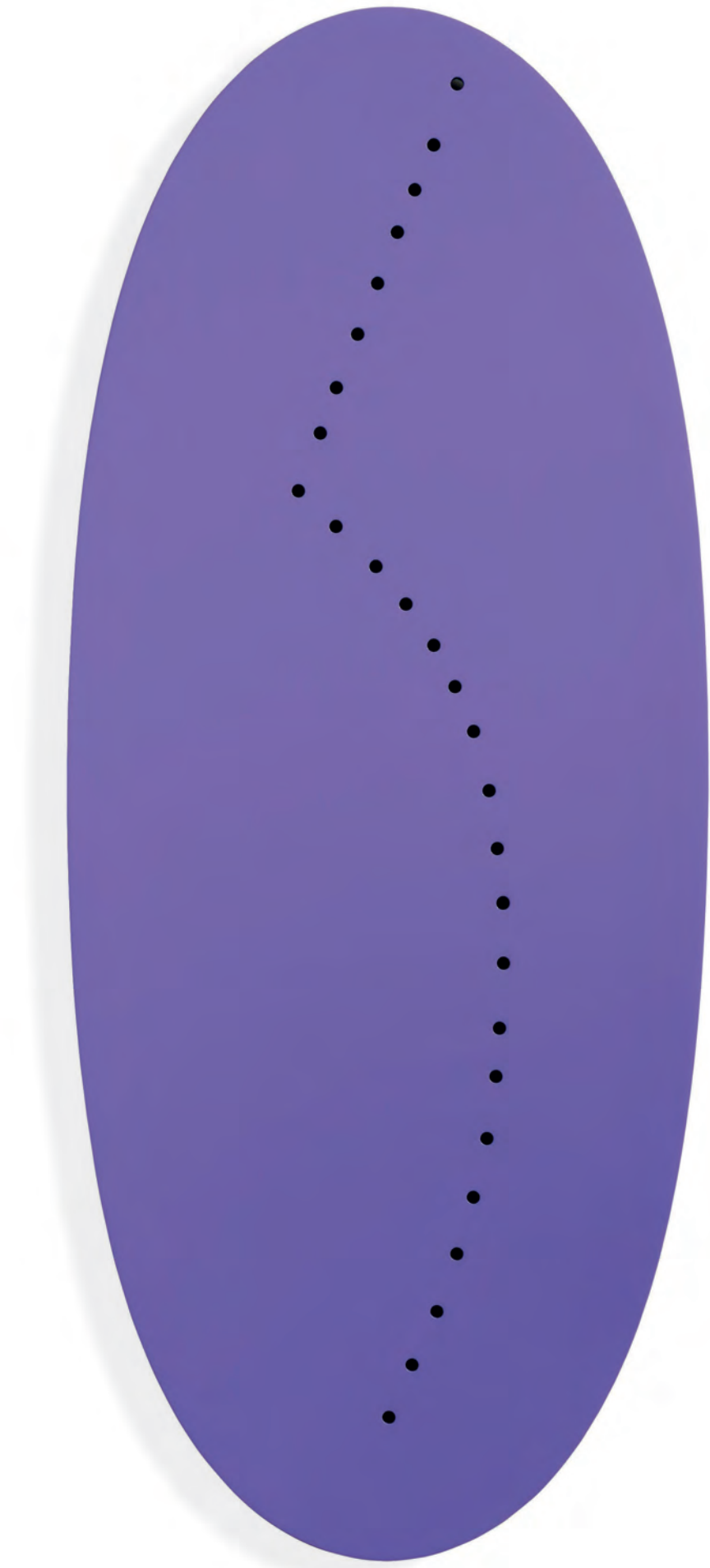
Concetto spaziale, Attesa, 1965

taglio e idropittura su tela,

145 x 114 cm (senza cornice)

Musei Civici Fiorentini - Museo Novecento, Firenze



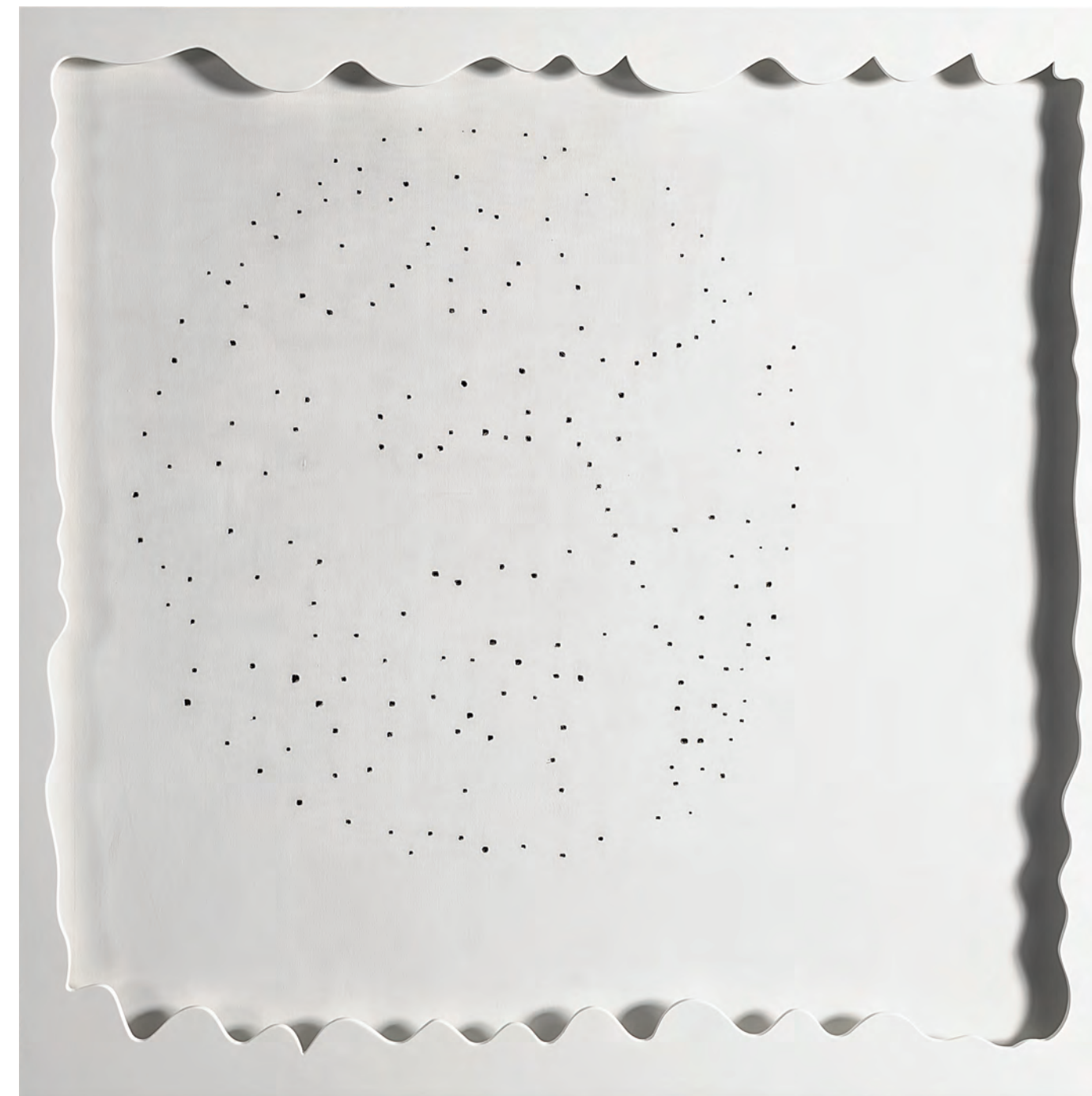


Lucio Fontana

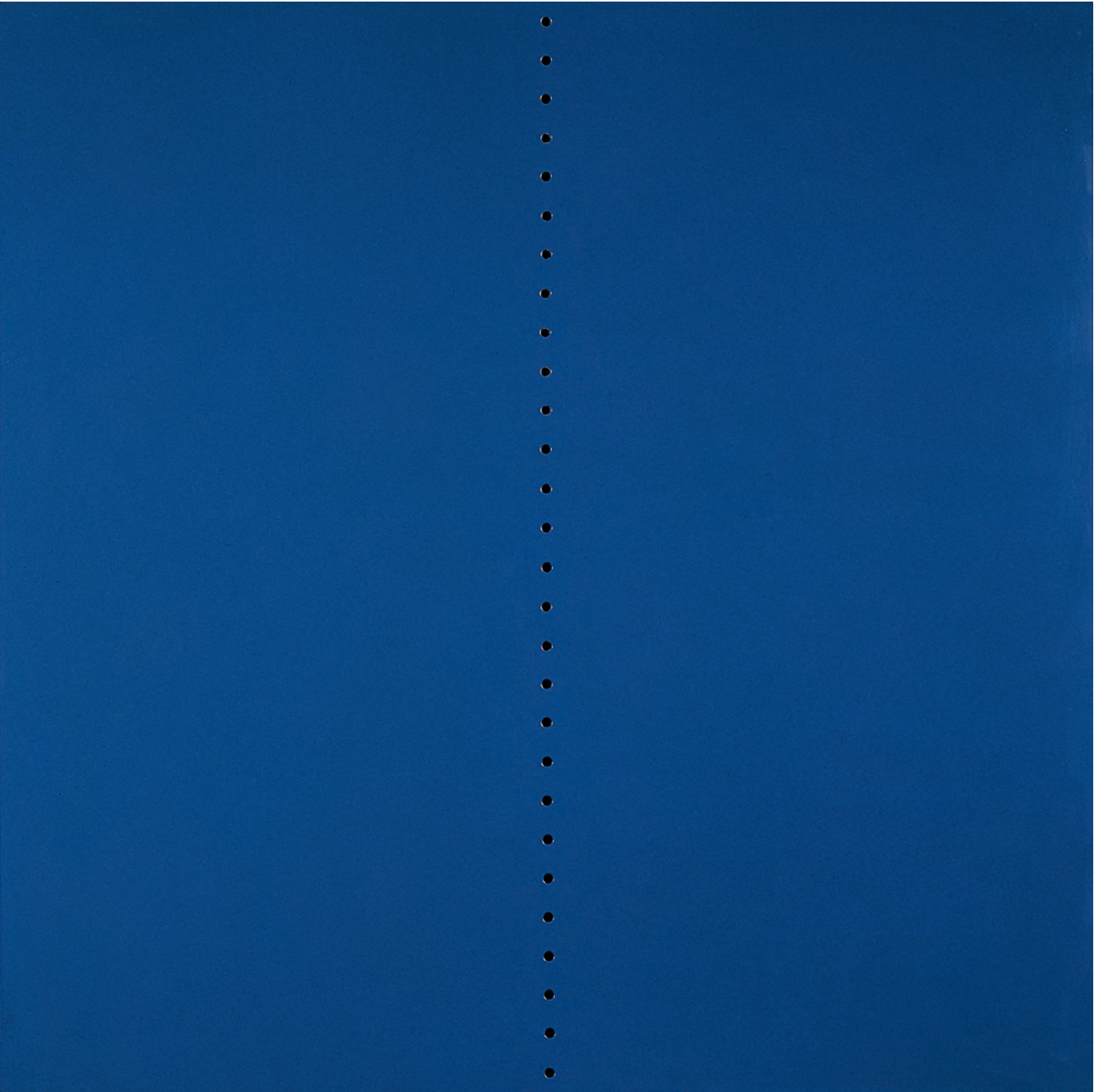
Concetto spaziale, Ellisse, 1967
 legno laccato e forato, 173 x 72 cm
 Fondazione Lucio Fontana, Milano

Lucio Fontana

Concetto spaziale, Teatrino, 1965
 buchi, idropittura su tela
 e legno laccato, 155 x 155 cm
 Fondazione Lucio Fontana, Milano



Lucio Fontana
Concetto spaziale, 1967
metallo laccato e forato, 110 x 110 cm
Collezione Intesa Sanpaolo



Lucio Fontana
Concetto spaziale, 1967
metallo laccato e tagliato, 128 x 49 cm
Collezione Intesa Sanpaolo

[opera non esposta]



Conversazione
tra Carla Lonzi e Lucio Fontana



Scheda introduttiva
Protagonista della cultura italiana del Novecento, Carla Lonzi (Firenze, 1931 - Milano, 1982) studia all’Università di Firenze con Roberto Longhi, dove nel 1956 discute la tesi *Rapporti tra la scena e le arti figurative dalla fine dell’800*. Negli stessi anni inizia a collaborare con il quotidiano “Il Paese” e con le riviste longhiane “Paragone” e “L’Approdo Letterario”; parallelamente scrive poesie e si avvicina all’ideologia comunista. Dopo soggiorni a Parigi e Roma, si trasferisce a Milano nel 1959 entrando nel panorama artistico coevo. Collabora con la Galleria Notizie di Luciano Pistoì a Torino dove presenta, per esempio, il lavoro di Pinot Gallizio, Georges Mathieu e Mark Tobey (1960), Enrico Castellani (1964), Lucio Fontana, Giulio Paolini (1965) e Luciano Fabro (1967). Ancora con Pistoì organizza *L’incontro di Torino. Pittori d’America, Europa e Giappone* al Palazzo della Promotrice al Valentino di Torino (1962). Presenta la ricerca di Carla Accardi alla XXXII Biennale di Venezia (1964) e le opere di Paolini e Jannis Kounellis alla Galleria dell’Ariete di Milano (rispettivamente nel 1966 e 1967). Collabora sin dal primo numero (1963) con la rivista fondata da Eugenio Battisti “Marcatré”, dove ripubblica alcuni suoi testi e una serie di “conversazioni” con artisti (*Discorsi* a cui seguirà l’indagine *Tecniche e Materiali* nel 1968). In questo periodo nascono le perplessità di Lonzi sul ruolo della critica d’arte, celebre il suo articolo *La solitudine del critico* (in “Avanti!”, 13 dicembre 1963); inizia a confrontarsi con gli artisti usando un magnetofono e le conversazioni vedono la pubblicazione in parte su “Marcatré” e in parte nel “convivio” del celebre volume *Autoritratto. Accardi Alviani Castellani Consagra Fabro Fontana Kounellis Nigro Paolini Pascali Rotella Scarpitta Turcato Twombly* edito da De Donato, Bari, nel 1969, che raccoglie materiali, interviste ed esperienze vissute tra il 1965 e il 1969 (con unica eccezione le domande rivolte per iscritto nel 1962 a Cy Twombly, alle quali l’artista non rispose). La pubblicazione di questo volume *sui generis* – a cui lavora anche durante un soggiorno negli Stati Uniti del 1967-1968 dove si

trovava con il suo compagno Pietro Consagra – segna, di fatto, l’uscita di Carla Lonzi dal panorama artistico. Nella premessa di *Autoritratto* si legge: “L’atto critico completo e verificabile è quello che fa parte della creazione artistica [...] Questo libro non intende proporre un feticismo dell’artista, ma richiamarlo in un altro rapporto con la società, negando il ruolo e perciò il potere, del critico in quanto controllo repressivo sull’arte e gli artisti, e soprattutto in quanto ideologia dell’arte e degli artisti in corso nella nostra società”. Nel 1970, infatti, Lonzi pubblica con Carla Accardi ed Elvira Banotti il manifesto *Rivolta femminile*, divenendo attrice e autrice primaria del dibattito su questi temi, sull’autocoscienza e sulla differenza sessuale. Nel 1974 vengono raccolti alcuni suoi testi in *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, per le edizioni Scritti di Rivolta femminile (Milano), a cui seguiranno *Taci, anzi parla. Diario di una femminista* nel 1978 e *Vai pure. Dialogo con Pietro Consagra* nel 1980. Episodico il testo senza titolo edito nel catalogo della mostra *Identité italienne. L’art en Italie depuis 1959*, a cura di Germano Celant al Centre Georges Pompidou di Parigi nel 1981, redatto un anno prima della sua morte a Milano.

L’intervista di Carla Lonzi a Lucio Fontana avviene il 10 ottobre 1967 nello studio dell’artista in corso Monforte a Milano. Probabilmente l’occasione è l’“inchiesta” *Tecniche e Materiali* che Lonzi cura con Tommaso Trini e Marisa Volpi Orlandini per la rivista “Marcatré”, dove infatti compare parte della conversazione, rimaneggiata, su questi temi (a. VI, nn. 37-38-39-40, maggio, Lerici editore, Roma 1968, p. 80). In *Autoritratto* del 1969 compare una versione molto più estesa; la prima, encomiabile, trascrizione integrale, partendo dalle bobine donate da Lonzi a Fontana, si ha grazie a Paolo Campiglio, in *Lucio Fontana. Sedici sculture / Sixteen Sculptures 1937-1967*, a cura di P. Campiglio, catalogo della mostra (Milano, Amedeo Porro Arte Moderna e Contemporanea, 12 dicembre 2007 - 28 febbraio 2008; Londra, Ben Brown Fine Arts, apri-

le-maggio 2008), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007, pp. 26-65, a cui si rimanda per le informazioni preliminari e metodologiche. Questa nuova trascrizione per la mostra *Lucio Fontana. Autoritratto* è stata realizzata dopo una “pulizia” del file digitale, che comunque non ha risolto totalmente i problemi di fruizione di un documento sonoro, lacunoso, che ha ormai oltre mezzo secolo di storia. Per far immedesimare maggiormente il lettore nel dialogo si è deciso di evitare l’uso delle note – evitate anche da Lonzi nel 1969 – riportando le informazioni principali in questa scheda. Le parti poco comprensibili ma intuibili sono riportate tra parentesi quadre, mentre i passi o le parole indecifrabili sono sostituite da asterischi. Per i codici delle opere citate si veda E. Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Skira, Milano 2006.

Seguendo l’ordine dell’intervista, il primo artista citato è Emilio Vedova con riferimento al progetto *Percorso/Plurimo/Luce* realizzato all’Expo di Montréal nel 1967 con relativo documentario RAI dello stesso anno (il progetto è stato recentemente rievocato, *Frammenti Expo ’67: Emilio Vedova*, a cura di Germano Celant con Fabrizio Gazzarri, Venezia, 2015). Fontana accenna alle ricerche del Gruppo ZERO di Düsseldorf, fondato nel 1958 da Heinz Mack e Otto Piene, con i quali collaborerà a diversi progetti espositivi ed editoriali e ricorda spesso i suoi “manifesti” dello Spazialismo. Parte della conversazione tocca l’imminente mostra personale di Fontana *Forme Nuove 1967* alla Marlborough Galleria d’Arte di Roma inauguratasi il 12 ottobre 1967; l’artista parla dei nuovi lavori realizzati meccanicamente, il ciclo delle **“Ellissi”** (1967) in legno laccato e i nuovi “Concetti spaziali” in metallo laccato, con supporti o treppiedi metallici, realizzati in esemplari unici. Per questa mostra si può ascoltare durante l’intervista anche la telefonata di Faustina (Fausta Squatriti), collaboratrice di Sergio Tosi, che realizzava i lavori citati; sarà Fausta Squatriti infatti a trasportare le ultime due sculture mancanti, metalliche, chiamate simpaticamente dall’artista la “Farfalla” e “L’Uovo” (67 SC 3; 67 SC 5). Fausta Squatriti ha ricordato l’evento nel suo testo *Speaking of Lucio Fontana’s multiples*, in *Lucio Fontana Sculptor. From the Earth to the Cosmo*, testi di P. Campiglio, L. Tellaroli, F. Squatriti, catalogo della mostra (Londra, M&L Fine Art, 7 marzo - 12 maggio 2017), M&L Fine Art / Scalpendi Editore, London-Milano 2017, pp. 17-18. Sul tema religioso Fontana cita Giacomo Manzù, autore della *Porta dell’amore* (1958) per il duomo di Salisburgo e della *Porta della morte* per San Pietro a Roma (1964), opere “non aggiornate” sul tema se si pensa al ciclo fontaniano **“La fine di Dio”** del 1963-1964, grandi tele a olio, di forma ovale, con buchi, squarci e in alcuni casi lustrini.

Un discorso più articolato merita la mostra collettiva *Lo spazio dell’immagine* allestita a Palazzo Trinci di Foligno dal 2 luglio al 1 ottobre 1967, quindi chiusa pochi giorni prima dell’incontro tra Lonzi e Fontana. Questa mostra, direttamente o indirettamente, è uno dei perni della conversazione. Fontana è omaggiato, insieme a Ettore Colla, come precursore delle tendenze attuali; l’artista realizza l’*Ambiente spaziale* (67 A 1) con tela, colori fosforescenti e luce di Wood. Il testo in catalogo è di Giulio Carlo Argan, verso il quale Fontana ha qualche riserva. A Foligno espongono tanti giovani artisti stimati da Fontana e che ritornano in vari passi della conversazione proprio perché i ricordi e gli incontri sono ancora freschi nelle menti degli interlocutori. Inoltre, già dagli anni precedenti, Fontana inizia a collezionare opere di questi stessi artisti. Celebri le “estroflessioni” di Agostino Bonalumi che espone *Blu abitabile* e di Enrico Castellani che presenta *Ambiente bianco*; nella collezione di Fontana vi è un lavoro seminale di Castellani, ***Superficie***, 1959. Mario Ceroli presenta la grande *Gabbia* (o *Centouccelli*) con rete metallica e legno. Altro artista elogiato dal maestro è Luciano Fabro, che a Foligno espone il celebre *In cubo* del 1966, spazio cubico “vivibile” in tela, legno e metallo, lavoro incompreso dal critico americano Alan Solomon, protagonista, in negativo, di alcuni passi dell’intervista. Fontana seleziona per la sua collezione una versione di ***Tondo e Rettangolo*** del 1964, acquistato qualche anno prima; Fabro, infatti, espone il lavoro nella sua prima personale alla Galleria Vismara di Milano nel 1965; la complessa vicenda sull’acquisto dell’opera è ricostruita nel catalogo curato da Silvia Fabro, *Luciano Fabro*, (Milano, Galleria Christian Stein, 28 ottobre 2015 - 10 aprile 2016; Napoli, Casamadre, 13 novembre 2015 - 27 febbraio 2016), MAG, Quarto 2017. Pino Pascali presenta le celebri “vasche”, ossia *32 mq di mare circa* del 1967, mentre Michelangelo Pistoletto occupa una sala con i *Pozzi* del 1966, specchianti, definita *Ambiente* nel catalogo della mostra; Paolo Scheggi è protagonista con *Intercamera plastica* del 1966-1967 (già presentata in altra versione alla Galleria del Naviglio di Milano nel gennaio 1967), grande ambiente bianco in fogli di legno fustellati, una miriade di “fori” che molto devono alla lezione fontaniana. Per la personale del giovanissimo Scheggi alla Galleria Il Cancellò di Bologna (dicembre 1962) un breve testo di Fontana viene riportato nella pubblicazione della mostra; anche un lavoro di Scheggi entra a far parte della sua collezione: ***Intersuperficie curva dal rosso*** del 1966. Alla collettiva di Foligno espongono inoltre i “gruppi” – che per Fontana sono una peculiarità dell’arte italiana rispetto alle ricerche americane – come il Gruppo N, il Gruppo MID e i membri del Gruppo T. Dopo una parentesi sull’importanza di Umberto Boccioni, rispetto alla “forma” di Constantin Brancusi, e in particolare della scultura *Espansione dinamica di*

muscoli in movimento del 1913 che ha un profumo del longhiano *Scultura futurista. Boccioni* (Libreria della Voce, Firenze 1914), Fontana approfondisce maggiormente le sue idee estetiche citando, tra le varie opere, le sue **“Nature”** (1959-1960) o i **“Teatrimi”** (1964-1966), sottolineando la centralità del suo “buco” come scoperta primaria e aprendosi a considerazioni “cosmiche” memore, anche, delle varie missioni spaziali che tra gli anni cinquanta e sessanta invadono l’immaginario collettivo grazie ai reportage fotografici e televisivi. Albert Einstein è citato ben cinque volte nell’intervista e l’artista ricorda un parallelismo tra le sue **“Ellissi”** e la forma dell’Universo rimarcando inoltre che “l’arte è una scienza”. Dopo una digressione sulla “tecnica” (che è da collegarsi all’inchiesta su “Marcatré” del 1968 già citata) vi è un’ulteriore parentesi sugli artisti più giovani da Ettore Innocente fino ad Arman, Yves Klein, Jean Tinguely, Jesús-Rafael Soto; gli artisti del Nouveau Réalisme torneranno nelle parti conclusive dell’intervista dove viene citata anche la gallerista francese Iris Clert con cui Fontana ha già lavorato; sul critico Pierre Restany, invece, Fontana ha qualche perplessità non apprezzando l’operazione critico-manageriale della formazione del Nouveau Réalisme (ufficialmente fondato a Milano nel 1960) i cui membri hanno ricerche molto diverse tra loro; a onor del vero, comunque, Restany seguiva alcuni degli artisti citati già dalla metà degli anni cinquanta quando parallelamente si occupa degli “spazi immaginari” e sui quali, probabilmente, ironizza Fontana: “Gli cambiano il nome, invece di spaziali li chiameranno immaginari, o filosofici o quel che vuoi, però è polenta con uccelli, polenta con strachino, polenta col latte, sempre polenta, insomma”. Fontana sottolinea il suo “intuito” nel riconoscere i giovani predestinati e ricorda l’acquisto del lavoro di Alberto Burri, ***Studio per “Lo strappo”*** del 1952, acquistato alla XXVI Biennale di Venezia dello stesso anno. Alcuni artisti giovani però non sono ancora ben scalfiti nella mente del maestro pur acquistandone i lavori e quindi stimandone le ricerche; in particolare Giulio Paolini e Paolo Icaro. Come ricordato a chi scrive dallo stesso Paolini, Fontana acquista ***Una poesia*** del 1966 dalla Galleria dell’Ariete dove Paolini tiene una personale nello stesso anno, presentata proprio da Carla Lonzi; espone lavori con tele giustapposte a segnare l’angolo di un ambiente come *Ut-op*. Dopo vari passaggi collezionistici *Una poesia* è oggi custodita presso la Collezione La Gaia a Busca (Cuneo). Imbeccato da Lonzi, Fontana ricorda anche il nome di Icaro, “quello che faceva quei tubi rossi e verdi [...] bilanciati”; si tratta di *Viva l’Italia*, opera del 1965 esposta nella collettiva *Giovane scultura italiana. Icaro, Remotti, Lorenzetti, Marotta, Pierelli, Pizzo Greco*, alla Galleria Cadario di Milano (10 maggio - 10 giugno 1966). Questo evento porta ad aprire una doverosa parentesi utile

per i nuovi studi: nel 1966 viene pubblicato *Nuova scultura italiana. Conversazione registrata di Nanni Loy con Gillo Dorfles, Gino Marotta, Icaro, Lorenzetti, Pierelli, Pizzogreco, Remotti*, per la casa editrice Nocera di Campobasso; il volume, pur con tutte le owie diversità, diviene di fatto un precedente del libro-intervista di Lonzi. L’intervistatrice stimola Fontana a ricordare alcune esperienze passate e la ricezione del suo lavoro più rivoluzionario; l’artista cita la XXVII Biennale di Venezia del 1954 – che Ugo Mulas immortalava in celebri scatti – dove quasi a sorpresa si presenta con le opere “bucate” esponendo però anche lavori più tradizionali tra cui *Le amiche*, in realtà *Le ospiti*, opera in gesso del 1933 (33 SC 3). Ricorda i sacrifici negli anni di un’Italia ancora a brandelli dopo la Seconda guerra mondiale, l’“appoggio morale” di Carlo Cardazzo proprietario della Galleria del Naviglio a Milano e della Galleria del Cavallino a Venezia dove Fontana e gli spaziali espongono in molte occasioni. Facendo un salto di oltre un decennio Fontana parla della sala ovale, bianca, presentata come *Ambiente spaziale* (66 A 2) alla XXXIII Biennale del 1966 e poi riproposta, con varianti, ma “in un modo perfetto”, al Moderna Museet di Stoccolma nella personale *Fontana. Idéer om rymden* (26 agosto - 1 ottobre 1967) sottolineando anche le diversità strutturali rispetto al primo *Ambiente spaziale a luce nera* (48-49 A 2) presentato nel 1949 alla Galleria del Naviglio di Milano. Alla Biennale del 1966, paradossalmente, Fontana riceve il Premio Comune di Venezia riservato a un pittore italiano, Julio Le Parc vince Premio Presidenza del Consiglio dei Ministri per un pittore straniero ma come ricordato nella conversazione “Han dato il premio non so a Le Parc, che io stimo moltissimo, ma in fondo sono tutti oggetti, in fondo quasi come una esposizione di quadri”. Celebre l’aneddoto sulla scultura *Concetto spaziale* del 1952 (52 SC 15) detta il “Fiore”, “una scultura così a terra piatta piatta, senza volume”, ora alla Galleria Civica d’Arte Moderna e Contemporanea di Torino, che l’artista propone alla *II Biennale de la Sculpture* di Anversa, Middelheim Park, (20 giugno - 30 settembre 1953) litigando con il direttore per il suo posizionamento, pur avendo il supporto degli artisti Luciano Minguzzi e Ossip Zadkine. Orgoglioso delle sue sperimentazioni Fontana ha anche il timore di riproporre alcune sue opere degli anni precedenti; alcuni materiali e linguaggi infatti sono ormai usati anche da artisti anglosassoni (si cita, per esempio, Anthony Caro). Rievoca quindi l’uso non “casuale” del neon come in *Struttura al neon per la IX Triennale di Milano* del 1951 (51 A 1) o *Fonti di energia* del 1961 (61 A 2) presentata a Torino per “Italia ’61” in occasione del centenario dell’Unità d’Italia, entrambe riproposte nella recente mostra *Lucio Fontana. Ambienti / Environments*, curata da Marina Pugliese, Barbara Ferriani e Vicente Todolí, al Pirelli HangarBicocca (21 settembre 2017 - 25 febbraio 2018).

La parte finale della conversazione riprende alcuni temi già citati e si focalizza principalmente sulla questione dell’arte americana e il suo presunto primato nonché sulle economie dell’arte. Noti i giudizi negativi su Jackson Pollock, Robert Rauschenberg e in parte su Frank Stella e John Chamberlain. Fontana inoltre ribadisce la primogenitura di Marcel Duchamp e Georges Vantongerloo su alcune ricerche e riconosce la qualità e la specificità di artisti come Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, George Segal e altri linguaggi della Pop Art. Un ulteriore motivo di infervoramento su questi temi è dato dal discorso sul critico americano Alan Solomon venuto in Italia per scegliere opere “che non erano visibilmente copiati dagli americani, ma erano sempre in una linea americana”. Solomon infatti sta preparando la mostra *Young Italians* che si terrà a Boston e New York nel 1968 (vi esporranno Valerio Adami, Getulio Alviani, Agostino Bonalumi, Enrico Castellani, Mario Ceroli, Laura Grisi, Jannis Kounellis, Sergio Lombardo, Francesco Lo Savio, Renato Mambor, Pino Pascali, Michelangelo Pistoletto). Una convinzione di Fontana è nell’autonomia, cronologica e qualitativa, dell’arte italiana ed europea. Nei passi finale è citato più volte Piero Manzoni, già prematuramente scomparso nel 1963, che sembrerebbe essere l’artista più apprezzato dal maestro. Il rapporto tra Fontana e Manzoni ha origini lontane; per esempio, è Fontana a presentare con un breve testo la mostra *Manzoni Sordini Verga* alla Galleria Pater di Milano nel maggio del 1957. Espongono insieme in varie occasioni come nella tripersonale *Fontana Baj Manzoni* a Bergamo e poi a Bologna nei primi mesi del 1958 con presentazione di Luciano Anceschi. Fontana accoglie nella sua collezione un dipinto di stampo nucleare come ***Wildflower*** del 1956 (esposto sicuramente nella tappa bergamasca) e l’anno successivo compra la ***Linea m 9,48*** opera presente nella prima mostra delle *Linee* di Manzoni al Pozzetto Chiuso di Albissola Marina nell’agosto del 1959. Dopo un’ulteriore parentesi sul Futurismo, Umberto Boccioni e Giacomo Balla, ignorati o misconosciuti anche da Georges Mathieu, l’artista chiude il discorso con una nota di ottimismo e speranza: “L’Italia in questo momento è [validissima]!”. La collezione di Fontana vanta decine di opere di artisti italiani e stranieri. Per la mostra *Lucio Fontana. Autoritratto* i curatori hanno selezionato un piccolo nucleo “simbolico” di opere di artisti italiani collezionati da Fontana, molti dei quali citati nell’intervista con Carla Lonzi.

(G.L.M.)

Milano, 10 ottobre 1967

Lucio Fontana Cosa vuoi che ti racconti se non mi dici di che cosa devo parlare...

Carla Lonzi [Ancora non so] ***

L.F. Dunque... tu mi devi dire cosa devo dire, più o meno... Mi devi intervistare, più o meno no... provocare.

C.L. Io pensavo di provare... siccome io non so in questo momento a cosa tu stai pensando, è inutile che io ti porto a [far] pensare qualcosa che in questo momento non ti interessa.

L.F. Sì, sì, sì...

C.L. Volevo sapere del tuo lavoro, della tua situazione attuale...

L.F. Attuale sì...

C.L. Che cosa ti ha stuzzicato, qual è un argomento che ti ha stuzzicato? Poi su questo ***

L.F. Sì, ma veramente io posso incominciare...

C.L. Sì tu vai pure...

L.F. Ecco, io... Per me è un momento quasi di crisi, ma non di crisi di rinuncia, capisci? Vedendo, adesso, tutto questo ormai cambiamento totale dell’arte contemporanea nei giovani... perché ormai non è più un fatto come trenta anni fa: pittura, non pittura, moderno, Futurismo, Avanguardismo... Ormai credo proprio che la struttura dell’arte, proprio come insieme, proprio completamente cambiata, no? E allora vedendo tutto... Io non mi aspettavo, veramente, questo fiorire, questa evoluzione così rapida e anche così omogenea di tutta questa gioventù che si è scatenata, si può dire, verso le ricerche nuove. E, allora, un uomo anziano, anche un artista che, credo, anche riconosce il valore degli altri... perché non sono un egoista che credo solamente in me, perché ho una collezione aggiornatissima e iniziata anche... resta come frastornato no, quasi come impotente... e dice “ma, io, cosa faccio, adesso?”. No? Poi, un po’ mi rassegnò perché dico “beh, in fondo...” è inutile, la modestia è anche cretina, no? Dico: “beh, tu hai già fatto abbastanza, no? Eh, eh... Forse fanno quello che tu volevi fare, che non sei riuscito perché i tempi non erano maturi, li hai forse intuiti, no?”. E allora si poteva parlare trent’anni fa di Futurismo, di futuro... perché il futuro oggi, neanche oggi, cosa sarà il futuro non lo possiamo dire, però, in questi quarant’anni della mia attività e di quello che vedo nel mondo artistico, vedo che un futuro c’è stato, proprio una trasformazione sulla fine del quadro, della pittura e... e l’arte proprio portata in un fatto, ormai strutturale, ma non in un senso strutturale costruttivo, anche strutturale nel senso filosofico... no? Perché si va dai gestaltici si va alla luce, e via via si va adesso ai meccanismi elettronici... e dunque l’arte è andata proprio su un concetto quale io avevo sempre immaginato... ero sicuro che l’arte si sarebbe portata... Dunque la mia crisi, adesso, non è una crisi, forse, d’impotenza, è una

crisi di maturazione, no? Perché anch’io potrei usare la macchinetta, potrei usare la luce, che sono elementi che ho usato... usati oggi con mezzi tecnici, tecnici moderni, no? Il Manifesto spazialista parla chiaro, di tutte queste cose chiamava gli scienziati... Dunque siamo quasi arrivati a quello che io aspiravo di fare. Solamente che il giovane entra con una maturazione nuova, con una strutturazione nuova, perché è logico che i giovani abbiano sempre delle cose più fresche, e io mi sento un po’ handicappato... mi pare che se io dovessi usare le luci, anche il neon, oggi... di copiazzare. Non ho il valore... Non sono un incosciente, perché dico anche delle cose che non m’interessa che siano pubblicate, no? Questa brutta abitudine di questa gente che non ha fatto niente e oggi occupa posti, mettiamo, anche di avanguardia, ma [i quali] non hanno mai capito niente. Abbiamo un Vedova, che io chiamo “il primo elettricista d’Italia”, che ha sempre dipinto e, non so, parla alla televisione della luce senza nominare nessun altro artista, di gente che ha fatto ricerca. Non si ricorda del Gruppo ZERO, non si ricorda... di [gente] che l’ha anticipato di dieci, vent’anni e parla come se lui avesse inventato tutto. L’incoscienza... quelli sono veramente i distruttori di un’arte, perché fanno qualcosa che non hanno capito niente, perché, sono cose che... oggi, tu pigli un elettricista a mettere degli specchietti davanti a un faro e fa la luce moderna. E anche lì c’è il cattivo pittore artista e il buon artista. Dunque uno che viene, dico Vedova come potrei dirne anche cinquanta, ma dico Vedova perché lui ha avuto la faccia tosta, proprio, di parlare un’ora alla televisione dichiarandosi creatore di tutti i movimenti che sono stati in corso, fino a dire che i suoi disegni fatti a dodici anni precorrevano, no, precorrevano sì, la strutturazione della mostra di Montréal. Cose pazzesche, che uno non può pensare che un artista possa perdere le staffe e non abbia anche una certa misura nel vedere le cose, capisci? Ora io, naturalmente, cerco sempre di innovarmi, modestamente, senza fare grandi passi, e, forse, credendo ancora di essere all’avanguardia, perché ultimamente io... adesso esporrò a Roma dei quadri ovali, ai quali credo molto, perché credo più a una filosofia del niente, no? Non ora... Perché anche queste macchine che funzionano così... è un po’ un’arte figurativa, fa figurare la luce... sono macchine che si fermano, e pensa che ancora non abbiamo il macchinario adatto per fare queste cose... Le ritengo utilissime per l’uomo della strada, che vede che si può far dell’arte attraverso un’altra cosa... però, penso che il cammino è ancora lungo, lunghissimo per arrivare... E forse, come sempre ho sostenuto, credo che l’arte per me socialmente è finita, no? E queste cose di riprodurre l’arte in mille copie, centomila copie non portano a niente di nuovo, perché in una pubblicazione, in un libro c’è pubblicato mille volte Michelangelo... è lo stesso che io stampassi mille volte un disegno, cosa vuol dire? Stanchezza, è volere imporre

al pubblico delle cose che non vuole accettare, perché l’arte non è popolare, l’arte è una scienza. Quel mito di dire che tutti, che l’arte è fatta per il popolo... no, non ci ho mai creduto. L’arte è fatta per una certa educazione del popolo: il popolo, col tempo, le capisce e va aiutato, però sono creazioni di artisti, che, oggi, quasi sono degli scienziati. Come la matematica, l’arte è una scienza, come la matematica, come la letteratura... non tutti possono essere matematici, possono fare 2+2, 4... uno può dipingere una mela, ma non è che sia... che capisca l’arte, no? Ecco il problema gravissimo. Perché invece, credono che l’arte tutti la devono capire. Effettivamente tu dici: “ma io vedo, posso giudicare”. No! È l’unica cosa che si presta, proprio, all’inganno perché, di fronte a un problema di matematica o di geometria o teoremi di Einstein, questo è moderno... lo stesso nelle altre scienze, nella medicina... l’uomo tace perché non tiene la preparazione... invece, nell’arte, dai politici, tutti si credono... E lì, si sfogano, le loro asinerie, le loro imbecillità sboccia proprio con lo sfogo di dire proprio che l’arte è qui, l’arte è là, così. E invece, non hanno ben capito che l’arte è una scienza come qualunque altra materia, no?

C.L. Infatti è inutile proporre a delle persone quello che a loro non interessa. [Perché] se se lo mettono in casa, se lo mettono in casa per aggiornamento, per mentalità piccolo borghese, per aspirare a un [alto] grado sociale, ma non è questo il problema.

L.F. Sì, sì, sì... Se io faccio l’arte per il popolo dovrei essere... il popolo dico, non l’operaio, tutto, anche il grande filosofo, anche un gran medico: uno può essere un gran medico e ignorante dei fatti d’arte, come io sono artista sono ignorante in fatto di medicina. E, allora, noi non dobbiamo lavorare... noi dobbiamo lavorare per l’evoluzione, proprio, per avvantaggiarli di quaranta quintant’anni, e guai se noi... ma non solo nella pittura, ma anche nelle scienze... se uno dovesse lavorare per la mentalità del popolo saremmo ancora agli stadi primitivi. Invece, il popolo viene educato, viene evoluto attraverso questi scienziati, attraverso questi scopritori che avvantaggiano di anni, di anni la vita quotidiana di qualunque uomo della strada, no?

C.L. Tu adesso ho visto che fai dei quadri ovali, mi sembra?

L.F. Sì, non sono proprio ovali...

C.L. Non sono quelli del ’63-’64?

L.F. No, no. Pensa che è venuto uno scienziato atomico, un po’ di giorni fa, li ha visti e diceva se io ero uno studioso di matematica, di Einstein, perché, dice, hanno la forma della strutturazione matematica di Einstein; che il mondo è schiacciato e lungo, è quasi come un sigaro, no? Sono così no? E invece è una casualità, no? Come... non so... È una forma che son stato un anno a studiarla, è la più semplice e la più modesta che ci possa essere. Non dico... Niente: c’ha i suoi soliti buchi, questo spazio sempre mio ideale, no? Cambio

le forme, uso legno laccato, latte laccate, materiali che sono anche di uso adesso. Ma non... E queste son le ultime cose, ma non è che voglia scoprir niente, tutt'altro, no? Continuo, così...

C.L. Due anni fa quando tu hai fatto quella serie di ***

L.F. Sì, “La fine di Dio”?

C.L. No, “La fine di Dio” è stato il periodo in cui tu hai fatto degli ovali...

L.F. Sì, sì gli ovali...

C.L. E lì c'era tutto un ragionamento...

L.F. Sì, questo... era... Erano quadri di forma sociale... Era proprio... Dove non c'era... C'era il buco che è sempre il nulla, no? E Dio è nulla... erano, coincidevano anche con la mia idea: non credo a [dei] sulla Terra, è inammissibile; ci possono essere dei profeti, ma non [degli dei], e Dio è invisibile, Dio è inconcepibile. Dunque, oggi un artista non può presentare Dio su una poltrona col mondo in mano, la barba... E allora ecco che, anche le religioni, devono aggiornarsi con le scoperte della scienza... l'uomo che va al cosmo e vede che non c'è Paradiso. Invece, l'uomo antico poteva pensare che il Cielo era là, anche in un fatto umano, anche ingenuo, tant'è vero che facevano gli angeli con le ali per volare al Cielo. Ormai è inconcepibile, oggi, che un artista possa far le ali... ora il fatto di credere nel Paradiso o nell'Inferno è un fatto proprio di coscienza, no? Di fede, che uno crede, ma come rappresentazione estetica di un uomo... poi, non credo a tutte le figurazioni: mettiamo Manzù che fa le porte del duomo raffigurando il papa. Anche il papa è indietro in tutte le sue concezioni proprio delle scoperte moderne, perché il cosmo dimostra che è un infinito, l'infinito è nulla e non esiste eternità attuale... Perché la mentalità dell'uomo vivente, fino adesso, era: essere grande credendo di essere immortale. E l'eternità di fronte al nulla, al tempo... non esiste, perché di qui a quaranta, cinquantamila anni, non [esisteranno] più né le porte di San Pietro, né il papa. Ecco che gli uomini sulla Terra devono, prima di tutto, levarsi quell'ambizione materialistica di essere rappresentati in materie, marmo, bronzo, credendo di essere ricevuti dai posteri. Quella è un'ambizione umana, e mi meraviglia che la Chiesa oggi adotti ancora dei cardinali e dei santi raffigurandoli... da artisti moderni... io ammetto: allora era una cosa, era valida... E che Manzù faccia gli angeli che cadono dal Cielo, sennò “la morte nello spazio”, uno che cade giù tutto vestito, [poi] si rompe l'osso del collo cadendo da una scala. Un artista moderno deve concepire la morte nello spazio come una strutturazione completamente nuova, no? E via tutte queste cose... E allora, “La fine di Dio”, quando io l'ho presentata, m'han detto “lei metta la fine degli dei”. No, gli dei è una cosa, “La fine di Dio” è la fine degli [dei] sulla Terra, e poi “La fine di Dio” vuol dire la continuazione... la fine di questi [dei], però di un dio... che cosa è? Niente! Chi sa come è Dio, no? E allora, avevo fatto questi buchi... Come anche

un altro quadro, che io ho presentato a una mostra di arte cattolica: c'erano due tagli, tutto azzurro, e dicevo “io credo in Dio”. E loro son venuti e han detto “ma cosa vuol dire questo qui?”... “niente, un atto di fede, il solo gesto che io faccio è credere in Dio”. E ho detto a loro: “ditemi voi com'è Dio, com'è fatto, se siete dei veri cattolici o credenti... non lo sapete nemmeno voi”. E allora, io faccio un gesto, credo in Dio, faccio un atto di fede... Dunque: Dio è nulla, ma è tutto, no? Questo è un fatto, così, un po' morale, di consigli...

C.L. Sì, ma com'è che tu ti sei trovato in questa [tematica], [perché] questo è curioso... tu ti sei trovato in questa tematica cattolica? Interessante, [curioso] ***

L.F. Ma l'arte è sociale, allora tu... come prima, dipingevano la guerra, il generale si faceva vittorioso, a cavallo, o la Chiesa usava la Madonna, usava i santi che andavano al Cielo, proprio per educare, dar d'intendere o convincere il popolo che era così, che Dio è andato al Cielo... che questo... che ha fatto delle documentazioni proprio per confermare, attraverso gli artisti, per convincere il cattolico a credere in queste cose. Il fatto che io abbia percorso i tempi, abbia detto “l'uomo nel cosmo è nel cosmo in tutte le sue nuove dimensioni”, e il Manifesto spaziale parla già di una trasformazione sociale che sarà indispensabile, perché si vede già che il mondo si sta unendo, già si va negli altri pianeti... vuol dire che, anche socialmente, cambia. Io non posso più accettare le cose che ha accettato fino adesso l'uomo sulla Terra che, allora, era tutto. Viceversa, l'uomo nel cosmo è nello spazio in tutte le sue dimensioni. E allora, anche nel fatto religioso finiscono tutti i simboli, perché devono cadere: ecco che io faccio un simbolo, “credo in Dio”, faccio due tagli. E Dio è quello, o può essere qualunque altra cosa, ma io non lo posso raffigurare, è talmente grande, se ho fede, e allora faccio un atto di fede, come un altro potrebbe fare una macchia nera. E infatti, un mese fa, ho visto appiccicato un manifesto in una chiesa, qui, di un rione di Milano, che dice: “tu non vedrai mai Dio”, no? Come dicevo io, e c'è una macchia bianca sul nero. Dunque vedi che, in fondo, le lezioni non si danno inutilmente, qualche cosa ricevono, no? E questo è stato fatto da loro, non da me.

C.L. Dico questo è curioso che tu, questo gesto tuo che fai di tagliare o di bucare la tela... proprio gli dai un grande senso totale, filosofico... ***

L.F. Sì, è proprio... è il niente, proprio il nulla... Perché ormai vedi nello spazio non c'è più misura. Vedi, adesso, l'infinito... adesso nella Via Lattea; ormai, sono miliardi di miliardi... Il senso della misurazione, del tempo, è finito. Prima poteva essere così... ma oggi è certo, no? Perché l'uomo parla di miliardi di anni, di mille e mille di miliardi per raggiungere eccetera... e, allora, ecco il niente, il nulla, proprio, l'uomo che si riduce a niente. E l'uomo ridotto a niente non vuol dire che si distrugge: diventa un uomo semplice come una pianta, come un fiore e quando l'uomo sarà puro così, l'uomo

sarà perfetto. Perché a noi... noi abbiamo il mistero, l'uomo ha questo gran mistero che è l'intelligenza, no? Questo fatto che noi siamo, strutturalmente, uguali agli animali, perfetti come strutturazione, come modo di vivere, mangiare, soffrire, così, no? Ma abbiamo questo mistero dell'intelligenza che, ancora, è sopraffatto dalla parte materiale dell'uomo, da cosa è fatta... da questa forma di vivere materialista sulla Terra, che non ha ancora concepito cos'è l'infinito. Quando l'uomo si sarà levato dalla testa che lui non è niente, niente, proprio, è puro spirito, allora lui non avrà più le ambizioni materiali, capisci? Quando la scienza gli avrà dimostrato, come si sta già dimostrando, che lui può essere composto... no? Se scoprono una cellula umana che si riproduce... io l'ho detto a un prete “quella è la fine del mondo”. A parte che, se scoprono la cellula che si riproduce automaticamente, si perde la parte sensuale... va beh, sarà dispiacente per questi che vivono, ma per gli uomini del futuro, no... è la fine del mondo, perché la fine del mondo non è che verrà il terremoto... è... Dio ha fatto un uomo-spirito, l'aveva pensato come simile a lui, come puro spirito, gli ha messo la donna vicino... questa è una forma materialista, è una fantascienza mia, no? Ma che vale come la teoria di un cattolico, no?... Gli ha messo Eva e ha peccato. Allora ha detto “tu, adesso, sei un uomo materialista”. Ma siccome Dio esiste, e se uno crede in Dio, dà a un... come si dice che verrà la fine del mondo? A un dato momento, Dio dà a uno scienziato, o a cento scienziati, la facoltà di creare il puro spirito e, allora, creata la cellula, è finita la materia: e l'uomo diventa come Dio, diventa spirito. Ecco la fine del mondo e la liberazione, dalla materia, dell'uomo. E questa è, dovrebbe equivalere alla fine del mondo, così... però io dico che invece l'uomo esisterà sempre, non potrà forse... non raggiungeranno forse mai la cellula... però l'uomo con queste grandi scoperte, con questo capire che siamo niente, con questo capire che non è necessario esser Napoleone o uno scienziato e passare alla storia... perché Napoleone, fra centomila anni, non esisterà più... Allora, l'uomo diventerà un essere semplice, come ti ho detto, come un fiore, una pianta, e vivrà solo della sua intelligenza, della bellezza della natura e si purificherà del sangue, perché vive in mezzo al sangue continuamente, no? Non ucciderà forse più animali, creerà pillole, vivrà artificialmente... perché è un cannibale, no?... Non si uccideranno più fra loro, e via così, questa è una cosa che io penso... perché l'uomo [venga]... finiranno le guerre, ma ci vorranno centinaia e forse migliaia di anni, ma la scienza lo porterà a quello, eh. Perché io, oggi, fossi un papa non mi farei [ritrarre], vorrei esser niente... vorrei che morto io, non ci fosse più niente, non vorrei più che mi chiamassero papa decimoquinto, lì... Se fossi presidente di una nazione, vorrei che con la mia azione terrestre finisse tutto, non aver l'ambizione del monumento, dopo... Cosa sono quelle lì? Sono

cose materialiste, no? E anche la mia arte è tutta portata su questa purezza, su questa filosofia del niente, ma che non è un niente di distruzione, ma un niente di creazione, capisci? E il taglio, proprio, veramente, il buco, i primi buchi, non era la distruzione del quadro, il gesto informale che mi han sempre accusato e non ho mai detto niente, era proprio una dimensione al di là del quadro, la libertà di concepire l'arte attraverso qualunque mezzo, attraverso qualunque forma. Perché l'arte non è la pittura, solo: ma l'arte è una creazione dell'uomo, che la può trasformare in qualunque cosa... come può anche finire, perché verranno delle cose talmente eccezionali... che l'arte sarà una cosa talmente elementare che sarà superata dall'intelligenza dell'uomo e subentreranno delle altre cose che sostituiranno l'arte. Questo è...

C.L. E questo i giovani l'hanno capito, in fondo...

L.F. I giovani l'hanno capito, sì!

C.L. È quello che ti consente di [fare] queste gran [connessioni]... questi giovani questo lo pensano, l'hanno capito...

L.F. L'han già capito, vedi che loro, ormai, l'arte non è più [figurativa] ma è una strutturazione pura di forme. Che devono avere... l'han capita, è una lezione che ormai... Tu vedi anche gli “Ambienti spaziali”: mi ricordo quando venivano, nel '49, tutti crepavano dal ridere; dopo quindici giorni tutti si son dimenticati, no? E io non ho insistito perché non avevo i mezzi, la luce di neon: facevo le sculture al neon, due o tre, poi non avevo i soldi da farle e dovevo piantar lì. Oggi, qualunque giovane fa la strutturazione in neon, fa la luce, fa qui... perché c'ha tutta una maturazione... fa l'ambiente spaziale, che oggi sono di moda, e magari non mi nominano nemmeno, no? Perché, adesso i critici... pare che inventano tutto certi critici, non tutti, no? Che vengono adesso, e hanno fatto un'evoluzione tale, che son come Vedova, che hanno inventato tutto loro, così, no? E hanno paura anche a nominarmi perché, se ti nominano, capisci, uno può dire “no no, l'ha fatto prima Fontana”. Allora dicono “noi, ormai, lo spazio... gli ambienti...”... Gli cambiano il nome, invece di spaziali li chiameranno immaginari, o filosofici o quel che vuoi, però è polenta con uccelli, polenta con stracchino, polenta col latte, sempre polenta, insomma. Hi, hi, hi...

C.L. Lì a... a Foligno sei andato, quando han fatto...

L.F. Sì, sì...

C.L. Come ti è sembrata la mostra?

L.F. Molto bella, formidabile, sì, tu l'hai vista?

C.L. Sì, sì.

L.F. A me è piaciuta moltissimo. Proprio, poi anche gli artisti [hanno] questa dimensione nuova, Pascali con queste cose lì... Ceroli, Pistoletto, è veramente una cosa interessantissima.

C.L. E lì ti hanno messo però...

L.F. Eh sì, lì mi han... sì...

C.L. E poi gli artisti, loro lo sanno... i nostri artisti giovani lo sanno...

L.F. Sì, no io con la fortuna... perché non è che io voglia... Adesso tutto questo discorso sarebbe annullato se io [venissi] qui a fare il Padre Eterno. Viceversa no. Perché il Manifesto era già non firmato, e invece i giovani l'hanno voluto firmare. Qui in Italia son tutti senza firma. I concetti erano quelli, però abbiamo sempre le debolezze umane. In fondo in un altro momento dico beh io ho fatto uno sbaglio... [perché] in fondo nella vita tu lavori; almeno finché sei vivo, da imbecille non vuoi passare no? Di fronte a certa gente che lo sono veramente. Allora ti viene quel fatto di reazione. Ma se le cose fossero normali io non non... non fringuillerei neanche un momento, starei quieto quieto, no? Invece alle volte devi difendere anche la tua personalità, è un fatto logico. È umano anche.

[lunga pausa]

C.L. Adesso, per tornare al tuo lavoro. Adesso tu hai fatto questi quadri per Roma. E vedo che continui i “Tagli”... continui...

L.F. Beh, i “Tagli” è la cosa... non la lascerò mai.

C.L. Ecco io vorrei [sapere]...

L.F. Perché io ritengo che non sono ancora superati, come... non ho da preoccuparmi che ci sia... che io sia rimasto indietro, proprio è la cosa che ci credo molto al taglio e al buco, le altre cose sono fantasie di artista. Ho fatto i “Teatrini”, come li chiamano... Perché, poi a me mi cambiano... poi io faccio... chiamo “Concetto spaziale” e poi mi cambiano [i titoli]... i primi quadri li chiamo “Concetti spaziali”, li chiamano “Buchi”, poi i tagli “Concetti spaziali” li chiamano “Tagli”, le bocce eran delle forme così le chiamano “Palle”. C’è perfino... qui a Milano, ho sentito dire, non so se tu... te lo dico, poi tu lo cancellerai via “Fontana prima el faseia i būs, adesso el fa i tãi, e adesso el rump i ball”. Perché sono i palloni, così... no? E allora... Però sono gli altri che le chiamano palle, io le chiamo “Nature”, poi questi qui si chiamano “Concetti spaziali”. Era già la fine del quadro, era già l’intenzione appunto dell’oggetto: non li ho chiamati oggetti perché mi pareva troppo materialista, li ho chiamati concetti perché era il concetto nuovo di vedere il fatto mentale. E adesso, il taglio lo faccio perché poi, sai, c’è un mercato al quale noi siamo soggetti purtroppo, ancora, perché ci sono i mercanti, i collezionisti li cercano e io li faccio... Poi, ogni tanto, faccio i “Teatrini”, “Le fini di Dio”, questi ovali, che non aggiungono niente, è una variazione, che è quasi di divertimento, non di scoperta. La mia scoperta è stata il buco e basta: io son contento anche di morire dopo quella scoperta... mentre, prima, non mi sentivo niente, non riuscivo mai a... Tutte queste mie ricerche... “Fontana scherza, piglia in giro”... era proprio quest’inquietudine, no? Proprio di trovare... di trovare una cosa che avevo in testa sempre, no? Anche dal ’31-’32, già cercavo la scultura a fili, non il volume...

avevo fatto discussioni con Brancusi e Tristan Tzara... che loro... Io ho un’ammirazione enorme per Brancusi, ma lui è sempre la forma, e io gli ho detto che eran cose stupende dentro in un’epoca, però che c’era già Boccioni con *Muscoli in movimento* che ritenevo che era già una scoperta più importante della sua perché era... mentre lui valorizzava la materia in un senso scultoreo e anche spaziale, invece in Boccioni invece la materia era secondaria, entrava la luce nella materia, dunque niente più preoccupazioni che ci fosse il marmo... Perché la gente, magari oggi, un giorno, capisce che fa quelle cose perché Boccioni ha detto “la materia non ha più importanza”, il fatto di raccogliere la luce dentro... mentre invece, prima, la materia era levigata, era alla base di tutto, nel marmo, [nel bronzo]... Oggi, vedi che la materia vedi può essere qualunque cosa, no? E allora era tutta questa ossessione di ricerca... dipingere, il colore, le statue tutte di nero, di azzurro, proprio per distruggere questa materia, non nel senso di distruzione, ma per creare una forma nuova, no? Fino a quando il Manifesto... e poi il Manifesto era teorico... trovare una cosa che potesse corrispondere al pensiero senza ricorrere, forse, ai trucchi. E allora, siccome il quadro è di tre dimensioni: primo piano, secondo e terzo, ideali, da Paolo Uccello, dalla prospettiva... più in là della prospettiva... la scoperta del cosmo è una dimensione nuova, è l’infinito, no? E allora io buco questa tela, che era alla base di tutte le arti, e ho creato una dimensione infinita, un’x che, per me, è la base di... di... tutta la... la... scusa eh, di tutta l’arte contemporanea, chi la vuol capire. Sennò continua a dire che l’è un būs, e ciao. È un buco.

C.L. E no infatti ***

L.F. Invece, l’idea è proprio quella lì, è una dimensione nuova corrispondente al cosmo, che ancora il [missile] non era stato scoperto eh, cioè il cosmo eh. Perché, vedi, l’uomo è sempre stato sulla Terra: base, altezza e profondità per miliardi di anni... L’architettura era ***. Quando gli architetti dicono che fanno la [struttura] spaziale stando sulla Terra è uno sbaglio enorme, perché loro fanno degli elementi nello spazio, ma mai una struttura spaziale. La struttura spaziale esiste, esiste già nel piccolo... in questa capsula che è mandata nello spazio, e sarà quando faranno queste stazioni interplanetarie, che è una forma nello spazio in tutte le sue infinite dimensioni. Non c’è più base, punto di vista, di fuga, proprio libera, no? Di lì... allora vedremo l’arte come si trasformerà, che necessità potrà avere nella società, o se sarà valida ancora o no. E allora il buco era, appunto, creare questo vuoto dietro di lì... e poi matura in qualunque forma, ma l’importante era dire: “è finita una forma così e io vado più in là, la devo documentare”. Perché, sennò, non l’avrei neanche fatto il buco, avrei portato il Manifesto teorico, ma, invece, certe cose le devi [dimostrare]: 1+1, 2. Non puoi dire 1+1 e non far niente, devi dire 1+1, 2, è una operazio-

ne matematica, no? Anche quando dicono “Fontana fa il gesto”: sì, faccio il gesto per bucare. E quelli che fan le macchinette? Il vitino, la cordina, la macchina... devi fare dei gesti per costruire quest’oggetto. Dunque anche loro fanno dei gesti, no? È lì la stupidaggine, credono che uno fa il gesto informale di bucare... È il pensiero che tu devi documentare, no? Come scrivere un libro, scrivere una filosofia, li devi documentare per far passare, no?...

C.L. Sì, così tu hai [avuto] prima tutta questa ***** Sicché tu avevi un pensiero che ti assillava di più, finché non ha trovato proprio un modo di lavoro... la tua tecnica.

L.F. Sì, la tecnica che è una formula, no? Come Einstein ha fatto la formula ta-ta-ta, e ha scoperto una nuova matematica, no? La formula dello spazio, proprio il cosmo quasi, ha aiutato tutte queste scoperte. E invece io non sono un matematico, io ho usato un mio strumento, la mia... i miei mezzi... Allora, come l’uomo, sulla Terra, ha fatto il primo gesto, ha fatto una dimensione sulla sabbia, non s’è messo a pitturare o dipingere... poi, le materie non so con gli Assiri già incominciano la seconda dimensione, il profilo, il movimento in marmo, a colori, così... e poi Paolo Uccello scopre la terza dimensione. Che sono tutti ideali, no? Primo piano, secondo piano e la prospettiva, che è la terza dimensione e che va anche parallela alle scoperte della scienza, Galileo e tutte quelle cose lì... Quelle erano le grandi scoperte di allora, no? Poi la scoperta del mondo che è rotondo... quelle stupidaggini... che sono cose da niente per noi, ma, allora, erano delle scoperte enormi. La scoperta di Einstein del cosmo è la dimensione all’infinito, senza fine. E, allora, ecco che: primo, secondo e terzo piano... per andar più in là cosa devo fare? Niente, io se piglio una macchinetta faccio la luce e faccio la luce, invece, idealmente, come documentazione, come formula, era quello di dire “io buco, passa l’infinito di lì, no? Passa la luce, non c’è più bisogno di dipingere”. La libertà di concepire l’arte o con le macchine o così... o anche filosoficamente o anche la fine di un’arte. Era quella lì capisci la cosa. Vorrei che tu la capissi, perché invece tutti han creduto che io volessi distruggere: ma non è vero, io ho costruito, non distrutto, è lì la cosa, che io l’informale facevo così, no! Che, adesso, dopo, io gli dia una strutturazione estetica, perché il quadro sta bene così, è tutta una ragione, anche quella, di gusto estetico, no?... Perché tutte le cose nella vita devono essere valide anche per la società... dunque... Tu vedi che... una volta non vedevi un plafone bucato: quando dovevi fare un buco nel plafone... una tragedia, bisognava nascondere con un lampadario... adesso, vedi, mettono i buchi a metri quadrati nei cinema e tutta la gente guarda così... dunque senza... E, dunque, vedi che è anche un’estetica nuova è venuta, no? Non è più necessario dipingere le figure sul plafone, puoi fare, puoi metterci i buchi...

[oggi] l’artista moderno può fare altre cose, ma è finita, proprio, quella di dire “io dipingo un muro”.

C.L. E il bianco?

L.F. Il bianco... come?

C.L. No dico il colore bianco che utilizzi?

L.F. Ma il bianco non ha nessuna importanza perché i miei quadri, i primi, eran senza colore...

C.L. Eran [grezzi].

L.F. Era la pura tela bucata.

C.L. Quelli son stati i primi...

L.F. I primi, o una macchia di giallo. Quelli eran... eran niente, proprio... *** Poi gli ho dato dei colori, i primi eran proprio senza niente... li ho lì ancora no? Poi gli ho dei colori, proprio per decorarli, perché non c’è nessun male a dire che io decoro una parete, perché Michelangelo ha decorato la Cappella Sistina. Solamente che dopo l’han portato in un senso decadente “decorare”. Ma, come si dice, come diresti te? Michelangelo cosa ha fatto? Ha pitturato la Cappella Sistina? Ha decorato, no? L’italiano mi pare che è così.

C.L. Un ciclo di decorazione...

L.F. Sì però, la gran decorazione è pittura pura. Invece dice “tu sei decorativo”: ma se me lo dici in senso scadente, così, per pigliarmi... per dire che son cattivo pittore, va bene. Però, quel quadro lì, perché non è decorativo? È decorativo perché è studiata proprio una strutturazione che deve dar piacere all’occhio e tutto, però devi capire che è una dimensione nuova. Capisci? Allora, gli dò il rosso, gli dò il giallo, così... Poi, quando mettevo le pietre, era per vedere se potevo superare, invece ho fatto un passo indietro, capisci... perché fai delle cose anche sbagliate, credendo di andare avanti... invece, credendo che con le pietre passasse la luce, creasse più l’effetto del movimento, così. E, invece, ho capito che io devo stare proprio con la mia semplicità pura, perché è pura filosofia, più che altro... chiamala anche filosofia spaziale, si può chiamare cosmica, no? **C.L.** Allora, ritorniamo al bianco, perché all’inizio forse no, ma poi in un periodo tu l’hai usato molto...

L.F. Sì, sì, sì... anche alla Biennale.

C.L. Alla Biennale...

L.F. Ma! Poteva essere nero. Io lo volevo fare rose choc, rose, quello di moda, lo volevo far nero, non aveva importanza il colore, faccio il bianco, così, perché... forse, perché, così, è il più puro, forse, è il meno complicato, il più facile per [far] comprendere che questo buco sul bianco è più logico che su un colore, ma non ha nessuna importanza, per gli effetti del mio pensiero, il bianco o il rosso o il giallo... facevo il bianco perché a me piacerebbe...

[Dopo una breve pausa probabilmente Lonzi fa una domanda sulla “tecnica” non presente nella registrazione, ma desunta dalla risposta di Fontana]

L.F. È la prima volta che mi rivolgono una domanda del genere *** allora è un po’ un imprevisto... Perché non credo che l’artista... proprio, oggi forse sì ma allora,

la tecnica per noi era la terra, il marmo, il bronzo, e veramente bisognava saperle usare perché dovevi modellare e, nel modellato, davi tutta la vita, davi tutta la forma... Allora le materie erano anche differenti, no? [Per esempio se prendi] il marmo era già un'altra materia [completamente differente]... poi il bronzo, invece, dovevi modellare in terra, poi passarla in gesso, poi... passavano tre o quattro elementi differenti che te lo trasformavano, anche, in una certa maniera. La più logica era direttamente la ceramica, che tu modellavi e va al fuoco; era proprio diretta come è quella del marmo che, se scolpivi direttamente, il marmo... ma sono pochissime eccezioni: eccetto i grandi, Michelangelo ***** Adesso, non so se una tecnica per concepire, tu mi dici una tecnica... ***** Oggi, le tecniche sono infinite, no? È quasi un volere approfittare delle tecniche proprio per allontanare il fatto pittorico. Ora, vedi, io ti ho detto prima il buco: non mi sono preoccupato di una tecnica perché a me interessava l'idea, e allora ho bucato la tela e non ho pensato di bucare una latta, ma il valore sarebbe stato uguale, no? Ho bucato le latte anche, dopo, tanto per ribellarmi anche alla tela, ma poi ho pensato, la materia c'aveva poco a che fare, no? E poi l'*Ambiente spaziale*... naturalmente, pensando un ambiente ti viene anche la tecnica, se tu avevi il concetto di dire: l'"ambiente" è il segno del vuoto, la fine di fare le gallerie col quadro appeso, la piccola scultura, la grande scultura da vendere, ma l'arte che è entrata in un fatto sociale generale, che fosse un pensiero più che un'opera d'arte in vendita. E allora dici "come posso rappresentar questo?". Pigli gli elementi che ti danno... di allora, che ti danno la tecnica, non "raggiungibile", ma che pensi che può essere la più convincente verso il pubblico, no? Ecco la sala tutta nera, la luce di Wood, col colore fluorescente che ti dava questo senso di vuoto, un senso nuovo completamente, una materia completamente nuova per il pubblico, e allora viene anche la tecnica. Poi, non so, questo è il fatto più importante: scultura luminosa, come puoi far... non puoi illuminare il marmo, non puoi illuminare il bronzo, allora c'erano i tubi al neon, tu vedi le scritte in lettere; ecco che, col tubo al neon, si può fare anche l'opera d'arte, e allora ecco che ho pigliato il neon. Lavorare, la tecnica... la tecnica cos'è? Lavorare il neon? Però, difficilmente un artista può lavorare... vedi che subentra, dopo, anche la cooperazione degli artigiani, perché anche quelli che fanno la musica elettronica, oggi, io non ci credo mica tanto perché... adoperano gli ingegneri elettronici, che sono dei grandi uomini preparati. Loro dan delle idee, meschine, che diventano formidabili perché c'è la macchina, capisci? E allora non è... È sempre la creazione dell'uomo che va, e la tecnica te la fai tu, secondo... cercando di arrivare più vicino che puoi alla tua idea e, allora, te la vai trovando immediatamente. Che, poi, le tecniche... uno scopre la plastica, l'altro scopre la luce... ci sono

gli imitatori, viene la tecnica della luce, la tecnica delle materie plastiche. Però, bisogna andare sempre alla fonte, perché Lichtenstein è un rivoluzionario e non ha fatto altro che dipingere i fumetti, dunque con una tecnica sua, appunto, che è la tecnica della stampa, inventando quelle cose lì. Ora non so fino a che punto mi dici che ragione, tu credi... La tua domanda "che importanza ha per te..." ... te la faccio io la domanda: la tecnica è importante per la bravura di un artista? No! Perché l'artista è già un creatore e crea con qualunque materia, poi fa la pratica e la perfeziona, no?

C.L. Sì appunto...

L.F. Ma, tu, ritieni che la tecnica è importante?

C.L. No, io veramente...

L.F. Sì, è importante, sì...

C.L. Io ritengo che ci sia una sollecitazione da parte dei materiali...

L.F. Sì, sì...

C.L. Però certo all'origine c'è sempre un fatto mentale molto forte. Ora in alcuni artisti il fatto mentale è fortissimo. Ad esempio in te il fatto mentale è molto forte, non so, in Castellani il fatto mentale è molto forte. Allora si [ritrova] questo ridurre la tecnica al minimo proprio...

L.F. Sì, portare proprio la materia quasi che non intervenga alla tua memoria... alla tua creazione... Ché, del resto, anche Michelangelo, che a ventitré anni ti scolpisce *La Pietà*, no? In una forma e in una tecnica, allora, del marmo lucidato, così... arriva a ottant'anni, si ribella a questa materia, quasi la vuole annientare e fa le ultime *Pietà* che, quasi lui si ribella a questo marmo vorrebbe fare solo spirito, fare quasi luce. Tu vedi, la materia è sempre un compromesso per l'artista, eppure, come ti ho detto io, una documentazione: a quello non te ne puoi ribellare. È un fatto importante perché la tecnica anche, è come scrivere, insomma, no? Una volta, ne facevano una questione gli scrittori, mi dicevano, mi ricordo proprio... io ormai son vecchio, allora posso capire... la penna a piuma, no? Scrivevano a piuma o a pennino, poi la penna stilografica... mi ricordo le questioni, perfino di d'Annunzio, che con la stilografica era impossibile scrivere, bisognava intingere perché, mentre si intingeva, l'idea si maturava, così. Poi, non ti dico quando è venuta la macchina da scrivere... c'erano, addirittura, degli scrittori che non potevano neanche scrivere, perdevano completamente la trabionda di fronte alla macchina da scrivere. [Inizia a squillare il telefono] E vedi che allora è la creazione, la tecnica ha un'importanza secondaria, eh. Purtroppo sono i ritardatari che guardano molto alla tecnica. [Continua a squillare il telefono, registrazione interrotta]

Ho preso un quadro di Innocente adesso l'altro giorno. Lui piglia della plastica e la salda tac tac tac con una macchinetta lì. Ma lui ha quella plastica e ritiene che gli serva per... che sia più valida, per le sue cose [una roba del genere] però nel medesimo tempo fa un ge-

sto quasi contro la tecnica, perché è proprio fermata così come in una forma primitiva, no? Mentre avrebbe potuto... E allora vedi che l'artista adesso, oggi, dà meno importanza, ora naturalmente [con la macchina] elettronica, la tecnica deve essere perfetta, la macchina deve funzionare, [non c'è niente da fare].

C.L. Per [aspetto] tecnico uno intendeva proprio l'adeguazione dei mezzi al suo pensiero...

L.F. Sì, se li va trovare...

C.L. Tu hai bisogno di una superficie abbastanza [liscia] non so... [questi elementi tecnici]...

[squilla il telefono]

L.F. Pronto? Sì, ciao Faustina come va? (...) Eh parto alle undici. Siete in ritardo, ancora, tutto eh? Sì... Perché? Vieni alla stazione a darmi un bacio? (...) Sì. Quando me li porti? (...) Ma io... O me li porti a casa, è meglio, così stai tranquilla, io andrò via da casa vado sempre un po' presto. Va via alle undici allora io in casa alle dieci (...) Sì, sì, appunto, Sergio, di che me li porti lì. Poi, ma non un pacco grosso, eh? (...) Beh ma io vado col vagone letto (...). Sì sì (...) Sì beh ma ne puoi mettere una trentina no? Il peso (...) Voi venite su quando? Il 12 mattina? (...) Fanno a tempo a far l'"Uovo"? Ah sì?... Ah sì, ma guarda un po'?! Ma non resta... e già, va beh, ma io gli ho detto che l'"Uovo" poteva venir su un giorno o due dopo... Dio, se c'è è meglio, eh, è meglio (...). Ah sì? Madonna chissà che pasticcio fate, su quella macchinetta lì, quell'"Uovo" lì è colossale! (...) Ah sì? Ci sta dentro? E la "Farfalla"? (...) Oh!? Madonna, non si sfrisa lì, no? (...) Ah con delle coperte... (...) Sì, sì, orco cane! Allora andate su domenica mattina, cioè il 12 mattina perché la mostra sarà già montata e allora... attenta a non arrivar là... perché poi alle sei all'inaugurazione dopo restavamo senza sculture. Perché questo qui della "Farfalla" se lui... se è già pronta (...) ma allora spediscila la "Farfalla"! La spedisce in giornata, tu chiami Monte Gemelli e la fa andar via in giornata. La spedisce Express, la paga la Marlborough e la "Farfalla" noi l'abbiamo là tranquilla e tu porti l'"Uovo" più tranquillamente. Mi fai quel piacere lì? Sì, è meglio, sai? Chiami subito Monte Gemelli, se lui la spedisce domani bene, se no dovete portarla via voi. (...) Orca! No, ma domani è già 11! Orco cane! E allora penso che dovete portarla voi. (...) E si pensavo che era 10 domani! No, no, domani è già 11 e allora rischia di non arrivare (...) e allora fate così: però dovete arrivare su verso le tre o le quattro. (...) Sì è meglio e... sì sì sì... (...) Va bene (...) Sì, sì, sì. Io però credo che è meglio... Ma no guarda non fidarti di Monte Gemelli, va via troppo tardi... e sì, sì, sì. Ciao eh... grazie. Ciao, ciao.

C.L. Di' quello che ti pare sui giovani...

L.F. Sì, ma, adesso tu... abbiamo interrotto il discorso...

C.L. Si parlava di Pascali...

L.F. Sì, ma vedi... l'intuizione dei giovani non è la prima cosa che fanno: da un gesto, da qualunque cosa tu

intuisci se quel giovane lì è predestinato a fare qualche cosa. Io... non so, adesso non è che mi voglia dare delle arie... però, l'ho sempre intuito. Infatti ho una raccolta che vale un fico secco, son tutti pezzi piccolissimi, perché dieci anni fa non avevo neanche da mangiare io, e non compravo un vestito, un paio di scarpe e compravo un pezzo per dieci, ventimila lire. Allora, da Yves Klein, da Arman, Tinguely, Soto son tutti nella mia collezione, già... dal medesimo Burri, il primo quadro che ha venduto alla Biennale di Venezia gliel'ho comprato io, da Fabro... E anche da Pascali: non è il fatto... il cannone, forse manca... però, dimostra che anche quel cannone è fatto in una maniera tale che dimostra l'ingegno dell'artista. È lì il difficile d'intuire, capisci? Ci vuole dieci anni... infatti, arrivano i critici, generalmente sempre dieci anni dopo, no? E via anche quelli bravi... no? Poche eccezioni, e allora restano abbandonati per cinque... Oggi è un po' più facile, no? C'è anche uno snobismo di voler scoprire, e scoprono dei valori fasulli, aggregati a questi, ma però, intuire in una cosa minima e, anche sbagliata, un uomo di talento... E appunto di Pascali, che interessa... il fatto che il cannone è fatto in una maniera tale che *** Adesso, che faccia le vasche, così, lei capisce e dici "ma, poi, finisce". Ma non è vero! Abbiamo la dimostrazione che tutti questi qui, è da vent'anni, trenta, che continuano a evolvere e bene, anche... dunque non è vero che finisce. Come il primo quadro che gli ho preso a Bonalumi, tutto fatto male, imbottito male che pareva non so un divano sfasciato, agli ultimi pezzi c'è una differenza tecnica enorme, però avevo già intuito in quel quadro povero, fatto a mano, così, che era un'invenzione, no? Che era un artista di personalità. Anche del medesimo Castellani, subito, ho capito, e allora Fabro lo stesso, no?

C.L. E Giulio Paolini lo stesso?

L.F. Non lo conosco... chi è Paolini?

C.L. Giulio Paolini! Mi pare che tu hai preso un pezzo *** Ha fatto una mostra all'Ariete... quello che ci aveva...

L.F. Ah, gli angoli! Sì sì, come no! Sì, sì... E ce ne ho talmente tanti che a volte non mi ricordo i nomi. Pensa che ho preso una scultura due anni fa da Cadario, bisogna che mi faccia dire i nomi perché mi sono dimenticato completamente. Sì, li conosco, ma i nomi magari... e non so se... hanno fatto un gruppo di cinque lì da Cadario, romani, così, no?

C.L. Sì, c'era Remotti ***

L.F. Ecco non so qual è, uno dei... due o tre li intuirei qui con le lastre... Quello lì, quello che faceva quei tubi rossi e verdi... bilanciati...

C.L. Mi pare che è Icaro?

L.F. Icaro, e forse sarà lui. Adesso bisogna che me lo faccia confermare da Cadario.

C.L. Io adesso volevo...

L.F. Come si chiama quel ragazzo di prima?

C.L. Paolini!

L.F. Paolini eh... Era molto bello con gli angoli, sì sì. Adesso non so se li ha fatti prima lui o li ha fatti prima Pascali. Sai che Pascali ha fatto le onde di tela, queste code di dinosauro.

C.L. Ma credo che...

L.F. Che hanno un po’... sai alle volte basta vedere... uno intelligente intuisce... e si [evita lì] su...

C.L. Credo che lui li ha fatti...

L.F. Forse prima...

C.L. Forse prima...

L.F. O contemporaneamente...

C.L. Contemporaneamente ma in modo indipendente. ***

L.F. Sì, sì, sì... eh già...

C.L. Io adesso volevo chiederti, solo se non si stanca di ricordare, quando tu hai fatto i primi quadri coi buchi, la situazione com’era? Come ti sei sentito... la gente intorno, altri artisti come ti hanno capito? I critici...

L.F. Mah, nessuno... Risate per anni e anni, no? Mi dicevano: “ma cosa fai? Ma Lucio, tu che modelli bene, tu che...”. Allora, ero bravo prima e asino in quel momento lì, no? E sono riuscito ad andare alla Biennale ingannando la Commissione, perché ero invitato con sculture, no? E allora, io non ho detto niente e son piombato alla Biennale con venti quadri bucati. Allora, ti puoi immaginare che han detto “ma questa non è pittura, non è scultura, è pittura!”. “No, chi vi ha detto che è pittura? I buchi è pittura per voi?... per me son delle tele bucate che rappresentano una scultura, un fatto nuovo in scultura”. E anche lì “bah, non le vogliamo”... Beh “io la sala ce l’ho, la lascio vuota e va bene”. E allora dopo mi dispiaceva, nel medesimo tempo, perdere un’occasione così, e allora mi hanno imposto di mettere un pezzo di scultura, e ho messo un pezzo del ’34 o del ’35, *Le amiche*.

C.L. Ah?!

L.F. Ecco, e allora poi ti puoi immaginare quella Biennale lì, sai, coi buchi...

C.L. Ma i critici quand’è che si sono occupati di te, in un modo un po’...

L.F. Ma, vedi, la critica a me non... Anche Argan, che s’è interessato... s’è interessato, ma non mi aveva proprio capito nel gesto. Argan mi capiva ancora, forse, come il vecchio Fontana, queste sculture, così... Poi, lui mi ha interpretato come gesto, gestuale, più come fatto sensuale, come fatto di materia. Invece, era chiaro: *Concetto spaziale*, era tutto uno spazio che... Ma, io, ho avuto anche tanti amici, non posso... io della critica, non posso [dare]... eccetto rare eccezioni, no? Naturalmente, qualcheduno mi è venuto addosso, che oggi invece è favorevolissimo, eh!

C.L. E gli artisti? ***

L.F. E gli artisti t’ho detto... Gli artisti dicevano... La stessa questione quando dai buchi sono passato ai tagli, han detto “eh, i buchi eran belli, ma i tagli... eh, ma quello lì... hai sbagliato, lì”. Sai sempre quel... Quando

non sanno cosa dire, non capiscono, così allora [piglia-no, così, delle scuse. È come la Biennale, lo stesso, no? La Biennale, adesso, con questa forma ovale... E, lì, tutti: “ma come, tu non esponi i quadri...”]. Tutti] anche una buona parte dei critici che mi stimano, mi avevano proposto di presentare i “Teatrini” o una retrospettiva. Dopo, invece, gli amici critici, così, hanno capito che, forse, l’ovale era più importante che aver fatto una esposizione di quadri. La mia galleria voleva i quadri, naturalmente per venderli, per un fatto commerciale e non l’ha accettata. Però, io sono contentissimo di averlo fatto perché quello è un *Ambiente spaziale*... siccome alla mostra di Foligno ho sentito molta critica che suggerisce alla Biennale ambienti, e non dice che io l’ho fatto, quello mi meraviglia. Suggerisce; “ma”, dico “veramente io l’ho fatto, non l’ho suggerito”. Perché per me, era un *Ambiente* quella lì, era una [strutturazione] ambientale, no? Eh, capisci? Allora io ho avuto questo coraggio di... la forza d’animo più che il coraggio, di resistere, tu capisci, ai buchi, a tutti i collezionisti e a tanta critica, amica anche, che non li accettava, però io ero così convinto... che... facevo il mio mestiere, sì, facevo i monumenti funerari, decoravo le pareti sottobosco... Però io facevo... Dopo, sai, viene il colpo di fortuna perché, per noi, è stato un po’ più duro, no? Non solamente per me, tutta una serie di... da Capogrossi a Burri. Burri è stato anche fortunato perché ha fatto una cosa forse... perché ci vuole anche un po’ di fortuna... direi quasi, più comprensibile, nel senso brutale, così, no? Invece noi abbiamo, veramente ce l’han fatta... Poi abbiamo avuto l’appoggio di Cardazzo, l’appoggio morale, perché tutte le mostre le pagavamo noi, libri e tutto, tutto un sacrificio così, ma però è servito moltissimo perché ha tenuto insieme sto gruppo, ha fatto delle mostre all’estero... Beh, insomma, la vita di un artista, questa lotta, allora un po’ più difficile di adesso, no? Insomma, bisogna dir la verità, i giovani sono più compresi, è finito un dato problema della pittura, e allora... e allora hanno già questa libertà di fare, no? Per noi era difficilissima.

C.L. Quindi insomma tu con l’*Ambiente* lì alla Biennale tu sei riuscito ad anticipare una cosa però... ***

È vero, adesso dici: “i giovani vanno molto avanti” e così... però tu anche questa ambientazione l’hai fatta prima, sei riuscito a...

L.F. Eh sì! Che poi non era l’*Ambiente spaziale* del ’49, con le luci, così, era proprio strumentazione se vuoi... erano proprio strutture, no? Ho messo dentro i “Tagli”, perché avrei potuto... io ho avuto due o tre progetti. Forse ho fatto il meno rivoluzionario perché, sai, uno è sempre anche un po’ spaventato dalle sue cose. Ho fatto queste camere con dentro il “Taglio”, che sono delle strutture, dentro... Però era... io avevo progettato una forma proprio tutto di uovo, composta... Se l’avessi fatta oggi sarei contento, invece ho avuto un pentimento, alle volte anche ascoltando i

suggerimenti degli altri. Invece ho fatto malissimo, perché se io facevo proprio questo uovo, senza nemmeno i quadri a tagli, proprio strutturato in una forma così nuova, forse era meglio.

C.L. ... sarebbe stato più nuovo ancora!

L.F. ... più nuovo ancora... ma, però non vuol dire, sai, sono dei leggeri passaggi... L’importante è aver realizzato questa sala senza quadri, questa sala come *Ambiente*, no? Come pensiero puro, capisci? E infatti non so [dico] adesso... Han dato il premio non so a Le Parc, che io stimo moltissimo, ma in fondo sono tutti oggetti, in fondo quasi come una esposizione di quadri. E invece lì era proprio la fine dell’oggetto, è un ambiente così proprio cosmico, proprio così... poi tutto bianco. Però quello come ti ho detto il bianco non ha importanza, poteva essere anche il rosso, no? L’importante era non attaccar quadri... eh eh eh eh.

C.L. [E non gli hai attaccati]

L.F. Eh?

C.L. [Dico non gli hai attaccati]

L.F. L’hanno ripetuta, adesso, è su, finisce in questi giorni, è su al Moderna Museet di Stoccolma, l’han ripetuta uguale, ma in un modo perfetto, era più bella della Biennale, no?

C.L. [La stessa idea?]

L.F. Sì è la stessa idea ma l’han costruita bene tutta in plastica, così... una cosa bellissima.

C.L. In plastica?

L.F. Sì, hanno fatto far le forme, era bella, bianca, sai... me l’hanno detto tutti che è fatta molto bene. Lì a Venezia era tirata via un po’ così... due giorni, però era l’idea, no?

[Lonzi probabilmente introduce il discorso sulla scultura *Concetto spaziale*, 1952, detta il “Fiore”, ora alla Galleria Civica d’Arte Moderna e Contemporanea di Torino, che l’artista espone alla *II Biennale de la Sculpture* di Anversa, Middelheim Park, (20 giugno - 30 settembre 1953), domanda non registrata]

L.F. *** Cos’è successo, quella lì, quando l’ho mandata per la prima volta in Belgio? Una lite col direttore: me l’ha nascosta sotto una pianta. E allora, io e Minguzzi l’abbiamo rimessa nel centro, dentro un prato. Poi è venuto ancora quel direttore lì, che era un vecchio scultore, lì, e lui me l’ha fatta portare... Insomma, avevo addosso tutto, lì... i giardinieri, tutti i [belgi], dicevano che ero un italiano prepotente... E allora, un giorno ho detto “se lei la tocca... io ti sparo, ti rompo la testa”... “eh”, dice “gli italiani...”, “no, io sono argentino, prima di tutto, non sono italiano e, allora, agisco all’argentina, non all’italiana”. E mentre eravamo lì che ci bisticciavamo lì, proprio così, è venuto Zadkine, e dice: “eh!...” – era dieci anni che non lo vedevo, m’ha riconosciuto – “ma, Fontana, ma cosa succede qui?”. “Ma”, dico, “ma guardi questo macaco qui... io faccio

una scultura, siamo invitati, e lui mi vuole mettere... intanto lui non mi può rifiutare, deve accettare quello che voglio io, no?”.

C.L. Ma dove eri invitato?

L.F. A quella mostra all’aria aperta vicino ad Anversa, quel gran parco che facevan...

C.L. Ma quando?

L.F. Nel ’51, ho mandato quella lì. E Zadkine gliel’ha detto, a quell’altro, “ma, è Fontanà! c’est un grand artiste! È una vergogna che fate di queste complicazioni... io se la mia... se Fontana non è messo lì, io ritiro la mia scultura”... e una cosa e l’altra... E, allora, l’han lasciata lì, mentre invece, vicino, c’erano venti operai che lavoravano per le sculture di Manzù all’aria aperta: c’era il solito cardinale che fa le uova e, poi, c’eran tutti i [cristiani] attaccati su, all’aria aperta... Lo vedevi così il dio della mostra, e io, invece, un povero disgraziato, lì. Se io, adesso, facessi una serie di quelle latte lì...

C.L. A terra...

L.F. A terra, mi direbbero che io copio tutti, no? Vedi, anche questo inconveniente: io ho voglia di farle... [perché ho le idee] però, adesso, tutti gli inglesi, lì, che fanno benissimo, no? Belle, cose rispettabilissime... le fanno. Ma se io, oggi, mi prendessi il lusso di voler farne una, son morto. Dicono subito “ha copiato un altro”.

C.L. Ma no, questo no... non credo.

L.F. Eh no... non credo... sai... e della luce non dicono lo stesso? Io ho avuto...

C.L. Io non l’ho sentito dire veramente...

L.F. No, no... Su un giornale americano è entrata in difesa la moglie di Jucker, di Jucker... che è critica, no? Perché in America hanno [detto] – siccome c’è stata una mostra della luce, io sono rimasto escluso, e una rivista s’è permessa di dire “ma Fontana nel 1950...” vabbè, allora un’altra rivista han detto – “ma chi è ’sto Fontana, qui, là, che luce...” . E allora, lei m’ha mandato la rivista e mi ha fatto un articolo di dieci o dodici pagine, documentando “che siano dritte o che siano in curva, a me non me ne interessa niente... queste qui sono tante migliaia di metri di luce che ha fatto Fontana: alla Triennale trecentocinquanta metri, la mostra del ’61 duemila metri, i plafoni di Arte lì... tanti, dunque non è una cosa casuale”. Perché, dice “fa le cose casuali una volta e poi...”. Invece no, lì c’erano cinque o seimila metri di tubi lavorati. Dico, non era casuale, capisci? E allora è anche questo: se io voglio far le latte, ti vengono addosso subito, non gli artisti, il critico intelligente, quello ben informato, cretino, che dice subito “è andato a copiare Caro”, magari, ti dice è andato a copiare... no? Sì, tante volte, io ho paura a ripetere le mie cose, anche sulla luce mi viene, alle volte, voglia di... ho lavorato dieci anni con le luci, i teatri, i cinema. E allora ti vien paura, perché dico “mi vengono addosso tutti”. Dicono eh... Ci vuole la faccia di tolla di

Vedova, capisci, l’inventore della luce, che abbia il coraggio di dire: “faccio tutto io, io ho inventato tutto”.
C.L. No ma questa scultura lì quella del Museo di Torino è bellissima...

L.F. È bella, sai. Avrà i suoi difetti, ma...

C.L. [No ma sai] Se pensi a quando è stata fatta, e tutto... una scultura così a terra piatta piatta, senza volume...

L.F. Piatta, piatta, che non c’era forma e poi mossa, così, hai visto come fanno adesso, i pezzi giunti, così, proprio il criterio di tutte queste cose che stan facendo, no?

C.L. Poi anche su queste così, [a cavalletto], mi ricordo quelle tue sculture quelle sculture [a gambo]...

L.F. ... ah beh... ma quelle non erano tanto belle...

C.L. Non erano tanto belle?!

L.F. Io le ho ripudiate un po’... erano un po’ informali, sai così...

C.L. Però, voglio dire, rispetto ai problemi della scultura erano sempre interessanti, perché c’era sempre questa cosa piatta...

L.F. Sì, sì, piatta... Non c’era mai il volume, no? Invece, il volume l’ho fatto con le bocce. Ma vedi, il volume era proprio... non era... era proprio voler fare il volume in una forma nuova... proprio... Sai, il volume... materia, corpo umano... era proprio questa forma di niente, spaccata, vivificata da un colpo, ma era proprio voler costruire un volume dal niente, eh, valorizzare proprio un niente, no? Con una forma, con un buco, così, no? E quella era proprio scultura pesante, quasi pareva tutto un discorso a rovescio del “Fiore”.

C.L. [A terra]... sì ma io credo che lì non c’è un problema di volume... cioè, non è quello...

L.F. Sì, niente...

C.L. Non è che uno agisce con la teorica di prima insomma...

L.F. Sì, ma ti vogliono sempre giudicare attraverso quelle cose lì: la materia... no? Anche la boccia che la usano a materia, la pigliano quasi in un senso sensuale, era proprio una realtà, era realista perché pensavo a questi mondi, alla luna con questi... li hai visti, che poi sono venuti in fotografia... questi buchi, questo silenzio atroce che ci angoscia, e gli astronauti in questo mondo nuovo. E, allora, questa... che loro trovavano... in una fantasia d’artista... queste immense cose che per miliardi di anni sono lì... e arriva l’uomo, si trova in questo silenzio mortale, in questa angoscia, e allora lascia un segno vitale del suo arrivo, no? E allora erano queste forme ferme con questo segno di volere far vivere questa materia inerte, no? Era proprio realista, come anche quei “Teatrini”, era uno Spazialismo realista, no? Che è, [mi legava]... un po’, anche, alla moda di queste cose di Pop Art, perché in fondo, l’artista... però con la mia personalità. E allora queste forme, erano forme di... vedi, come quelle lì... che l’uomo nello spazio desidera,

non sa cosa c’è, allora ha questo peso di non veder niente, d’immaginare cose, no? E allora, erano forme proprio figurative, si può dire, no? Perché erano create da una mentalità, così, mettiamo filosofica, un realismo filosofico, no? Non un realista proprio... [lunga pausa] Non sono materialista, in tutte le mie cose non c’è niente, proprio, della forma materiale. Naturalmente, se uso il legno laccato, è per dare... fare come detto un documento: lo abbellisco, con l’uso della tecnica, così, però sono... sono documentazione. Potrei fare il legno rustico, così... uno lo capisce lo stesso; però, come ti dico, c’è anche un fatto materiale della vita, il collezionista lì... gli fai un’educazione attraverso, quasi, un inganno. Perché la tecnica è quasi un... sai, come pigliare gli uccellini [con gli specchietti]: bisogna ingannare anche un po’, perché è fantasia, no? Uno specchietto così... perché se io lo faccio con legno rustico non capiscono: “eh, ma che materia!”. E invece, così, magari uno è attratto anche dalla bellezza della materia, dalla forma, così... e allora aiuta, anche, a educare, no? Appunto come ti dicevo io sono contrario alle macchinette della luce, così, però le riconosco valide perché educano il pubblico, l’uomo della strada a vedere che si può fare dell’arte senza... però, per me, son troppo ingenua ancora, eh, troppo... così... Nascondono ancora il filo che pende giù, qui, l’attacco... poi si fermano: quando è fermo è un oggetto qualunque che ha perso tutto... E allora, penso che si potrebbe fare col tempo, domani col moto perpetuo, domani attraverso lo spazio... cose lì ma... però valide. Però vedi che per me, forse, è più valida... le vaschette di Pascali che una macchina che va, perché il silenzio, la scoperta, c’è lo stesso, anche in una cosa ferma... non è vero che la [scoperta] deve essere in movimento perché tu sia più avanti. Adesso, è di moda quello lì e, allora, avanti, via tutto con la macchina, e via. Bellissime le ricerche del Gruppo MID, [trattamento della luce], cose bellissime, ma vedi ora, hanno già strumenti nuovi, hanno già... e più vai avanti e più... [faran delle cose]...

C.L. A proposito delle ricerche del Gruppo MID, loro hanno fatto queste [ricerche] stroboscopiche: adesso in America, in tutte le sale da ballo [fan luci psichedeliche], con questa luce stroboscopica...

L.F. Sì, sì, sì...

C.L. [Dunque] ballano le persone sotto questa luce. Dice che fa un effetto impressionante...

L.F. Sì perché si rompe... è come fare così con la mano...

C.L. Si dice che la gente non ci sta proprio sotto la luce...

L.F. Eh già... sì, sì, sì...

C.L. Fa impressione, se ne sta un po’...

L.F. Un po’ a parte...

C.L. A parte. E però [questi] che l’hanno fatta... però è rimasta una cosa così...

L.F. Perché non l’hanno fatto in America! Sennò... perché, vedi, adesso noi siamo suggestionati dagli ameri-

cani. Loro... Tu vai in America e sicché [loro dicono] in Europa non c’è più niente, e tutto quello che stanno facendo è ancora un’educazione europea perché, quando il signor Manzoni ha fatto la linea, gli americani, con tutta la loro arte glaciale, non hanno ancora raggiunto la linea. Quando mi parlano di Pollock, di Spazialismo... Pollock è un macaco tale che l’abbiamo inventato noi europei, perché Pollock è un pasticcione che non ha fatto nient’altro che ha fatto del Post-impressionismo, e di Spazialismo e di misura di spazio nuovo non ha capito niente. Lui voleva uscire dal quadro, però l’ha imbrattato, il quadro; c’è un gesto di ribellione e basta. Incomincia a esser valido Klein quando fa tutto bleu, che è una dimensione... ma anche lui, l’ha intuito lo spazio, però, te lo dico, gli unici, proprio, che l’hanno capito siamo io e Manzoni: Manzoni con la linea all’infinito e, fino adesso, nessuno l’ha raggiunto, guarda, con tutte le ricerche che stan facendo, è la scoperta più grande che ci sia, e io col buco. E gli americani non sono ancora arrivati, con l’associazione di Lichtenstein e di far del cinema... tutte stupidaggini che cadranno in sei mesi, fanno delle scoperte forzate, credono di fare dell’arte con delle trovate. Non è la trovata, l’arte: anche l’arte moderna deve avere una condotta che è valida all’infinito, sennò muore lì. La Pop Art è un gesto di ribellione a una figurazione, è una cosa bellissima, ben americana, accettabilissima. Però, coi miliardi, l’han lanciata in una forma tale... Ma Rauschenberg è un derivato di Duchamp, cattivo derivato di Duchamp, perché non l’ha capito: in Duchamp c’è un mistero, in Rauschenberg c’è una pasticcata di colore e nient’altro. Viceversa Lichtenstein, Oldenburg hanno veramente fatto una cosa americana e hanno fatto una fine dell’arte attraverso una figurazione, ma si sono inchiodati lì. Viceversa, tu vedi che va avanti un’altra idea, c’è un’altra apertura in un altro senso. E, ora, fanno del cinema: il cinema è una cosa vecchia, devi andare lì, mettere la pellicola, proiettarla... Cos’è il cinema? Il cinema è come fare un quadro del Trecento, oggi. Questi artisti credono di scoprire di andare a far del cinema, dell’arte di cinema, è la cosa più cretina che ci possa essere, non ha dimensione, ha movimento solo, e non ha volume. Adesso, in America, ho visto che... mi han detto... ho letto che proiettano già, per televisione, delle forme nello spazio: allora, potrei già fare qualcosa, non è che trasmetterei delle figure, ma allora invaderei degli ambienti di colore, farei delle proiezioni, farei quello che vorrei, ma veramente... arrivi attraverso uno spazio e arrivi attraverso degli elementi veramente nuovi. Ma fare del cinema, nell’arte, è una cosa cretina. Veramente... E ora il Pollock... loro dicono “siamo noi gli inventori”. Ma no, non han capito niente. E noi, siamo qui imbevuti... Pollock è contemporaneo a me, vende i quadri a cento, duecento milioni. Lui c’ha dei quadri del ‘50, del ‘52, ‘53 che sono imbrattati di colore, io li ho già coi buchi. È molto più importan-

te la mia scoperta che quella di Pollock. Siccome noi non abbiamo i miliardi che hanno loro per fare il lancio, noi siamo sempre il sottoprodotto degli americani, e l’arte fredda con la linea di Manzoni, di Manzoni non l’hanno raggiunta ancora, come gesto di libertà, così. Cos’è una cosa, una scoperta più grande della linea di... come filosofia dell’arte di Manzoni, se pigliamo da quella parte lì? E poi se la fanno loro, allora si dimenticano di tutti, dice che tu hai copiato e che loro ti han dato le idee... E noi, tutta... e noi purtroppo, l’Italia, provinciali, diamo ragione a loro e tutti parlano di loro, e via... e gli italiani...

C.L. Però si *** Tu hai visto che quest’anno è venuto Solomon, l’hai conosciuto quel critico americano...

L.F. Quello giovane, sì, sì...

C.L. Non è tanto giovane...

L.F. Sì era quello lì che era alla Biennale, lo facevano un Padre Eterno...

C.L. Questo è venuto in Italia a scegliere la pittura dopo Dorazio... Ha fatto impazzire tutti, perché continuava ad andare dai critici a voler sapere i nomi, andare dai mercanti a voler sapere i nomi, si faceva vedere i quadri... ***

L.F. Col risultato di niente...

C.L. ... niente. Io c’ho parlato, ho cercato di dirgli guarda che qui... è un fatto europeo che vi deve interessare, non potete venire a vedere solo qualcosa che non sia quella americana. Lui mi diceva: “sai io devo portarlo di fronte agli americani, questo non lo posso portare perché gli americani...” e io dico...

L.F. ... perché gli americani... cosa?

C.L. “... ma gli americani cosa?” dico: “se si interessano all’Europa, prenderanno quello che l’Europa dà”...

L.F. [Esatto]

C.L. Se non si interessano, niente, non faccia neanche la mostra!

L.F. Cosa voleva mandare... la Pop Art in America?

C.L. No, lui voleva mandare quei prodotti che non erano visibilmente copiati dagli americani, ma erano sempre in una linea americana...

L.F. Ma tu vedi, però, adesso a cosa siamo ridotti? Che tutto il prodotto, ormai, è suggerito dagli americani. Se io dico che ho fatto i neon, questo signore che sta facendo i neon adesso, se io faccio i neon, dice che io sono un sottoprodotto degli americani. E loro non accetteranno mai che tu hai fatto i neon vent’anni fa, non io, ma anche Vantongerloo l’ha già fatto; loro non le accettano mai queste cose qui. Accettano le cose ultime, no? Non accettano mai un Manzoni: dove ce l’hanno un Manzoni? Vanno a prendere Stella: Stella è uno strutturale, va beh, ci sono stati, qui, che hanno fatto le strutture, no?... E non è una cosa dire... che loro le fanno con uno spirito, forse, più violento, più moderno, con un senso di... ma però, non è vero che tutti si sta copiando da là, non è vero, perché il Gruppo N, il Gruppo T esisteva prima che esistessero

loro con le loro macchinette, no? Solamente che noi non avevamo la propaganda, non avevamo i milioni da pagare le riviste, e far gli articoli da dieci, dodici pagine. Ma il Gruppo T, o il Gruppo N è nato prima che in America, non esistevano i gruppi, no? L'arte... non esisteva in America. Dimmi te cosa hanno fatto prima del Gruppo T, non esisteva in America. Poi c'era il Gruppo ZERO in Europa, molto più avanti degli americani, no? Ma possibile che uno non ci si provi a pubblicare un libro e metter lì le cose a punto... quello che han fatto loro... io non dico mica contro... E quello che han fatto in Europa, Yves Klein e tutta questa gente qui... Dopo loro fan confusione, ti mettono insieme... Quel cretino lì di Restany, che crede di essere un genio, arriva dieci anni dopo, quindici, dopo che la Iris Clert ha avuto i Klein, [Adam], no? Arman, e tutta questa gente, per dieci anni. Quando sono diventati celebri, lui cosa ha fatto? Ti ha fatto una confusione tale... arte... nuova realtà d'arte, no? Furbo, si è preso uomini celebri: César con Klein. Cosa c'entra César con Klein? Rauschenberg con Tinguely e Klein. Cos'è, erano delle... È quello lo sbaglio delle ricerche non che una non valesse l'altra, però che una non aveva niente a vedere con l'altra. E, allora, lui ha detto la "Nuova Realtà"... e ti piglia Klein con... con Tinguely o Arman: ma non c'entra niente, sono due ricerche completamente opposte! E allora lui si è fatto lo scopritore di una nuova realtà. No: tu sei stato un furbo che ti sei preso sette, otto pittori già celebri e ti vuoi fare un nome su questi qui. Perché non li hai presi dieci anni prima, non sei andato a scoprire Klein quando era da Iris Clert o Soto? Vai, adesso, a fare un gruppo confuso e allora crea delle confusioni enormi, gravi confusioni, perché non è che César valga meno di, di, di... Klein, però César fa delle ricerche opposte, valide, ma opposte, no?

C.L. Gli americani ***

L.F. Gli americani fan la Pop Art e noi abbiamo fatto lo Spazialismo: ma, per me, lo Spazialismo è più importante della Pop Art. La Pop Art, forse, [portata] dagli americani, ha avuto questo senso qui di vitalità, così, ma se noi pigliamo lo Spazialismo, l'Arte Cinetica e gli diamo una boutade, piglia un'importanza lo stesso. Infatti adesso cade... tu vedi già la gente che va in giro già... spaziali o, non so, del cosmo... coi vestiti... le mode cambiano, no? Solamente che, se c'avessimo i soldi, si fa un lancio generale e si valorizzano le cose. E adesso vedi ti viene qui uno e ti dice: "noi vogliamo vedere [l'arte] influenzata dagli americani". Ma chi hanno influenzato? Quattro cretini!

C.L. ... ma lui quelli lì non li vuole...

L.F. Eh... non li vuole... e allora dove li va a pigliare?

C.L. ... vuole una via di mezzo... una via di mezzo...

L.F. Cosa vuol dire una via di mezzo?

C.L. Eh... non lo so! Per cui alla fine io gli ho proposto

questi qui giovani, non ci è neanche andato da questi...

Fabro per esempio... niente! Non ci è andato!

L.F. Perché dice che lo fanno loro adesso... molto meglio.

C.L. Ha visto *In cubo* a Foligno e ha detto: "ah... noi siamo pieni di cubi!"...

L.F. Eh già...

C.L. Ma tu cerca di capire in che senso viene fatto quel cubo lì... è un cubo per stare dentro...

L.F. Eh... già... sì, sì...

C.L. Capisci?... Però c'hanno un'aria di sufficienza tale come se uno di noi se ne va non so in Turchia. Ci va con... con un senso...

L.F. È grave, sai questo qui?

C.L. È molto grave...

L.F. È grave, ma, purtroppo, la critica italiana e francese non sa ribellarsi, non in un senso stupido, ma in un senso proprio positivo.

C.L. Perché i critici che hanno il potere non si danno molto da fare...

L.F. No, anzi, scrivono, quando scrivono fanno mille nomi americani, e non c'è... quando si parla di Spazialismo, precursore... Ma, tu, adesso, in verità, tu ritenevi Pollock precursore dello spazio? È un po' impressionista... è un uomo che ha voluto ribellarsi, ma è uno che ha buttato il colore, e cosa è? Voleva uscire da una dimensione, ma non l'ha capita, non l'ha capita... *** come io non avevo capito nel '34 cos'era: facevo i fili, ma non ero arrivato... e non... *** Però lì è documentato, perché in fondo non è che chiacchieri, perché c'è una documentazione precisa e di lì non si scappa. Ma, sai che io leggo nei manifesti americani delle cose che sono la ripetizione del Manifesto spaziale in pieno, con qualche variante, così.

C.L. Lì in America [non riesci a]...

L.F. Guarda io ho parlato una volta con un critico, talmente cretino, americano, c'era anche Vedova, che mi dice prima di tutto: "eh, lei spazialista, cosa crede?"... e, intanto, sapeva che ero spaziale, diceva che io non ero niente e però sapeva quello che facevo, dunque incomincia a sapere chi sono io e cosa faccio, perciò mi dice che io non ho inventato lo Spazialismo, vuol dire che mi conosce, che non sono uno sconosciuto.

Perché dice: "ma sì, ma lei, dice... lo spazio, ma cosa vuole, lei italiano, lo spazio... noi americani, i deserti dell'Arizona, lì"... "Ah", dico, "quello è, appunto, lo spazio? Perché allora, guardi, io non sono italiano, io sono argentino e c'ho la Pampas che è dieci volte più grande dei deserti dell'Arizona... ma lo spazio non è la Pampas, lo spazio è un altro nella testa, capisce? Lei non ha capito niente!". S'è alzato e se n'è andato, c'era Vedova, c'era tutto un gruppo di gente così. Quello lì è un nemico numero uno: quando un cretino mi viene a dire che lo spazio... io italiano non ho i deserti dell'Arizona per capire lo spazio, lui crede che lo spazio è una dimensione, così, terrestre. Per quello, dopo, dice che Pollock è il più grande precursore dello "spazialismo", non dello Spazialismo riferendosi

al mio, ma uno "spazialismo" di una forma nuova di uscire dal quadro...

C.L. ***

L.F. No, bisognerebbe farli filare. No, ce n'è qualcheduno, sai ma rari, eh, son sciovinisti peggio dei francesi, adesso: prima erano i francesi, adesso son loro. Son bravi, io non dico mica, son bravi...

C.L. No ma dico come *** proprio sono molto più [attrezzati]...

L.F. Sì, sì... hanno soldi, gallerie potentissime... purtroppo noi sappiamo benissimo che uno paga un milione un articolo su una grande rivista, fa fare due o tre, fa fare venti riproduzioni a colori, i critici... purtroppo, è così, gli articoli delle riviste non sono spontanei, sono pagati... [lunga pausa] Eh, uno [paga], magari val niente... Ma, il solo Manzoni è stato un personaggio importantissimo, poi piglia anche, anche Castellani, tutta questa gente che ha lavorato prima che facessero, la cosa... i freddi, lì, quell'arte fredda loro... o perlomeno, contemporaneamente, sono due cose differenti, ma valide senza nessun riferimento americano. Ora, che i giovani abbiano preso la lezione del Pop Art, così, forse della [strutturale], però l'hanno presa con una nobiltà, con delle invenzioni, così... Per esempio, un Pascali potrebbe essere un Pop Art, non è vero niente, niente, ma loro scambiano tutto per Pop Art... E il loro inventore del Pop Art è Rauschenberg che è un copiatore di Duchamp in una maniera scandalosa e mal fatta, perché non ha capito Duchamp, allora è l'inventore di tutto e guai, vagli a dire, sono sono... E allora si dimenticano di Duchamp e di tanta gente che ha fatto [appunto] quell'arte lì. Per me, i grandi che han fatto una cosa americana, valida [solo] per loro... sono proprio quel gruppo lì, della Pop Art... Lichtenstein, Oldenburg... quell'altro...

C.L. ... Warhol...

L.F. Eh? Warhol... quello scultore, no quell'altro scultore che fa le figure...

C.L. ... Chamberlain...

L.F. ... No, anche Chamberlain, no Chamberlain no, è un po' un bastardo...

C.L. ... Segal... quello che fa ***

L.F. Sì sì, sì, son cinque o sei... Quello è americano veramente, una cosa che nessuno gliela vuol togliere, no? Ma non è vero che han influenzato tutto il mondo... perché c'è moltissimi che in Europa li rispettano ma non [non han copiato gli americani] ***

C.L. ... [Io adesso voglio dire]... *** comunque Solomon sta preparando una mostra...

L.F. E dove la fa? In America? Dove?

C.L. In America, sì...

L.F. Ma di tutto il mondo o solo italiani?

C.L. No, solo italiani.

L.F. Ah solo italiani... ma allora Pascali, quella gente lì?

C.L. Pascali credo che lo metta... però...

L.F. Castellani c'è?

C.L. Castellani... ***

L.F. Bonalumi?

C.L. [Bonalumi non lo so] *** [ma anche i giovani] ***

L.F. ... magari i giovanissimi... Scheggi?

C.L. Adami...

L.F. Adami e, beh, Adami, sì... e beh ma lui guarda tutte le tendenze?! Sì... ma Adami è americano...

C.L. Sì lui però guarda le influenze... ***

L.F. Eh bello ecco... Lui è influenzato... ma ha una personalità ben definita...

C.L. Poi non si riesce a capire chi saranno...

L.F. E Recalcati l'ha messo dentro?

C.L. Non [so se] ci sarà Recalcati... ***

L.F. Pistoletto?

C.L. Pistoletto sì... *** [Pensavo anche a Fabro, Paolini]

L.F. *** ha preso quelli giovani già famosi...

C.L. *** Comunque io lascerei nell'intervista il riferimento agli americani... ***

L.F. *** Se vuoi, se credi che la devi lasciar dentro, lascia...

C.L. ***

L.F. No perché io li ho tutti in collezione, [Lindenberg], Oldenburg... li ho ancora dai primi che sono usciti, non è che io... però, loro si sono montati un po' la testa e credono che ormai ogni cosa che c'è sulla Terra è stata inventata da loro. Invece, devono capire che loro hanno avuto un'educazione europea e, nel medesimo tempo che l'hanno avuta, in Europa mentre loro facevano... c'erano delle cose valide in un altro senso. E invece loro credono d'aver scoperto tutto. E non accettano niente perché non s'interessano di accettare, proprio per uno sciovinismo bello e buono; mentre invece in Europa c'è un'altra educazione, più cultura, e s'interessano di tutti i movimenti. Perché... lo ho sentito una conferenza allora quando era di gran moda: Mathieu è venuto a parlare dell'arte moderna e non ha fatto nient'altro che ripetere i manifesti del Futurismo, no? E quando io gli sono andato vicino e gli ho detto: "ma come... tu hai detto tutte queste cose e non hai nemmeno nominato il Futurismo?" E lui: "cos'è il Futurismo?"... Non era nemmeno al corrente dell'esistenza del Futurismo e lui stava ripetendo tutti i manifesti del Futurismo italiano... e non sapeva chi eran Boccioni, non sapeva chi era Balla, niente! E allora... Sono cose imperdonabili... io le accetto perché son fatte in buona fede. Ma però una gran *** c'è... Io vorrei, domani, fare un congresso internazionale e aggiornare trent'anni, quarant'anni di pittura e far vedere agli americani che loro non sono niente precursori, oggi come oggi, dell'arte europea, che loro dicono che in Europa non c'è più niente. Te l'assicuro, che li lascerei lì come un fagiolo. Non è che io... son bravissimi... ma non è vero che sono loro che hanno in mano... *** perché è ancora in mano all'Europa.

C.L. Poi l'Italia in questo momento...

L.F. L'Italia in questo momento è [validissima]!

C.L. L'[Italia] e l'Inghilterra...

OPERE COLLEZIONATE DA LUCIO FONTANA

Alberto Burri

(Città di Castello, 1915 - Nizza, 1995)

Studio per "Lo strappo", 1952

carta, tempera e matita su tela, 88 x 58 cm

Fondazione Lucio Fontana, Milano



Enrico Baj
(Milano, 1924 - Vergiate, 2003)

Semaforo, 1954
olio su tavola, 66 x 75 cm
Fondazione Lucio Fontana, Milano



Enrico Baj
(Milano, 1924 - Vergiate, 2003)

Testa, 1957
olio su tela, 60 x 50 cm
Fondazione Lucio Fontana, Milano



Piero Manzoni
(Soncino, 1933 - Milano, 1963)

Wildflower, 1956
olio su masonite, 90 x 65 cm
Fondazione Lucio Fontana, Milano



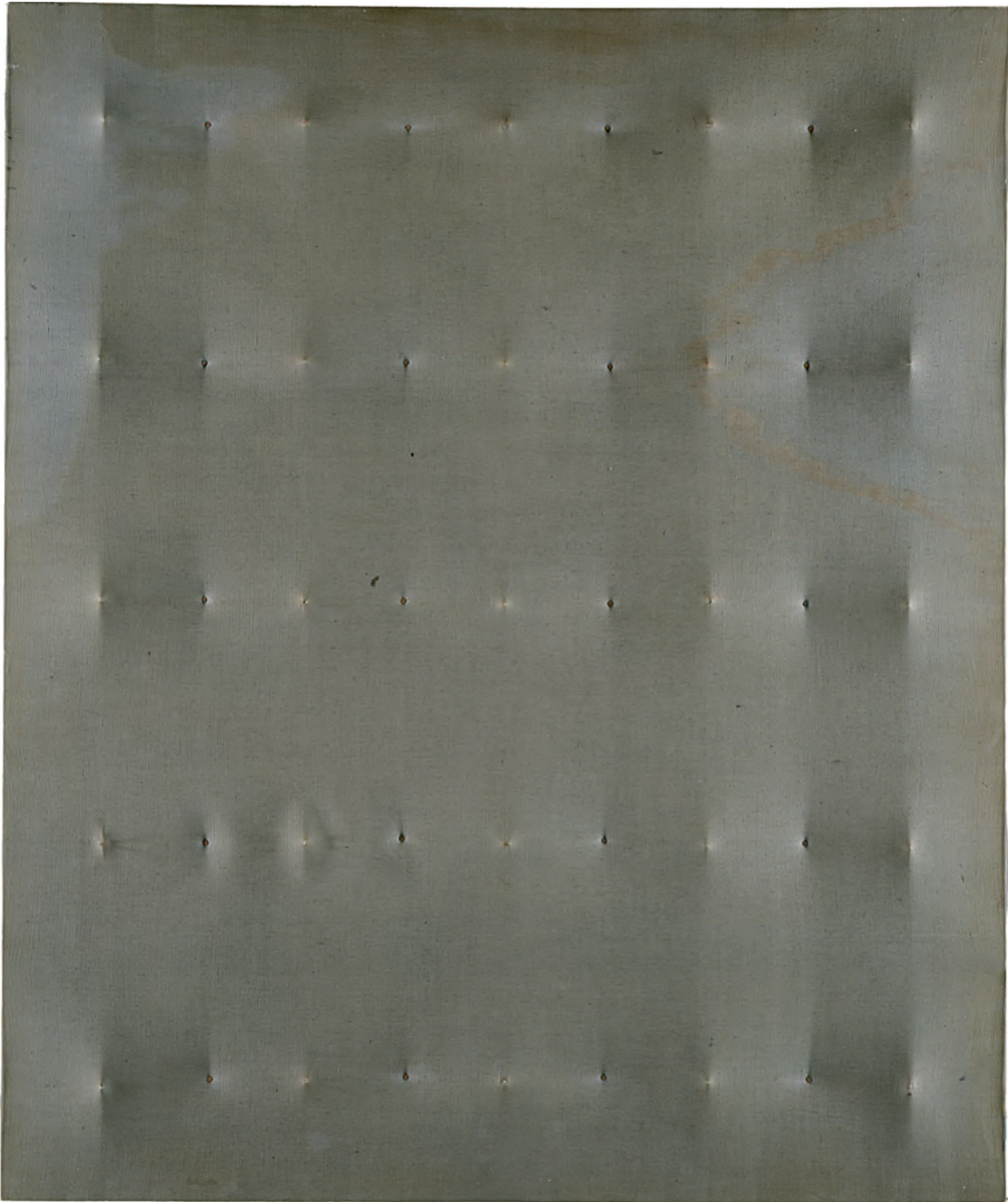
Piero Manzoni
(Soncino, 1933 - Milano, 1963)

Linea m 9,48, 1959
scatola di cartone
altezza 26,5 cm, diametro 5,7 cm
Fondazione Lucio Fontana, Milano



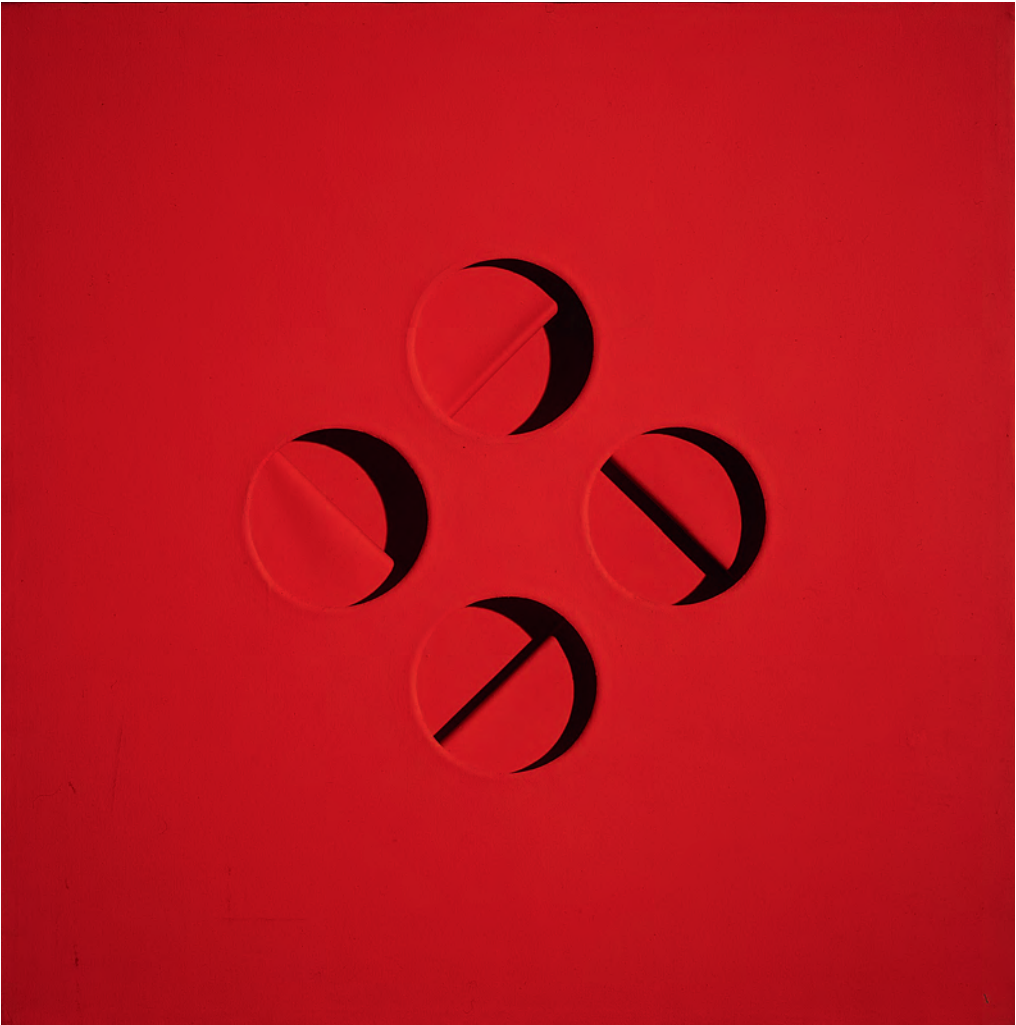
Enrico Castellani
(Castelmassa, 1930 - Celleno, 2017)

Superficie, 1959
tempera su tela a rilievo, 120 x 100 cm
Fondazione Lucio Fontana, Milano



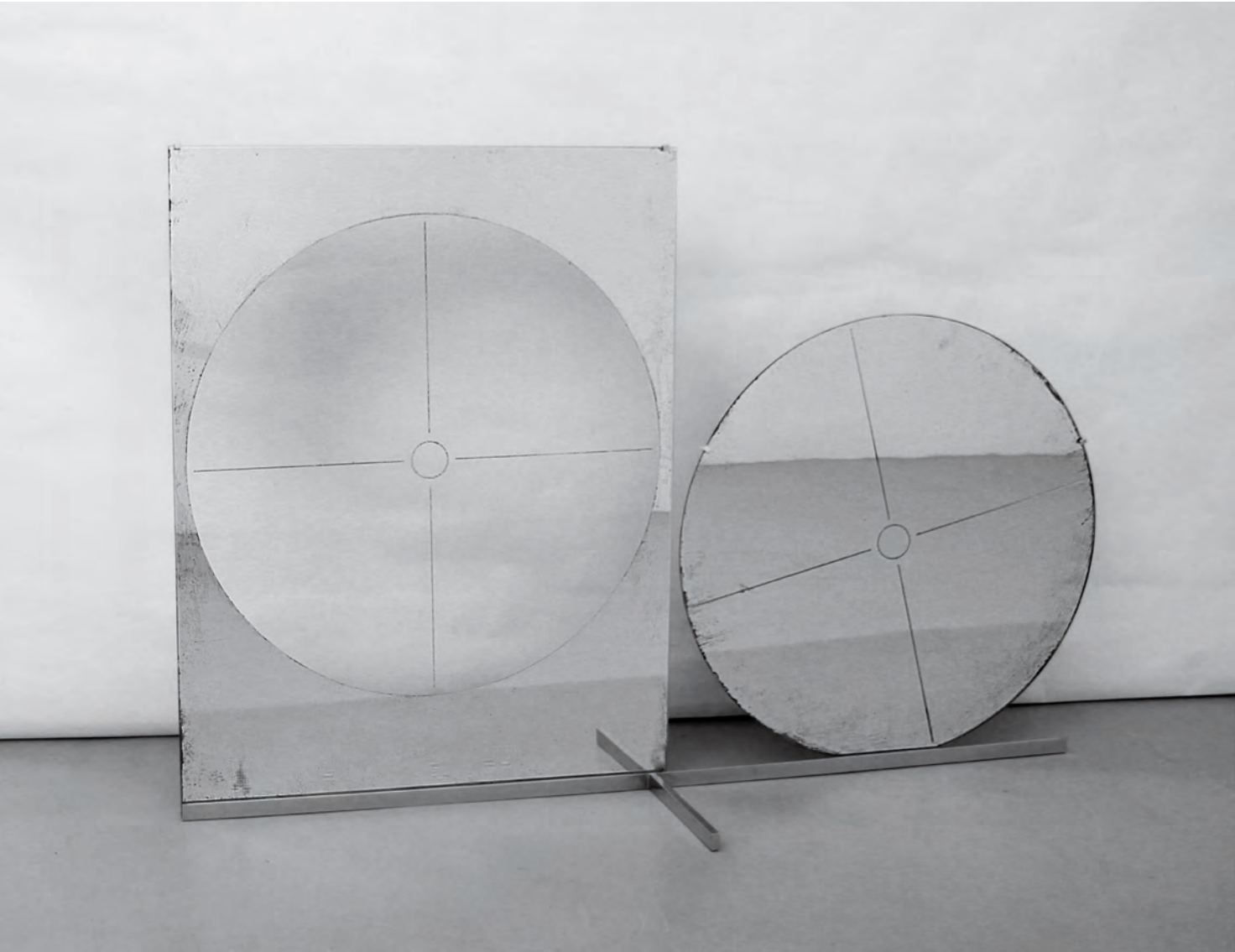
Paolo Scheggi
(Firenze, 1940 - Roma, 1971)

Intersuperficie curva dal rosso, 1966
acrilico su tre tele sovrapposte, 60 x 60 x 5,5 cm
Fondazione Lucio Fontana, Milano



Luciano Fabro
(Torino, 1936 - Milano, 2007)

Tondo e Rettangolo, 1964
vetro argentato, vernice, ottone, alluminio
e ferro cromati, 98 x 51,5 x 142,2 cm
Collezione privata



Giulio Paolini
(Genova, 1940)

Una poesia, 1966
tempera su plastica rigida appuntata con puntine
da disegno su tela preparata, 30,2 x 24 cm
Collezione La Gaia, Busca



APPARATI

Lucio Fontana. La vicenda biografica



1899-1920

Lucio Fontana nasce in Argentina il 19 febbraio 1899 a Rosario di Santa Fe. Il padre Luigi, italiano, in Argentina da una decina d’anni, è scultore e la madre, Lucia Bottini, di origine italiana, è attrice di teatro. Giunto in età scolare, Lucio Fontana è mandato a studiare in Italia. Affidato a uno zio di Castiglione Olona (Varese), dal 1906 frequenta il collegio Torquato Tasso di Biumo Inferiore e, dopo la licenza elementare, nel 1911, viene iscritto alla scuola tecnica del Collegio Arcivescovile Ballerini di Seregno. In questo periodo inizia l’apprendistato dell’artista, che comincia a far pratica nello studio di scultore del padre, rientrato in Italia, e, contemporaneamente, incomincia gli studi alla Scuola dei maestri edili dell’Istituto Tecnico “Carlo Cattaneo” di Milano. Nel 1916, per il sopraggiunto coinvolgimento dell’Italia nella Prima guerra mondiale, Fontana interrompe la scuola, arruolandosi come volontario e raggiungendo il grado di sottotenente di fanteria. Ferito sul Carso, è congedato con medaglia d’argento al valor militare e, nel 1918, rientra a Milano per riprendere gli studi, conseguendo il diploma di perito edile.

1921-1930

Nel 1921 torna in Argentina, a Rosario di Santa Fe, dove decide di seguire la tradizione artistica familiare, dedicandosi completamente alla scultura, lavorando nell’atelier paterno “Fontana y Scarabelli”, uno studio di scultura divenuto riferimento per la cultura artistica del territorio e attivo nell’educazione degli scultori autoctoni e nella realizzazione di monumenti celebrativi di committenza pubblica o privata. In seguito al successo riportato nel concorso per un rilievo commemorativo a Louis Pasteur per la facoltà di Medicina dell’Università Nazionale del Litorale, decide, nel 1924, di dedicarsi alla scultura intesa non più come produzione artistica commerciale, ma come ricerca. Si mette dunque in proprio aprendo uno studio a Rosario. Tra il 1925 e il 1927 vince diversi concorsi pubblici che gli permetteranno di ricevere le prime commissioni

importanti come il monumento all’educatrice Juana Blanco in Calle san Salvador a Rosario. Verso la metà del 1927 ritorna in Italia, stabilendosi nuovamente a Milano. Si iscrive inoltre per l’anno accademico 1927-1928 al primo anno di scultura dell’Accademia di Belle Arti di Brera, dove inizia a seguire i corsi di Adolfo Wildt e la Scuola del marmo: a fine anno è promosso al 4° corso e, al termine del 1929, si diploma presentando come lavoro finale, la scultura *El auriga* (1928). Nelle opere di questo periodo l’influenza del Maestro è ancora piuttosto evidente e si riscontra, tra le altre, nelle diverse realizzazioni cimiteriali per il Monumentale di Milano (Cappella Mapelli, 1928; tomba Berardi, loculi Pasta e Lentati, 1929). Il 1930 è per Fontana un anno colmo di avvenimenti significativi: la partecipazione alla XVII Biennale di Venezia, dove presenta le sculture *Eva* (1928) e *Vittoria fascista* (1929), e la sua prima mostra personale alla Galleria Il Milione a Milano, voluta e organizzata da Edoardo Persico. È in questa occasione che espone *Uomo nero* (1930), opera di profonda rottura.

1931-1940

Il tema delle figure rese attraverso sagome geometrizzanti, avviato con *Uomo nero*, si svolge con completezza in una vasta serie di disegni e di tavolette graffite prodotte tra il 1931 e il 1932, inaugurando una fase produttiva all’insegna della sperimentazione. Nel 1934 Fontana realizza una serie di sculture astratte, composte da forme geometriche in gesso o cemento o da esili segni in fil di ferro. Queste verranno esposte l’anno successivo in una significativa mostra personale alla Galleria Il Milione. Tappa fondamentale del suo percorso creativo, le sculture non figurative rappresentano momenti di vicinanza all’ambiente dell’astrattismo lombardo, nonché al gruppo parigino “Abstraction-Création”. In continua ricerca, a partire dal 1936 fino al 1939 si dedica con particolare intensità all’attività di scultore in ceramica lavorando principalmente ad Albisola (Sa-

vona), nella manifattura di Giuseppe Mazzotti, padre dell'amico Tullio D'Albisola, e a Parigi, presso la Manufacture nationale de Sèvres.

I trenta sono inoltre anni di fervente attività condotta in collaborazione con gli architetti; tra le varie occasioni, le Triennali milanesi del 1933 e del 1936 e l'Expo parigino del 1937 rappresentano momenti altamente significativi.

Nel 1940 le sperimentazioni formali continuano con la realizzazione di inedite sculture a tuttotondo in mosaico. Tuttavia, sollecitato anche dal padre Luigi, al fine di poter seguire in maniera più proficua il nuovo concorso per il Monumento Nacional a la Bandera, da erigersi a Rosario di Santa Fe, nella primavera dello stesso anno si imbarca per far ritorno in Argentina.

1941-1950

Pienamente ambientato in Argentina, la sua attività di scultore è sempre molto intensa e riscuote vivo interesse. Numerose sono le esposizioni che lo vedono protagonista e i riconoscimenti che riceve. È inoltre professore di "modellato" alla "Escuela de Artes Plásticas" di Rosario e contemporaneamente professore di "decorazione" all'Accademia di Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón" di Buenos Aires.

Nel 1946 con Jorge Romero Brest e Jorge Larco organizza a Buenos Aires "Altamira, Escuela Libre de Artes Plásticas", che diviene un importante centro di diffusione culturale. Dal contatto con giovani artisti e intellettuali elabora nuove idee di ricerca, dalle quali nasce in novembre il *Manifiesto Blanco*, redatto da Bernardo Arias, Horacio Cazeneuve, Marcos Fridman e firmato anche da Pablo Arias, Rodolfo Burgos, Enrique Benito, César Bernal, Luis Coll, Alfredo Hansen e Jorge (Amelio) Rocamonte, pubblicato in forma di volantino. Nello stesso anno in un gruppo di disegni dell'artista compare per la prima volta il termine "Concetto spaziale", titolazione che accompagnerà gran parte della sua successiva produzione artistica.

L'anno seguente, il 22 marzo, a Buenos Aires si imbarca sul vapore "Argentina" e ritorna in Italia. Stabilitosi nuovamente a Milano, riprende subito anche la sperimentazione in ceramica ad Albisola, attirando l'attenzione della critica. Nel capoluogo lombardo entra in rapporto con un gruppo di giovani artisti e, a seguito di incontri e discussioni, nasce in dicembre *Spaziali*, il primo manifesto dello Spazialismo, sottoscritto, oltre che da Fontana, dal critico Giorgio Kaiserlian, dal filosofo Beniamino Joppolo e dalla scrittrice Milena Milani. Nel 1948, la seconda stesura del manifesto (seguita a breve da una terza versione: *Proposta per un regolamento*, 1950) ribadisce l'esigenza di superare l'arte del passato facendo "uscire il quadro dalla sua cornice e la scultura dalla sua campana di vetro" e di produrre nuove forme d'arte utilizzando nuovi mezzi messi a disposizione dalla tecnica.

Mosso da queste istanze di modernità, nel 1949 Fontana realizza alla Galleria del Naviglio a Milano un'opera emblematica: *l'Ambiente spaziale a luce nera*, in cui una serie di elementi fluorescenti e fluttuanti sono appesi al soffitto dello spazio espositivo oscurato. La ricerca spaziale continua e si approfondisce nello stesso anno e nel successivo con l'avvio del ciclo dei "Buchi", opere pittoriche dove all'intervento cromatico vengono aggiunti "Vortici" di fori eseguiti con un punteruolo. Del 1950 è inoltre la partecipazione al concorso per la V porta del Duomo di Milano, indetto dalla Veneranda Fabbrica del Duomo.

1951-1960

Il 25 aprile 1951 sono giudicati i modelli presentati per il concorso per la porta del Duomo. Insieme a Luciano Minguzzi, Francesco Messina ed Enrico Manfrini, Fontana è meritevole di passare al secondo grado di concorso (vinto nel 1952 *ex aequo* con Minguzzi) e di vedere le sue creazioni esposte nel salone centrale della IX Triennale di Milano. Nell'ambito dell'attività della medesima Triennale realizza un grande arabesco di neon sullo scalone d'onore e un soffitto a luce indiretta nel vestibolo e nella hall, entrambi nel quadro di una strutturazione ambientale a opera degli architetti Luciano Baldessarri e Marcello Grisotti. Il 26 novembre firma inoltre con Anton Giulio Ambrosini, Giancarlo Carozzi, Roberto Crippa, Mario De Luigi, Gianni Dova, Virgilio Guidi, Beniamino Joppolo, Milena Milani, Berto Morucchio, Cesare Peverelli e Vinicio Vianello il quarto Manifesto dell'arte spaziale.

Continua a lavorare intensamente al ciclo dei "Buchi", presentandoli per la prima volta alla mostra del 1952 *Arte spaziale* alla Galleria del Naviglio a Milano. Nello stesso anno sposa a Milano Teresita Rasini, che ha conosciuto nel 1930, e trasferisce il suo studio milanese in corso Monforte 23. Il 17 maggio firma con Anton Giulio Ambrosini, Alberto Burri, Roberto Crippa, Mario De Luigi, Bruno De Toffoli, Gianni Dova, Enrico Donati, Giancarlo Carozzi, Virgilio Guidi, Beniamino Joppolo, Guido La Regina, Milena Milani, Berto Morucchio, Cesare Peverelli, Tancredi e Vinicio Vianello il *Manifesto del movimento spaziale per la televisione* e partecipa con alcune opere alle trasmissioni sperimentali televisive della RAI di Milano.

Per tutti gli anni cinquanta l'attività dell'artista è costellata di partecipazioni a rassegne artistiche di rilievo internazionale e la sua ricerca in ambito pittorico si alimenta con costanza: in aggiunta al motivo dei "Buchi", le tele si arricchiscono di corposi elementi di colore e di frammenti di vetro, dando così il via al ciclo delle "Pietre" (la cui consacrazione arriverà nel 1955 a seguito della loro esposizione alla VII Quadriennale romana).

Dal 1954 sviluppa ulteriormente il suo linguaggio avvicinando al ciclo delle "Pietre" nuove creazioni iden-

tificate con la serie dei "Gessi" (1954-1958) e con quella dei "Barocchi" (1954-1957). Emblematica è la sua partecipazione alla XXIX edizione della Biennale di Venezia (1958), dove gli viene dedicata un'intera sala in cui trovano spazio le sue produzioni più recenti: oltre ai "Gessi" e ai "Barocchi" verranno esposti alcuni degli "Inchiostri" e delle sculture spaziali su gambo a cui l'artista aveva iniziato a lavorare dal 1957.

Culmine della ricerca dei cinquanta saranno i "Tagli", concepiti verso la fine del 1958, subito presentati alla personale della Galleria del Naviglio nel febbraio 1959 e successivamente alla Galleria Stadler di Parigi (marzo 1959); a Documenta a Kassel (luglio 1959); alla V Biennale di San Paolo del Brasile (settembre 1959); alla retrospettiva organizzata da Enrico Crispolti alla Galleria L'Attico di Roma (ottobre 1959); a Düsseldorf alla Galerie Schmela (1960) e infine a Londra alla personale presso Mc Roberts & Tunnard (1960).

È questo per l'artista un periodo estremamente stimolante in cui prendono vita anche le serie di "Quanta" (1958-1960), nuclei di tele poligonali, allestibili secondo modalità differenti, e delle "Nature" (1959-1960), emblematiche sculture bivalvi o sferiche, solcate da tagli o squarci decisi, realizzate in terracotta e talvolta fuse in bronzo.

1961-1968

Dal principio dei sessanta, Fontana si concentra con particolare impegno sulla serie degli "Olii", opere su tela dove lo spesso strato di materia pittorica è attraversato da buchi o lacerazioni. Ne fanno parte le opere, dedicate alla città di Venezia, esposte alla sua prima mostra personale statunitense svoltasi alla Martha Jackson Gallery di New York (1961). Ispirato dalla metropoli newyorkese, concepisce, nello stesso anno, anche una nuova tipologia di lavori: i "Metalli", lamiere specchianti su cui interviene squarciando e tagliando la superficie.

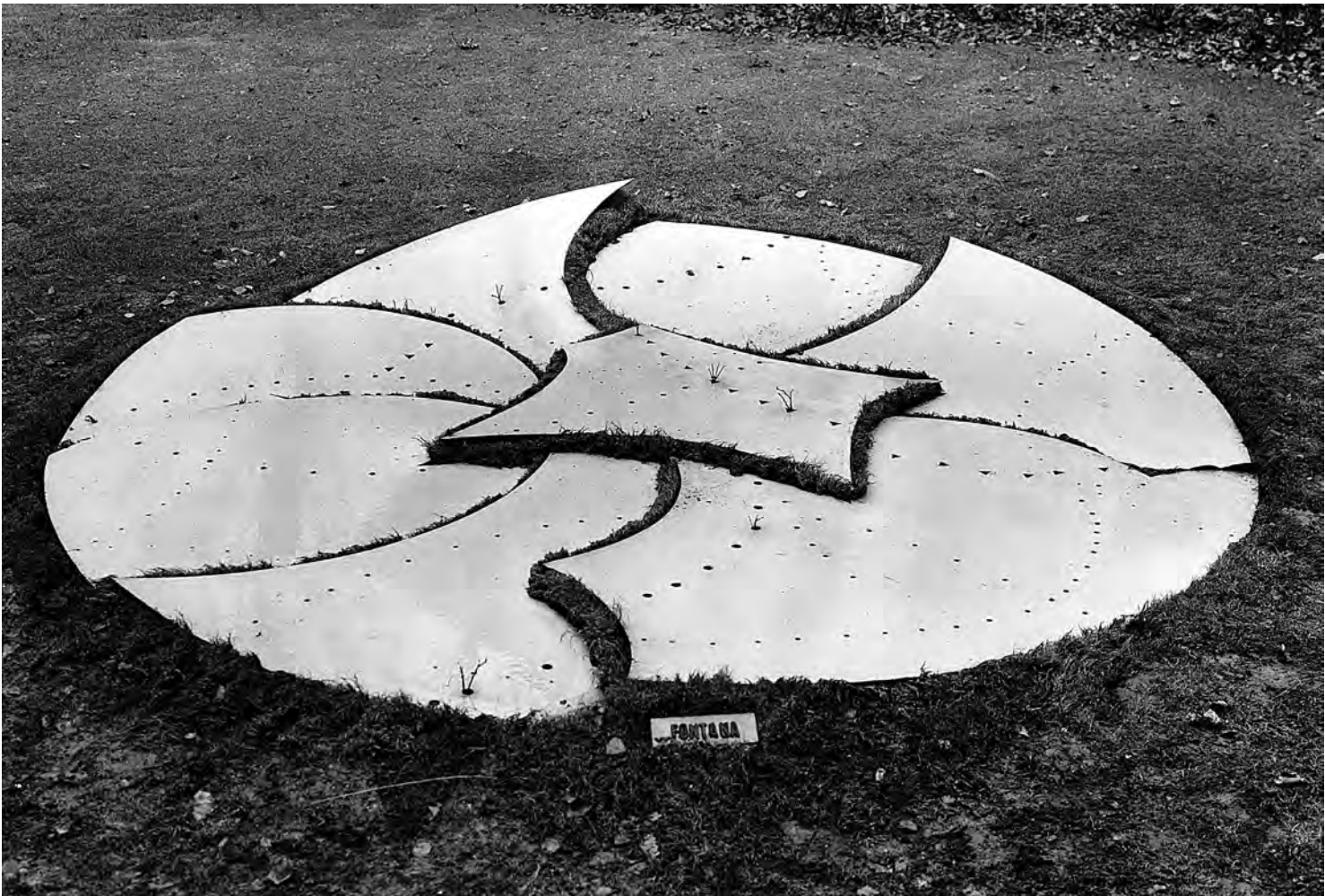
A testimonianza della sua vena inventiva inarrestabile

e dell'apprezzamento critico riscosso, numerose sono le mostre a lui dedicate a Milano, Venezia, Tokyo, Londra, Bruxelles. Nei primi anni sessanta realizza inoltre la serie "La fine di Dio", tele di forma ovale, monocrome o talvolta cosparse di lustrini, attraversate da buchi e lacerazioni, esposte prima alla Galleria dell'Ariete a Milano e successivamente alla galleria Iris Clert di Parigi. Terminata questa serie, Fontana mette alla prova la sua creatività con i "Teatrini" (1964-1966), lavori in cui le cornici di legno laccato sono sagomate e compongono forme differenziate.

La seconda metà degli anni sessanta è per l'artista un momento di importanti successi internazionali: sue mostre personali sono allestite al Walker Art Center di Minneapolis, allo Stedelijk Museum di Amsterdam, al Van Abbemuseum di Eindhoven e al Moderna Museet di Stoccolma. Queste mostre ricostruiscono percorsi antologici che vanno dalle prime opere fino ad "Ambienti spaziali" realizzati per l'occasione. In Italia di particolare rilevanza è la sala dedicatagli nel 1966 alla XXXIII edizione della Biennale di Venezia, per la quale collabora con l'architetto Carlo Scarpa creando un ambiente ovale labirintico illuminato da una luce candida e percorso da tele bianche attraversate da un unico taglio (l'opera vince il premio della Biennale). Il rigoroso monocromatismo e la tendenza a utilizzare segni sempre più regolari ed essenziali si riscontra anche nelle "Ellissi" (1967): tavole ellittiche di legno laccato variamente colorate e attraversate da buchi eseguiti a macchina, in linea con le nuove conquiste della tecnica, e nella concezione dell'*Ambiente spaziale* bianco realizzato per Documenta a Kassel (1968). Nonostante le cattive condizioni di salute nello stesso periodo lavora ancora agli "Olii" ai "Buchi" e soprattutto ai "Tagli".

Al principio del 1968 Lucio Fontana decide di lasciare il suo studio di corso Monforte e di trasferirsi a Comabbio (Varese), nei cui pressi rimarrà fino al 7 settembre dello stesso anno, giorno della sua morte.

I manifesti dello Spazialismo



Avvertenza

Si riportano i testi dei manifesti dello Spazialismo, trascritti in forma integrale seguendo le norme tipografiche originali.

Lo Spazialismo si configurò grazie alla elaborazione e pubblicazione di alcuni manifesti redatti a partire dal 1946. I testi furono distribuiti in forma di volantini o manifesti esposti in pubblico.

1946, *Manifesto Blanco*. Ispirato da Lucio Fontana, scritto in spagnolo e firmato da un gruppo di simpatizzanti e allievi dell'accademia "Altamira, Escuela Libre de Artes Plásticas".

1947, *Spaziali*. Primo manifesto italiano dello Spazialismo. Non datato né firmato. Compilato da Beniamino Joppolo, Lucio Fontana, Giorgio Kaisserlian, Milena Milani a conclusione di alcuni pubblici dibattiti.

1948, *Spaziali*. Non firmato. Ascritto a Lucio Fontana, Gianni Dova, Beniamino Joppolo, Giorgio Kaisserlian, Antonino Tullier.

1950, *Proposta di un regolamento. Movimento spaziale*. Firmato da Lucio Fontana, Milena Milani, Giampiero Giani, Beniamino Joppolo, Roberto Crippa, Carlo Cardazzo.

1951, *Manifesto tecnico*. Firmato dal solo Lucio Fontana.

1951, *Manifesto dell'arte spaziale*. Firmato da Anton Giulio Ambrosini, Giancarlo Carozzi, Roberto Crippa, Mario Deluigi, Gianni Dova, Lucio Fontana, Virgilio Guidi, Beniamino Joppolo, Milena Milani, Berto Morucchio, Cesare Peverelli, Vinicio Vianello. 1952, *Manifesto del movimento spaziale per la televisione*. Firmato da Ambrosini, Burri, Crippa, Deluigi, De Toffoli, Dova, Donati, Fontana, Giancarlozz, Guidi, Joppolo, La Regina, Milani, Morucchio, Peverelli, Tancredi, Vianello.

1953, *Lo Spazialismo e la pittura italiana nel secolo XX*. Firmato da Anton Giulio Ambrosini.

1958, *Spaziali alla XXIX Biennale di Venezia*. Firmato da Giampiero Giani, Milena Milani, Beniamino Joppolo, Toni Toniato, Antonino Tullier.

Manifesto Blanco 1946

NOI CONTINUIAMO L'EVOLUZIONE DELL'ARTE

L'arte si trova in un periodo di latenza. C'è una forza che l'uomo non può ancora manifestare. Noi la esprimiamo in forma letteraria in questo manifesto.

Per questo chiediamo a tutti gli uomini di scienza del mondo, consapevoli che l'arte è una necessità vitale della specie, che orientino una parte delle loro ricerche verso la scoperta di questa sostanza luminosa e plasmabile e degli strumenti che produrranno suoni, che permettano lo sviluppo dell'arte tetradimensionale.

Consegneremo 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 hanno 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 guida 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 a una organizzazione integrale del lavoro. Le scoperte smisurate della scienza gravitano su questa nuova organizzazione di vita.

La scoperta di nuove forze fisiche, il dominio sulla materia e sullo spazio impongono gradualmente all'uomo condizioni che non sono mai esistite in tutto il corso della storia. Una applicazione di queste scoperte in tutte le forme della vita produce una modificazione nella natura dell'uomo. L'uomo assume una struttura psichica differente. Viviamo l'età 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 in ordinamento indipendente rispetto alle altre.

Si conobbero e svilupparono tutte le possibilità, si esprime tutto quello che si poteva esprimere. Identiche condizioni dello spirito si esprimevano in musica, in architettura e in poesia. L'uomo divideva le sue energie in manifestazioni diverse rispondendo a questa necessità di conoscenza.

L'idealismo ebbe fortuna quando l'esistenza non poteva essere spiegata concretamente.

I meccanismi della natura erano ignoti. Si conoscevano i processi dell'intelligenza. Tutto risiedeva nelle possibilità proprie all'intelligenza. La conoscenza consisteva in labirintiche speculazioni che ben poche volte realizzavano una verità.

L'arte plastica consisteva in rappresentazioni ideali delle forme conosciute, in immagini alle quali idealmente si attribuiva realtà. Lo spettatore immaginava un oggetto dietro l'altro, la differenza fra i muscoli e le stoffe rappresentate.

Oggi la conoscenza sperimentale è subentrata alla conoscenza immaginativa. Abbiamo coscienza di un mondo che esiste e si spiega per se stesso, e che non può esser modificato dalle nostre idee.

Abbiamo bisogno di un'arte valida per se stessa. Nella quale non intervenga un'idea preconcepita di arte. Il materialismo affermatosi in tutte le coscienze esige un'arte in possesso di valori propri, lontana dalla rappresentazione ridotta oggi a una farsa. Gli uomini di questo secolo, immersi in tale materialismo sono tornati insensibili di fronte alla rappresentazione di forme conosciute e al racconto di esperienze costantemente ripetute. Si è concepita l'astrazione alla quale si è giunti progressivamente attraverso la deformazione.

Tuttavia questa nuova condizione non corrisponde alle necessità dell'uomo attuale.

Si richiede un mutamento nell'essenza e nella forma. Si richiede il superamento della pittura, della scultura, della poesia e della musica. È necessaria un'arte più strettamente in accordo con le esigenze del nuovo spirito.

Le condizioni fondamentali dell'arte moderna si notano chiaramente a partire dal secolo XIII nel quale comincia la rappresentazione dello spazio. I grandi maestri successivi 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 ancora non superata e annettono 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, spiega la natura attraverso la dinamica. Si stabilisce 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 esse-

re corrisposta dalla plastica. Allora tale evoluzione è continuata dalla musica. La pittura e la scultura entrano nel neoclassicismo, autentica palude nella storia dell'arte, e rimangono 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 mantenne il dominio durante due secoli e dall'impressionismo si svolge parallelamente alla plastica. DA ALLORA L'EVOLUZIONE DELL'UOMO È UNA MARCIA VERSO IL MOVIMENTO SVILUPATO NEL TEMPO E NELLO SPAZIO. IN PITTURA SI SOPPRIMONO PROGRESSIVAMENTE GLI ELEMENTI CHE NON PERMETTONO L'IMPRESSIONE DI DINAMISMO.

Gli impressionisti sacrificavano il disegno e la composizione. Nel futurismo vengono eliminati alcuni elementi ed altri hanno perso 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 intuita 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 precedente per dar luogo a nuove concezioni. Questo stato di cose, visto attraverso una sintesi, è il passaggio dalla staticità al dinamismo. Situato nel mezzo di tale transizione, non ha potuto liberarsi completamente dalla eredità rinascimentale. Impiegò i medesimi materiali e le medesime discipline per esprimere una sensibilità completamente trasformata. Gli antichi elementi vennero impiegati in senso contrario. Furono forze opposte che si combatterono. Il conosciuto e lo sconosciuto, l'avvenire e il passato. Per questa ragione si moltiplicarono le tendenze, appoggiate a valori opposti e perseguendo obiettivi apparentemente 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 il dinamico.

L'UOMO È ESAUSTO DELLE FORME PITTORICHE O SCULTOREE; LE SUE ESPERIENZE, LE SUE STANCHE RIPETIZIONI ATTESTANO CHE QUESTE ARTI SONO ESAURITE, FERME SU VALORI LONTANI DALLA NOSTRA CIVILTÀ, SENZA POSSIBILITÀ DI SVILUPPARSÌ NEL FUTURO.

La vita statica è scomparsa. La nozione di velocità è ormai una costante nella vita dell'uomo.

L'era artistica dei colori e delle forme paralizzate è

giunta alla sua fine. L'uomo diviene sempre più insensibile alle immagini statiche, prive di vitalità. Le antiche immagini immobili non soddisfano più le esigenze dell'uomo nuovo, formato nella necessità dell'azione, a contatto con la meccanica, che gli impone un dinamismo costante. L'estetica del movimento organico subentra all'esaurita estetica delle forme fisse. Invocando questo mutamento operatosi nella natura dell'uomo, nel rinnovamento psichico e morale e di tutte le relazioni e attività umane, **abbandoniamo la pratica delle forme d'arte conosciute e affrontiamo 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 basilare della materia. Questa esiste in movimento e non in altro modo. Il suo svolgersi è eterno. Il colore e il suono si trovano in natura legati alla materia.

La materia, il colore e il suono in movimento sono i fenomeni, lo sviluppo simultaneo dei quali sostanza la nuova arte.

Il colore in volume sviluppandosi nello spazio realizzandosi forme successive. Il suono prodotto da apparecchi finora sconosciuti. Gli strumenti di musica non rispondono al bisogno di grandi sonorità né sono capaci di produrre sensazioni dell'ampiezza richiesta.

La costruzione di forme volumetriche in trasformazione mediante una sostanza plastica e dinamica. Disposti nello spazio attuano in forma sincronica, realizzano immagini dinamiche.

Esaltiamo così la natura in tutto il suo significato.

La materia in movimento manifesta la sua esistenza totale ed eterna, sviluppandosi nel tempo e nello spazio, adottando in questo suo mutare distinti stati dell'esistenza.

Concepiamo l'uomo nel suo nuovo incontro con la natura, nella sua necessità di vincolarsi ad essa per riacquistare nuovamente la disponibilità dei suoi valori originali. Postuliamo una comprensione esatta dei valori primari dell'esistenza, per questo instauriamo nell'arte i valori essenziali della natura. Presentiamo l'essenza, non gli accidenti. 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. Ci indirizziamo alla materia e la sua evoluzione, fonti generatrici dell'esistenza. Cogliamo l'energia propria della materia, la sua necessità d'essere e di divenire.

Postuliamo un'arte libera da qualunque artificio estetico. Praticiamo ciò che l'uomo ha di naturale, di vero. Rifiutiamo le falsità estetiche inventate da un'arte speculativa.

Ci collochiamo vicini alla natura, come mai l'arte lo è stata nella sua storia.

L'amore per la natura non 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 sviluppa ed opera nell'uomo secondo la sua sensibilità. Rinneghiamo le emozioni particolari che ci producono forme circoscritte. 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 esempio le prime esperienze arti-

stiche. Gli uomini della preistoria che percepirono per la prima volta un suono prodotto da colpi battuti su un corpo vuoto, si sentirono presi dalle sue combinazioni ritmiche. Spinti dalla forza di suggestione della regola, dovettero danzare fino all'ebbrezza. Tutto fu sensazione negli uomini primitivi. Sensazioni di fronte alla natura sconosciuta, sensazioni musicali, ritmiche. La nostra intenzione è di sviluppare questa condizione originaria dell'uomo. **Il subcosciente, magnifico ricettacolo dove si collocano tutte le immagini che l'intelligenza percepisce, adotta l'essenza e le forme di queste immagini, ospita le nozioni che informarono la natura dell'uomo. Così, trasformandosi il mondo oggettivo, si trasforma anche ciò che il subcosciente assimila, la qual cosa produce modificazioni nel modo di concepire 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 a questa funzione del subcosciente.**

La plastica si sviluppò in base alle forme della natura. Le manifestazioni del subcosciente si sono adattate pienamente a quelle, in ragione della concezione idealistica dell'esistenza. La coscienza materialistica, ossia la necessità di cose chiaramente provabili, esige che le forme d'arte sorgano direttamente dall'individuo, abolito qualunque adattamento alle forme naturali.

Un'arte basata su forme create dal subcosciente, equilibrate dalla ragione, costituisce un'autentica 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. Ne notiamo la presenza in ogni loro opera.

La ragione non crea. Nella creazione delle forme, la sua funzione è subordinata a quella del subcosciente. In ogni sua attività l'uomo agisce nella pienezza 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 riflessione, la costruzione e la sensazione sono valori che concorrono alla sua integrazione in un'unità funzionale. E il suo sviluppo nell'esperienza è la sola via che conduca ad una manifestazione completa dell'essere.

La società annulla la separazione fra le proprie forze e la integra in una sola forza maggiore. La scienza moderna si basa sulla unificazione progressiva dei suoi elementi.

L'umanità integra i propri valori e le sue conoscenze. È un movimento storicamente in atto da vari secoli. Da questo nuovo stato di coscienza sorge un'arte integrale, nella quale l'essere agisce e si manifesta in tutta la sua pienezza.

Trascorsi 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, realizzando una unità fisico-psichica. Colore, l'elemento dello spazio, suono, l'ele-

mento del tempo, il movimento che si realizza 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 l'intervento di tutte le capacità dell'uomo, nella creazione e nell'interpretazione. L'essere si manifesta integralmente, nella pienezza della sua vitalità.

Bernardo Arias - Horacio Cazeneuve

Marcos Fridman - Pablo Arias -

Rodolfo Burgos - Enrique Benito -

César Bernal - Luis Coll -

Alfredo Hansen - Jorge Rocamonte

COLORE SUONO MOVIMENTO

(versione italiana del *Manifiesto Blanco*, scritto in spagnolo nel 1946 a Buenos Aires)

SPAZIALI

L'arte è eterna, ma non può essere immortale. È eterna in quanto un suo gesto, come qualunque altro gesto compiuto, non può non continuare a permanere nello spirito dell'uomo come razza perpetuata. Così paganesimo, cristianesimo, e tutto quanto è stato dello spirito, sono gesti compiuti ed eterni che permangono e permarranno sempre nello spirito dell'uomo. Ma l'essere eterno non significa per nulla che sia immortale. Anzi essa non è mai immortale. Potrà vivere un anno o millenni, ma l'ora verrà sempre, della sua distruzione materiale. Rimarrà eterna come gesto, ma morrà come materia. Ora noi siamo arrivati alla conclusione che sino ad oggi gli artisti, coscienti o incoscienti, hanno sempre confusi i termini di eternità e di immortalità, cercando di conseguenza per ogni arte la materia più adatta a farla più lungamente perdurare, sono cioè rimasti vittime coscienti o incoscienti della materia, hanno fatto decadere il gesto puro eterno in quello duraturo nella speranza impossibile della immortalità. Noi pensiamo di svincolare l'arte dalla materia, di svincolare il senso dell'eterno dalla preoccupazione dell'immortale. E non ci interessa che un gesto, compiuto, viva un attimo o un millennio, perché siamo veramente convinti che, compiutolo, esso è eterno.

Oggi lo spirito umano tende, in una realtà trascendente, a trascendere il particolare per arrivare all'Unito, all'Universale attraverso un atto dello spirito svincolato da ogni materia. Ci rifiutiamo di pensare che scienza ed arte siano due fatti distinti, che cioè i gesti compiuti da una delle due attività possano non appartenere anche all'altra. Gli artisti anticipano gesti scientifici, i gesti scientifici provocano sempre gesti artistici. Né radio né televisione possono essere scaturite dallo spirito dell'uomo senza un'urgenza che dalla scienza va all'arte. È impossibile che l'uomo dalla tela, dal bronzo, dal gesso, dalla plastilina non passi alla pura immagine aerea, universale, sospesa, come fu impossibile che dalla grafite non passasse alla tela, al bronzo, al gesso, alla plastilina, senza per nulla negare la validità eterna delle immagini create attraverso grafite, bronzo, tela, gesso, plastilina. Non sarà possibile adattare a queste nuove esigenze immagini già ferme nelle esigenze del passato.

Siamo convinti che, dopo questo fatto, nulla verrà distrutto del passato, né mezzi né fini, siamo convinti che si continuerà a dipingere e a scolpire anche attraverso le materie del passato, ma siamo altrettanto

convinti che queste materie, dopo questo fatto, saranno affrontate e guardate con altre mani e altri occhi e saranno pervase di sensibilità più affinata.

SPAZIALI

L'opera d'arte è distrutta dal tempo.

Quando, poi, nel rogo finale dell'universo, anche il tempo e lo spazio non esisteranno più, non resterà memoria dei monumenti innalzati dall'uomo, sebbene non un solo capello dalla sua fronte si sarà perduto. Ma non intendiamo abolire l'arte del passato o fermare la vita: vogliamo che il quadro esca dalla sua cornice e la scultura dalla sua campana di vetro. Una espressione d'arte aerea di un minuto è come se durasse un millennio, nell'eternità.

A tal fine, con le risorse della tecnica moderna, faremo apparire nel cielo:

forme artificiali,

arcobaleni di meraviglia,

scritte luminose.

Trasmetteremo, per radiotelevisione, espressioni artistiche di nuovo modello.

Se, dapprima, chiuso nelle sue torri, l'artista rappresentò se stesso e il suo stupore e il paesaggio lo vide attraverso i vetri, e, poi, disceso dai castelli nelle città, abbattendo le mura e mescolandosi agli altri uomini vide da vicino gli alberi e gli oggetti, oggi, noi, artisti spaziali, siamo evasi dalle nostre città, abbiamo spezzato il nostro involucro, la nostra corteccia fisica e ci siamo guardati dall'alto, fotografando la Terra dai razzi in volo.

Con ciò non esaltiamo il primato della nostra mente su questo mondo, ma vogliamo recuperare il nostro vero volto, la nostra vera immagine: un mutamento atteso da tutta la creazione, ansiosamente. Lo spirito diffonda la sua luce, nella libertà che ci è stata data.

Milano, 18 marzo 1948

MILANO, 2 aprile 1950

PROPOSTA DI UN REGOLAMENTO

Movimento SPAZIALE

PREMESSA

Nel 1946 LUCIO FONTANA, residente a Buenos Ayres, fonda il MOVIMENTO SPAZIALE, firmando con un gruppo di suoi allievi il primo manifesto detto MANIFIESTO BLANCO, in lingua spagnola. Rientrato in Italia, nell'aprile del 1947 Fontana invita artisti, letterati ed architetti ad iniziare uno scambio di idee, in riunioni tenute a Milano nello studio degli arch. Rogers, Peressuti e Belgioioso, alla Galleria del Naviglio e nello studio dé Giampiero Giani. Nel maggio di quello stesso anno viene compilato il Iº Manifesto italiano e nel marzo del 1948 il secondo Manifesto italiano. Il 5 febbraio 1949 Lucio Fontana allestisce per la prima volta in Italia e nel mondo un AMBIENTE SPAZIALE CON FORME SPAZIALI ED ILLUMINAZIONE A LUCE NERA, alla Galleria del Naviglio.

La seguente proposta di Regolamento precisa quanto segue:

Iº) Si riconosce Lucio Fontana iniziatore e fondatore del Movimento Spaziale nel mondo.

2º) Il Movimento Spaziale si propone di raggiungere una forma d'arte con mezzi nuovi che la tecnica mette a disposizione degli artisti.

3º) Aderiscono al Movimento Spaziale artisti e letterati che sentono l'evoluzione del mezzo nell'arte, per il bisogno di esprimersi in un modo diverso da quello usato sino ad oggi.

4º) La grande rivoluzione degli Spaziali sta nell'evoluzione del mezzo nell'arte.

5º) Pittori, scultori, letterati aderenti al Movimento Spaziale si chiamano “Artisti Spaziali”.

6º) Gli Artisti Spaziali hanno a disposizione i mezzi nuovi, come la radio, la televisione, la luce nera, il radar e tutti quei mezzi che l'intelligenza umana potrà ancora scoprire.

7º) L'invenzione concepita dall'Artista Spaziale viene proiettata nello SPAZIO.

8º) L'Artista Spaziale non impone più allo spettatore un tema figurativo, ma lo pone nella condizione di crearselo da sé, attraverso la sua fantasia e le emozioni che riceve.

9º) Nell'umanità è in formazione una nuova coscienza, tanto che non occorre più rappresentare un uomo, una casa, o la natura, ma creare con la propria fantasia le sensazioni spaziali.

firmato: LUCIO FONTANA

Milena Milani

Giampiero Giani

Beniamino Joppolo

Roberto Crippa

Carlo Cardazzo

La presente proposta sarà distribuita a tutti gli Artisti Spaziali che attualmente fanno parte del Movimento.

Manifesto tecnico

NOI CONTINUIAMO L'EVOLUZIONE DEL MEZZO NELL'ARTE

Tutte le cose sorgono per necessità e valorizzano le esigenze del proprio tempo. Le trasformazioni dei mezzi materiali della vita determinano gli stati d'animo dell'uomo attraverso la storia. Si trasforma il sistema che dirige la civilizzazione dalle sue origini. Progressivamente quel sistema che si oppone ad altro sistema già accettato, si sostituisce ad esso nella sua essenza ed in tutte le sue forme. Si trasformano le condizioni della vita e della società e di ogni individuo. In tale progressione l'uomo tende a vivere sulla base di una organizzazione integrale del lavoro. Le scoperte della scienza gravitano su ogni organizzazione della vita. La scoperta di nuove forze fisiche, il dominio della materia e dello spazio impongono gradualmente all'uomo condizioni che non sono mai esistite nella sua precedente storia. L'applicazione di queste scoperte in tutte le forme della vita crea una trasformazione sostanziale del pensiero. Il cartone dipinto, la pietra eretta non hanno più senso; le plastiche consistevano in rappresentazioni ideali di forme conosciute ed immagini alle quali idealmente si attribuivano realtà. Il materialismo stabilito in tutte le coscienze esige un'arte lontana dalla rappresentazione che oggi costituirebbe una farsa. Gli uomini di questo secolo, forgiati a questo materialismo sono rimasti insensibili alla rappresentazione delle forme conosciute ed alle narrazioni di esperienze costantemente ripetute. Si concepì l'astrazione alla quale siamo arrivati progressivamente attraverso le deformazioni. Però questo nuovo periodo non risponde alle esigenze dell'uomo attuale. È necessario quindi un cambio nell'essenza e nella forma. È necessaria la superazione della pittura,

della scultura, della poesia. Si esige ora un’arte basata sulla necessità di questa nuova visione. Il barocco ci ha diretti in questo senso, lo rappresentano come grandiosità ancora non superata ove si unisce alla plastica la nozione del tempo, le figure pare abbandonino il piano e continuino nello spazio i movimenti rappresentati. Questa concezione fu la conseguenza dell’idea dell’esistenza che si formava nell’uomo, la fisica di quell’epoca rivela per la prima volta la natura della dinamica, si determina che il movimento è una condizione immanente alla materia come principio della comprensione dell’universo. Arrivati a questo punto dell’evoluzione la necessità del movimento è tanto importante da non essere più raggiungibile dalle arti plastiche ed allora quella evoluzione è continuata dalla musica e le arti entrano nel neoclassicismo, pericoloso pantano della storia dell’arte. Conquistato il tempo, la necessità del movimento si manifesta pienamente. Gli impressionisti sacrificano il disegno della composizione al colore-luce. Nel futurismo sono eliminati alcuni elementi, altri perdono la loro importanza restando subordinati alla sensazione. Il futurismo adotta il movimento come principio ed unico fine. Lo sviluppo di una bottiglia nello spazio, forme uniche della continuità dello spazio iniziano la sola e vera grande evoluzione dell’arte contemporanea (dinamismo plastico): gli spaziali vanno al di là di questa idea: né pittura, né scultura «forme, colore, suono attraverso gli spazi». Coscienti ed incoscienti in questa ricerca, gli artisti non avrebbero potuto raggiungere la finalità senza poter disporre di nuovi mezzi tecnici necessari e di nuove materie. Ciò giustifica l’evoluzione del mezzo nell’arte. Il trionfo del fotogramma, ad esempio, è una testimonianza definitiva per l’indirizzo preso dallo spirito verso il dinamico. Plaudendo a questa trasformazione nella natura dell’uomo, abbandoniamo la pratica delle forme di arte conosciuta ed affrontiamo lo sviluppo di un’arte basata nell’unità di tempo e dello spazio. L’esistenza, la natura, la materia sono una perfetta unità e si sviluppano nel tempo e nello spazio. Il movimento, la proprietà di evoluzione e di sviluppo è la condizione base della materia; questa esiste ormai in movimento e non in altra forma, il suo sviluppo è eterno, il colore ed il suono sono i fenomeni attraverso il cui sviluppo simultaneo s’integra la nuova arte. Il subcosciente, dove si annidano tutte le immagini, che percepisce l’intendimento, adotta l’essenza e le forme di queste immagini, accetta le nozioni che informano la natura dell’uomo. Il subcosciente plasma l’individuo, lo completa e lo trasforma gli dà l’indirizzo che riceve dal mondo e che l’individuo di volta in volta adotta. La società tende a sopprimere la separazione fra le due forze per riunirle in una sola forma maggiore, la scienza moderna si basa sull’unificazione progressiva fra i suoi elementi. Da questo nuovo stato della coscienza sorge un’arte integrale nella quale l’essere funziona e si manifesta nella sua totalità. Passati vari millenni del suo sviluppo artistico analitico, arriva il momento della sintesi. Prima la separazione fu necessaria, oggi costituisce una disintegrazione dell’unità concepita. Concepiamo la sintesi con una somma di elementi fisici: colore, suono, movimento, spazio, integranti un’unità ideale e materiale. *Colore, l’elemento dello spazio, suono, l’elemento del tempo ed il movimento che si sviluppa nel tempo e nello spazio*. Son le forme fondamentali dell’arte nuova che contiene le quattro dimensioni dell’esistenza. Questi sarebbero i concetti teorici dell’arte spaziale, brevemente esporrò la parte tecnica e la sua possi-

bilità di sviluppo, che contiene le quattro dimensioni dell’esistenza. *L’architettura* è volume, base, altezza, profondità, contenute nello spazio, la 4a dimensione ideale dell’architettura è l’arte.

La scultura è volume, base, altezza, profondità.

La pittura è descrizione.

Il cemento armato (il mezzo) rivoluziona gli stili e la statica dell’architettura moderna. Allo stile decorativo subentrano ritmi e volumi. Alla statica, la libertà di costruire indipendentemente dalle leggi di gravità (ho visto un progetto di casa in forma d’uovo, di un’altra buttata su un prato infischiansene della divina proporzione). A questa nuova architettura un’arte basata su tecniche e mezzi nuovi; Arte spaziale, per ora, neon, luce di Wood, televisione, la 4ª dimensione ideale dell’architettura. Permettetemi di fare delle fantasie sulle città del futuro, come sono rimaste fantasie le città sole, luce: la conquista degli spazi o l’atomica, suggeriscono all’uomo di proteggersi. Già si costruiscono fabbriche sotterranee; nasceranno centri che potrebbero essere un insieme di cellule, l’uomo finalmente finirà l’intromissione alle bellezze della natura. Si parla in arte di 4ª dimensione, di spazio, di arte spaziale; di tutto questo si hanno concetti vaghi o errati. Un sasso bucato, un elemento verso il cielo, una spirale, sono la conquista illusoria dello spazio, sono forme contenute nello spazio nelle loro dimensioni, meno una. (Esempio: 1, 2, 3, 4). La Torre di Babele è un esempio antichissimo della pretesa dell’uomo per il dominio dello spazio. La vera conquista dello spazio fatta dall’uomo, è *il distacco dalla terra, dalla linea d’orizzonte*, che per millenni fu la base della sua estetica e proporzione. Nasce così la 4ª dimensione, il volume è ora veramente contenuto nello spazio in tutte le sue dimensioni. La prima forma spaziale costruita dall’uomo è l’aereo stato. Col dominio dello spazio l’uomo costruisce la prima architettura dell’*Era Spaziale*: l’areoplano. A queste architetture spaziali in movimento trasmetteranno le nuove fantasie dell’arte. Si va formando una nuova estetica, forme luminose attraverso gli spazi. Movimento, colore, tempo, e spazio i concetti della nuova arte. Nel subcosciente dell’uomo della strada una nuova concezione della vita; i creatori iniziano lentamente ma inesorabilmente la conquista dell’uomo della strada. L’opera d’arte non è eterna, nel tempo esiste l’uomo e la sua creazione, finito l’uomo continua l’infinito.

MANIFESTO DELL'ARTE SPAZIALE

Dopo cinque anni da quando è stato steso il primo manifesto sull’arte spaziale molti «fatti» sono avvenuti nel campo delle arti. Non staremo a esaminarli uno per uno ma un «fatto» preciso possiamo registrare: il crollo di quelle correnti che volevano continuare o a rimanere chiuse entro la morsa della «realtà contingente e terrestre in tutti i sensi» o a rinnegare ogni realtà evadendo in un fantasticare astratto ormai divenuto sterile, vuota e disperata astruseria. Questi cinque anni hanno orientato gli artisti esattamente nel nostro senso: considerare realtà quegli spazi, quella visione della materia universale, di cui scienza, filosofia, arte in sede di conoscenza e di intuizione hanno nutrito lo spirito dell’uomo. Ed abbiamo assistito a serie di manifestazioni che si sono impegnate ad aggredire la nuova visione del creato nel *micros* immerso negli spazi, cercando di rappresentare figurativamente quell’energia, oggi dimostrata «stretta materia» e

quegli spazi visti come «materia plastica». Riaffermiamo ora la priorità dell’arte come forza di intuizione del creato e procediamo sulla stessa strada per intuire con le opere i punti dello spirito a cui la conoscenza giungerà.

Anton Giulio Ambrosini
Virgilio Guidi
Giancarlo Carozzi
Beniamino Joppolo
Roberto Crippa
Milena Milani
Mario Deluigi
Berto Morucchio
Gianni Dova
Cesare Peverelli
Lucio Fontana
Vinicio Vianello

(dalla discussione svoltasi alla Galleria del Naviglio di Milano la sera del 26 novembre 1951)

MANIFESTO DEL MOVIMENTO SPAZIALE PER LA TELEVISIONE

Noi spaziali trasmettiamo, per la prima volta nel mondo, attraverso la televisione, le nostre nuove forme d’arte, basate sui concetti dello spazio, visto sotto un duplice aspetto:
- il primo, quello degli spazi, una volta considerati misteriosi ed ormai noti e sondati, e quindi da noi usati come materia plastica;
- il secondo, quello degli spazi ancora ignoti del cosmo, che vogliamo affrontare come dati di intuizione e di mistero, dati tipici dell’arte come divinazione.
La televisione è per noi un mezzo che attendevamo come integrativo dei nostri concetti. Siamo lieti che dall’Italia venga trasmessa questa nostra manifestazione spaziale, destinata a rinnovare i campi dell’arte.
È vero che l’arte è eterna, ma fu sempre legata alla materia, mentre noi vogliamo che essa ne sia svincolata, e che attraverso lo spazio, possa durare un millennio, anche nella trasmissione di un minuto.
Le nostre espressioni artistiche moltiplicano all’infinito, in infinite dimensioni, le linee d’orizzonte; esse ricercano una estetica per cui il quadro non è più quadro, la scultura non è più scultura, la pagina scritta esce dalla sua forma tipografica.
Noi spaziali ci sentiamo gli artisti di oggi, poiché le conquiste della tecnica sono ormai a servizio dell’arte che noi professiamo.

Ambrosini, Burri, Crippa, Deluigi, De Toffoli, Dova, Donati, Fontana, Giancarozzi, Guidi, Joppolo, La Regina, Milena Milani, Morucchio, Peverelli, Tancredi, Vianello.

Milano, 17 Maggio 1952

LO SPAZIALISMO E LA PITTURA ITALIANA NEL SECOLO XX

Chi pensi, se pur sommariamente, alla storia della pittura italiana di questa prima metà di secolo, non potrà non trovare, fin dagli annunci del '900, la duplice istanza: e d’un aggiornamento culturale internazionale e di ritrovare i «fondamenti espressivi» d’un discorso figurativo. Vedrà, così, nel clima acceso dalle riforme francesi, l’iconoclastica futurista, che non dà requie a niente e a nessuno, accompagnarsi con un linguaggio che, più che un’Arte, vuol essere anche e soprattutto una filosofia ed una totale rivoluzione. Ma nonostante la forza di Boccioni, il futurismo

non produce sufficienti opere quanto provoca un risveglio nei più preparati, gettando un ponte al cubismo francese e quindi alla cultura internazionale. Qui ritorna, con una violenza forse mai nota la funzione sociale di codesta pittura d’avanguardia, per il contrasto vivo ch’essa stabilisce tra l’Arte e il pubblico: il dialogo è litigioso ma benefico. Senonché la parabola della nazione italiana aveva iniziato un moto equivoco, in molti spiriti una ambizione di falsa storia fermentava, e, tipico moto di restaurazione, al chiudersi della Grande Guerra, ecco il Novecento: restaurator temporis acti. Qui batte la seconda istanza fondamentale predetta, ma negandosi la vitalità dei futuristi, si chiede aiuto al museo e tornano gli archetipi dei prerinascimentali a garantire la nascita dei nuovi capolavori. Il moto, tuttavia, per la serietà dei partecipanti, è impegnativo, ed in questa nuova accademia molte possibilità spirituali e tecniche vengono saggiate, finché avviene lo scioglimento dai vincoli e la ricerca dei migliori di rinverginarsi nell’esperienza. Parigi, però, “lavora” anche l’Italia: non solo gli isolati pellegrini riportano moduli ed inseguimenti, ma i gruppi e le piccole sette tentano con infinite speranze modeste rivoluzioni casalinghe e si rican-ta, ahimé! il refrain internazionale «oh Van Gogh, oh, Picasso!» CORRENTE si presenta appunto in tal senso, come tentata sutura tra cultura e forma, ma il suo effetto in sostanza è paesano e diviene una strana reliquia della nostra storia, quest’accademia giacobina sorta a rivoluzione finita! Più accorti gli ASTRATTISTI, primo l’indimenticabile Attanasio Soldati, circoscrivendo il campo delle indagini, costringono la fantasia alla disciplina d’una ritmica elementare ed in ciò, forse, è il loro pregio maggiore: pregio educativo più che estetico, direi. Così passano grigi i giorni dell’anonimo aggiornamento internazionale e sempre qualcuno grida alla scoperta della nuova “pietra filosofale” che sanerà magicamente l’Arte Italiana. Gruppi e sottogruppi, programmi e maledizioni fioriscono come funghi. Ma in sostanza il cerchio è chiuso: il quadro rimaneva quadro, l’ottocento sotto sotto, non era affatto morto. Non era più una questione d’aggiornamento, tutti ormai erano aggiornati, né d’un ripensamento degli antichi,

perché tutti più o meno li avevano ripensati, era da rompere una mentalità con le armi che tutti avevano forgiato.

In questo senso hanno cominciato a lavorare gli SPAZIALI, dopo e oltre le suggestive parole dei vari Manifesti del Movimento.

Occorreva superare l’Astrattismo, per i limiti in esso impliciti di decorativismo ormai inutile e stanco; i vari modi di Naturalismo, eternamente vincolante all’imitazione ed alla sfiatata passionalità romantica e bisognava ancora vincere le poetiche, le regole come tali, si chiamassero cubismo o futurismo, astrattismo o neoplasticismo: la libera fantasia doveva sposare la contemporaneità, senza mortificazioni e pregiudizi.

Lo SPAZIALISMO, ciò ha fatto perché porta nel suo stesso nome un’enorme garanzia di libertà, pieno com’è di molteplici significati e questi stessi si moltiplicano e rinnovano di giorno in giorno nell’opera e nel pensiero dei molti SPAZIALI. Per lo Spazialismo ogni contenuto è possibile, purché lo si riviva nella lirica consapevolezza del nuovo Pensiero ch’è la vita nostra contemporanea. In questo pensieri i frutti innumerevoli e variopinti della scienza sono cibo comune, nel poetico ripensamento dello Spaziale che trova la via sentendosi nella verità perché immerso nel Tempo ed impegnato a dire i nuovi viventi significati dello SPAZIO.

Lo SPAZIALISMO pertanto accetta, anzi studia l’uso di nuovi mezzi che più aderiscono alla tecnica contemporanea, e crede nella materialità del “mezzo” solo perché è un modo esplicito a tutti, sicché in tal maniera l’Arte si fa altamente educativa e socialmente progressiva. Il quadro, vinte le ottocentesche mortificanti chiusure, si ricompone per magistero di fantasia, come un’organica e funzionalissima architettura ed è infatti o tenta almeno di essere, dopo un’attesa di secoli, pittura che può dialogare senza equivoco con le architetture che rifanno la nostra città e la nostra vita.

Anton Giulio Ambrosini

Stampato in occasione della mostra tenuta a Venezia nelle sale del Ridotto nel settembre del 1953.

Espungono:

Bacci, Capogrossi, Crippa, Deluigi, De Toffoli, Dova, Donati, Fontana, Guidi, Matta, Morandi, Peverelli, Serpan, Tancredi, Vinicio.

Spaziali alla XXIX Biennale di Venezia

VIII Manifesto dello SPAZIALISMO
pubblicato in occasione della partecipazione alla Biennale di Venezia del 1958 di Edmondo Bacci, Roberto Crippa, Bruno De Toffoli, Lucio Fontana, Gino Morandi, Emilio Scanavino e della mostra di Giuseppe Capogrossi alla Galleria del Cavallino di Venezia.

1. È crollato il muro che circondava l’uomo. Prima dipingevano l’involucro, i contorni dell’uomo, la via, la città o il mondo. Per millenni, dall’età della pietra, dipinsero e scolpirono le prossimità dell’uomo, l’uomo come pretesto di esteriorità.
2. L’orizzonte si è spostato all’infinito. La rivoluzione artistica operata dai pittori spaziali, in questi ultimi anni, ha fornito un lasciapassare agli uomini per penetrare dalla settima città nella prima.
3. Sono aperti i cancelli sul panorama dell’universo, è stato offerto lo splendore della luce iniziale. Prima l’artista si comportava come creatore del colore, mentre ne era posseduto. Il linguaggio degli spaziali ci consegna l’essere trasparente delle cose, in modo diretto, definitivo.
4. Le immagini trovate non sono più immaginazioni e l’artista, per la prima volta, non si delega più in una cosa straniera.
5. Una “generazione di mezzo” ha fallito il suo scopo e ha dovuto aggiornarsi sui nostri testi. La critica ha dovuto fare lo stesso.
6. I giovani invece guardano allo SPAZIALISMO come all’unico movimento che li confermi nelle loro aspirazioni.
7. La seconda metà del XX secolo porta l’impronta dello SPAZIALISMO.

Giampiero Giani, Beniamino Joppolo, Milena Milani, Toni Toniato, Antonino Tullier

(Galleria del Naviglio - Milano, 5 giugno 1958)

Bibliografia selezionata



LUCIO FONTANA

Per le informazioni bibliografiche dal 1925 al 2005 si rimanda a E. Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Skira, Milano 2006.

2007

Lucio Fontana. Scultore, a cura di F. Trevisani, catalogo della mostra (Mantova, Castello di San Giorgio, 6 settembre 2007 - 6 gennaio 2008), Mondadori Electa, Milano.
Lucio Fontana. Sedici sculture / Sixteen Sculptures 1937-1967, a cura di P. Campiglio, catalogo della mostra (Milano, Amedeo Porro Arte Moderna e Contemporanea, 12 dicembre 2007 - 28 febbraio 2008; Londra, Ben Brown Fine Arts, aprile-maggio 2008), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

2008

P. Gottschaller, *The Act of creating Space: Lucio Fontana*, Siegl, Monaco.
Fontana. Luce e colore, a cura di S. Casoli, E. Geuna, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 22 ottobre 2008 - 13 aprile 2009), Skira, Milano.
Lucio Fontana 1946-1960. Il disegno all’origine della nuova dimensione, a cura di S. Soldini, L.M. Barbero, catalogo della mostra (Museo d’Arte Mendrisio, 19 settembre - 14 dicembre 2008), Museo d’Arte Mendrisio.

2009

G. Bianchino, *Lucio Fontana. Disegno e materia. Le opere delle collezioni Csac*, Skira, Milano.
P. Valenti, *Lucio Fontana, in dialogo con lo spazio: opere ambientali e collaborazioni architettoniche 1946-1968*, De Ferrari, Genova.
S. Petersen, *Space-Age Aesthetics. Lucio Fontana, Yves Klein, and the Postwar European Avant-Garde*, The Pennsylvania State University Press.

2011

Lucio Fontana: Vie Crucis, 1947-1957, a cura di P. Biscottini, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Lombardia, 17 marzo - 30 aprile 2011), Electa, Milano.
A. White, *Lucio Fontana: Between Utopia and Kit-sch*, Mass. MIT Press, Cambridge.

2012

Lucio Fontana: Ambienti Spaziali, a cura di G. Celant, catalogo della mostra (New York, Gagosian Gallery, 2012), Skira, Milano.
P. Gottschaller, *Lucio Fontana. The artist’s materials*, Getty Publication, Los Angeles.



2013

V. Da Costa (a cura di), *Écrits de Lucio Fontana: Manifestes, textes, entretiens*, Les Presses du Réel Editions, Digione.

2014

S. Bignami, J. Galimberti, *Lucio Fontana e l’Artventure parigina*, Scalpendi Editore, Milano.
P. Campiglio, *Lucio Fontana. Torso italico*, Scalpendi Editore, Milano.
Lucio Fontana, rétrospective, a cura di C. Kazarian, S. Gokalp, in collaborazione con Fondazione Lucio Fontana, catalogo della mostra (Parigi, Musée d’Art Moderne de La Ville de Paris, 25 aprile - 24 agosto 2014), Editions Paris Musées, Parigi.
Yves Klein / Lucio Fontana. Milano / Parigi 1957-1962, a cura di S. Bignami, G. Zanchetti, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento, 17 ottobre 2014 - 15 marzo 2015), Mondadori Electa, Milano.

2015

I. Biolchini, *Le faenze di Lucio Fontana*, Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza.
P. Campiglio, *Lucio Fontana. Works from 1936 to 1965*, Amedeo Porro Fine Arts, Ben Brown Fine Arts, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.
E. Crispolti (a cura di), *Lucio Fontana. Fine di Dio*, Forma, Tornabuoni Art, Firenze.
Lucio Fontana, catalogo della mostra (Londra, Tornabuoni Art, 8 ottobre - 5 dicembre 2015), testi di E. Crispolti, L.M. Barbero, E. Lucie-Smith, Forma, Tornabuoni Art, Firenze.
A. Sanna (a cura di), *Lucio Fontana. Manifesti, scritti, interviste*, Abscondita, Milano.

2016

Fontana-Leoncillo. Forma della materia, a cura di F. Stocchi, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Carriero, 5 aprile - 9 luglio 2016), Fondazione Carriero, Milano.
Fontana / Melotti: Spazi angelici e Infinite geometrie, a cura di D. Ferrari, catalogo della mostra (Londra, 28 settembre - 18 novembre 2016), Carlo Cambi Editore, Poggibonsi 2016.

2017

Lucio Fontana. Ambienti / Environments, a cura di M. Pugliese, B. Ferriani, V. Teodoli, catalogo della mostra (Milano, Pirelli HangarBicocca, 25 settembre 2017 - 25 febbraio 2018), Mousse Publishing, Milano.
Lucio Fontana Sculptor. From the Earth to the Cosmo, testi di P. Campiglio, L. Tellaroli, F. Squatriti,



catalogo della mostra (Londra, M&L Fine Art, 7 marzo - 12 maggio 2017), M&L Fine Art / Scalpendi Editore, London-Milano.

2018

G.L. Marcone, *Fontana Baj Manzoni 1958-2018*, Carlo Cambi Editore, Poggibonsi.
Nascita della materia. Lucio Fontana e Albisola, a cura di L. Bochicchio, E. Crispolti, P. Valenti, catalogo della mostra (Albissola Marina, MUDA; Savona, Museo d’Arte di Palazzo Gavotti e Museo della Ceramica, 2018), Vanillaedizioni, Albissola Marina.

2019

Lucio Fontana. On the Threshold, a cura di I. Candela, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum, 2019), The MET, New York.
Lucio Fontana. En el Umbral, a cura di I. Candela, M. Cirauqui, catalogo della mostra (Bilbao, Guggenheim Museum, 17 maggio - 29 settembre 2019), Guggenheim Museum, Bilbao.
Lucio Fontana. Terra e Oro, a cura di A. Coliva, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 22 maggio - 28 luglio 2019), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.
Lucio Fontana. Retrospective, cura di O. Sviblova, E. Geuna, catalogo della mostra (Mosca, MaMM, 27 novembre 2019 - 23 febbraio 2020), Multimedia Art Museum Moscow, Moscow.

2020

L.M. Barbero (a cura di), *Lucio Fontana e gli Spaziali. Fonti e documenti per le gallerie Cardazzo*, Marsilio, Venezia.

2021

Lucio Fontana. The Conquest of Space, a cura di C. Huinzig, catalogo della mostra (Hertogenbosch, Design Museum Den Bosch, 3 ottobre 2021 - 14 gennaio 2022), nai010 publishers / Design Museum Den Bosch, Rotterdam-Hertogenbosch.
Lucio Fontana: Walking the Space; Spatial Environments 1948-1968, a cura di L.M. Barbero, in collaborazione con Fondazione Lucio Fontana, catalogo della mostra (Los Angeles, Hauser & Wirth, 13 febbraio - 13 settembre 2020), Hauser & Wirth Publisher, Zurigo.

c.d.s.

L.P. Nicoletti (a cura di), *Dizionario Lucio Fontana*, Quodlibet, Macerata in corso di stampa.



CARLA LONZI

1969

C. Lonzi, *Autoritratto. Accardi Alviani Castellani Consagra Fabro Fontana Kounellis Nigro Paolini Pascali Rotella Scarpitta Turcato Twombly*, De Donato editore, Bari.

2012

L. Conte, L. Iamurri, V. Martini (a cura di), *Carla Lonzi. Scritti sull’arte*, et al. / EDIZIONI, Milano.

2014

M.L. Boccia, *Con Carla Lonzi. La mia opera è la mia vita*, Ediesse, Roma.

2016

L. Iamurri, *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l’arte in Italia 1955-1970*, Quodlibet, Macerata.

2017

G. Zapperi, *Carla Lonzi. Un’arte della vita*, DeriveApprodi, Roma.

In copertina
Lucio Fontana, *Concetto spaziale, Attesa*,
1965, taglio e idropittura su tela. Firenze,
Musei Civici Fiorentini - Museo Novecento

A pagina 2
Lucio Fontana ritratto davanti a *Concetto
spaziale*, opera realizzata in collaborazione
con Jef Verheyen, circa 1962

A pagina 12
Ugo Mulas, *Sala di Lucio Fontana, XXXIII
Esposizione Internazionale Biennale d'Arte*,
Venezia, 1966. Milano, Archivio Ugo Mulas

A pagina 108
Carla Lonzi a Hemisfair, San Antonio, Texas, 1968,
fotografia pubblicata in *Autoritratto. Accardi Alviani
Castellani Consagra Fabro Fontana Kounellis Nigro
Paolini Pascali Rotella Scarpitta Turcato Twombly*,
De Donato editore, Bari 1969

A pagina 138
Lucio Fontana davanti al suo studio
a Pozzo Garitta, Albissola Marina, 1957

A pagina 142
Foto d'epoca di *Concetto spaziale*, 1952,
detta il “Fiore”. Milano, Fondazione Lucio Fontana



Silvana Editoriale

Direzione editoriale
Dario Cimorelli

Art Director
Giacomo Merli

Coordinamento editoriale
Sergio Di Stefano

Redazione
Lara Mikula

Impaginazione
Denise Castelnovo

Coordinamento di produzione
Antonio Micelli

Segreteria di redazione
Giulia Mercanti

Ufficio iconografico
Silvia Sala

Ufficio stampa
Alessandra Olivari, press@silvanaeditoriale.it

Diritti di riproduzione e traduzione
riservati per tutti i paesi
© 2022 Silvana Editoriale S.p.A.,
Cinisello Balsamo, Milano
© Fondazione Magnani-Rocca,
Mamiano di Traversetolo, Parma

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice
civile, è vietata la riproduzione, totale o parziale,
di questo volume in qualsiasi forma, originale
o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa,
elettronico, digitale, meccanico per mezzo
di fotocopie, microfilm, film o altro, senza
il permesso scritto dell'editore

Silvana Editoriale S.p.A.
via dei Lavoratori, 78
20092 Cinisello Balsamo, Milano
tel. 02 453 951 01
fax 02 453 951 51
www.silvanaeditoriale.it

Le riproduzioni, la stampa e la rilegatura
sono state eseguite in Italia
Stampato da Grafiche Aurora, Verona
Finito di stampare nel mese di marzo 2022

