

LUCIO FONTANA

La cultura dell'occhio

a cura di

Rudi Fuchs
Johannes Gachnang
Cristina Mundici
Alessandra Santerini

Castello di Rivoli
20 giugno
28 settembre 1986

CASTELLO DI RIVOLI



Ricostruzione della struttura al neon per la IX Triennale di Milano, tubo di neon, 1951.

Ed ecco, quasi senza rendersene conto, ci si accorge che Lucio Fontana, che è sempre stato un maestro delle sorprese e dell'avventura, è quasi dimenticato: non completamente al di fuori della memoria, naturalmente, ma, in un certo senso, meno visibile. Come è successo ad altri artisti della sua generazione, ad altri amici di Fontana, in senso artistico, l'intervento americano degli anni Cinquanta li fece sembrare meno radicali. Purtroppo, quella gravità americana spazzò via anche i meravigliosi aspetti umoristici di Fontana, di Manzoni o di Klein. Quegli aspetti comin-

ciarono a diventare meno importanti, benché una certa giocosità e scherzosità fossero sempre state parte della tradizione dell'avanguardia europea. Fontana è un grande artista moderno, ma anche un artista molto rilassato... Così nelle riflessioni generiche intorno all'arte, intorno ai quadri e alle sculture, si cominciò a mettere da parte i quadri di Fontana. Sembrava che non fossero ormai più degli argomenti da prendere in considerazione. Erano i giorni della rivalutazione degli ultimi quadri di Picasso, quelli pittorici, pieni di colore. Ma i discorsi generici sbagliano sempre — nel senso che

mancano di immaginazione e di precisione.

Picasso è un pittore brillante; ma la gente dimenticava che i *Cavalli* di Kounellis, o l'uomo con la testa rotonda di Baselitz, le impronte rosse di mani di Rainer, o l'*Attaccapanni* di Luciano Fabro, e molte altre opere di quella generazione, non ricordavano soltanto *Le demoiselles d'Avignon*, ma anche i tagli di Fontana, che s'incurvano sulla tela tesa, o i suoi quadri spessi, con i loro larghi, profondi buchi — come se avesse voluto metterci dentro la mano.

Così, anche se in parte dimenticato dal

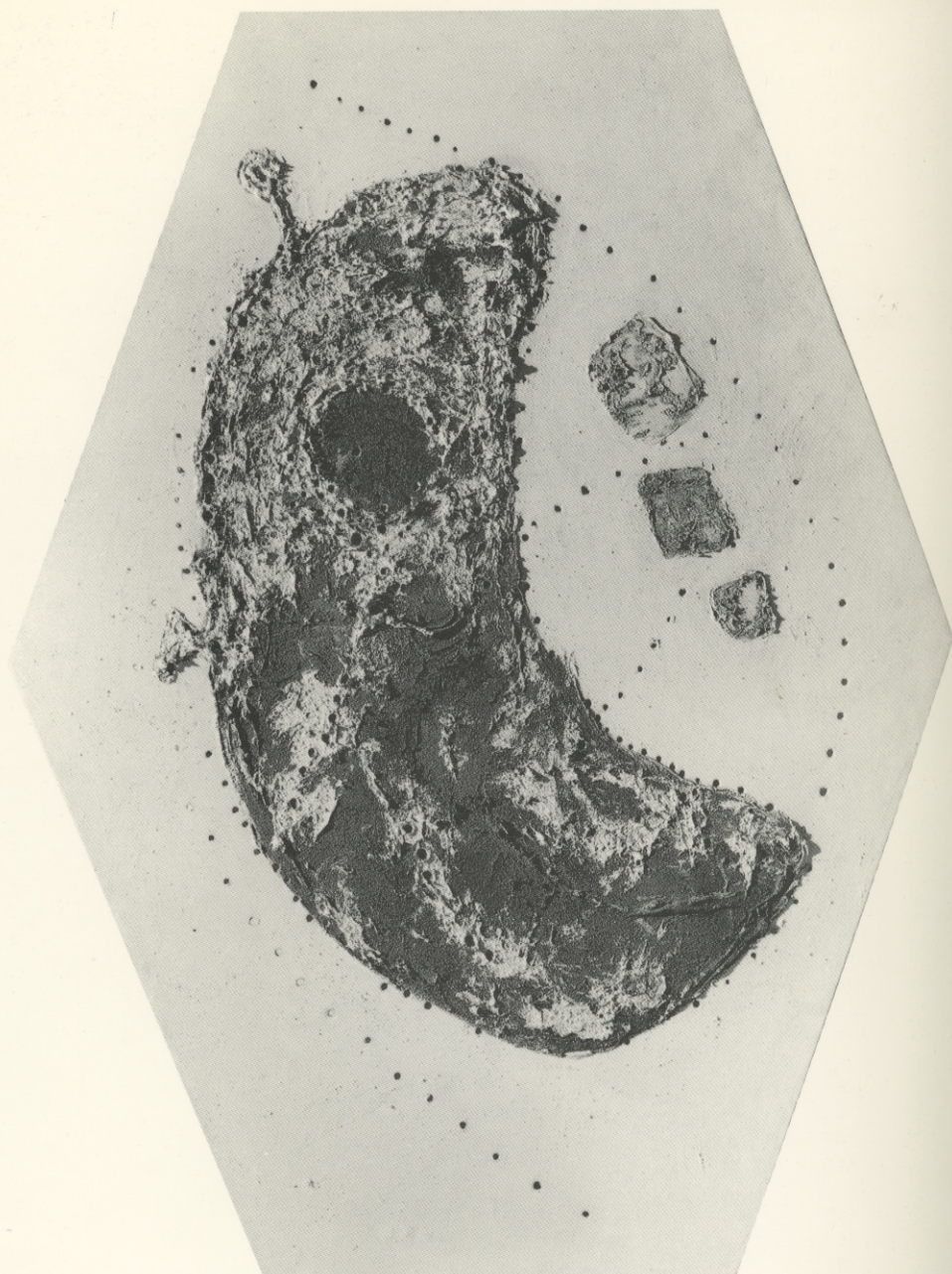
pubblico d'arte, frettoloso e influenzato dalle mode, questo grande e fertile artista è rimasto nella memoria degli altri artisti: una memoria che, per loro, non si riferisce mai al "passato". Fontana sarà sempre parte, come uno dei suoi momenti migliori, della ricca e complessa morfologia del XX secolo.

Vederlo come un artista "storico" degli anni Cinquanta e del periodo precedente non basta. Egli è stato un artista moderno, e come tale un artista dialettico. La sua opera consiste anche nella discussione da lui intrapresa con le altre forme d'arte; e questo scambio continua anche dopo la sua morte. Fare questa mostra (un vecchio sogno) all'interno delle opere di arte contemporanea di Rivoli è un tentativo di riportare in vita le discussioni, le conversazioni con Fontana — di riportarle nel contesto dell'interesse contemporaneo per le cose artistiche — rendendolo vivo e presente una volta di più.

Rudi H. Fuchs

La presentazione delle opere di Pollock e dei giovani pittori americani della sua generazione, organizzata dal Museum of Modern Art di New York nel 1958-59, viaggiò in lungo e in largo per l'Europa per più di un anno. Baselitz vide l'esposizione a Berlino, Nitsch la vide a Vienna, io stesso a Basilea, e quasi certamente Kounellis a Roma non mancò di visitarla. Fu per tutti noi un avvenimento decisivo. Con la grandiosità del suo contributo, essa non fu soltanto lo squillo che diede la sveglia a un'intera generazione, in quel momento agli inizi della sua attività artistica, ma ci parlò anche, con estremo vigore, delle modificazioni del mondo nel periodo successivo all'ultima guerra. Quella mostra rappresentava una potente sfida, la cui radicalità, negli intenti e nelle forme espressive, ci colpiva in modo inaspettato. Non eravamo abbastanza preparati. Era una sfida alla quale bisognava far fronte, e di cui era per il momento impossibile prevedere gli effetti. Una delle conseguenze fu che i giovani artisti, soprattutto di lingua tedesca, che allora si affacciavano sulla scena, si videro costretti a rinunciare a una continuità di sviluppo che fino a quel momento era stata la regola, per stupire il mondo dell'arte con l'unicità del gesto, anche a costo di correre il pericolo di raggiungere di colpo, con esso, l'inizio della fine.

Questi gesti e questi atti irreversibili venivano a conoscerli non soltanto nell'opera di Pollock, ma anche, in un modo del tutto particolare, nei quadri di Fontana. La pittura gestuale dell'informale, che veniva anche troppo spesso riportata al significato dell'unicità del manoscritto dell'artista, fu determinata per molti anni dalle principali dichiarazioni programmatiche degli anni Cinquanta, che forse troppo spesso si richiamavano a scritti e a modi di vita dell'Estremo Oriente, i quali non giovavano a superare il dilemma stilistico, né facevano progredire il lavoro vero e proprio, il lavoro al quadro. Tutto indicava che gli sforzi per far progredire *l'astrazione come programma* cominciavano ormai ad esaurirsi; ci si vide costretti a cer-



Concetto spaziale, tecnica mista/tela, 1956.

care nuove possibilità per il quadro, perché, con i mezzi della pittura monocroma e degli esperimenti cinetici, si tendeva ormai irreversibilmente alla fine, all'azzeramento ("Zero"). Negli ultimi, disperati tentativi i quadri diventavano improvvisamente delle ruote, o delle rotaie, o venivano definitivamente distrutti, e contemporaneamente screditati come "reazionari" o "borghesi". Si cominciò a citare abbondantemente il libro *L'ultimo quadro. Dal cavalletto alla macchina*, di Tarabukin (Mosca 1923); e questo, a dire il vero, non era sbagliato, perché quel libro resta ancor oggi un trattato importante, che merita di essere letto.

La perforazione, la penetrazione della tela ben tesa per mezzo di un punteruolo, o la parziale apertura della sua superficie per mezzo di un bisturi, permisero a Fontana non soltanto di accennare in modo inimitabile, realmente geniale, alla *riduzione all'essenziale*, ma anche di trasporla e di renderla visibile con un gesto lapidario, il più semplice possibile. Questi semplici interventi pittorico-plastici permettevano al-

l'artista di lavorare al quadro in estrema libertà, e al tempo stesso superavano, con una sicurezza quasi da sonnambulo, ogni discussione artistica con i colleghi, offrendo continuamente degli spunti e dei temi nuovi e sorprendenti, sia sulle superfici che nello spazio.

Già negli anni Trenta Fontana aveva sviluppato un ampio vocabolario di possibilità visive — nutrimento stilistico per un'intera generazione. Considerando questi risultati dal punto di vista formale, della storia dello stile, ci s'imbatte senza dubbio in nomi come Fautrier, Tàpies e Dubuffet; ma alcune linee conducono anche a Twombly e a Rainer. Senza volere per questo sminuire le loro realizzazioni, questi nomi, collegati a Fontana, mostrano tutta l'ampiezza della discussione allora condotta. Alla fine di questa discussione, il discorso venne ripreso e sviluppato da due insolite personalità artistiche, vale a dire Klein e Manzoni. La *riduzione all'essenziale* di cui s'è detto la ritroviamo, poco dopo, indagata più a fondo nel saggio *Specific objects* (1965) di Judd, e traspo-

sta con impegno nei suoi lavori. Ma anche nelle opere di Chamberlain, Rückriem o Toroni ritroviamo questi spunti, che dialogano però con un presente più giovane. La straordinaria sensualità dei quadri di Fontana, da ogni punto di vista, non finiva mai di stupire. Essa fa pensare, in non ultima analisi, al lavoro, ormai lontano nel tempo, compiuto dal buon artigiano sulla massa di argilla, al suo patrimonio di tradizione e intuizione nella creazione della ceramica; un patrimonio che non ci impedisce di riscoprire a modo nostro e di sperimentare in modo nuovo la sua opera. Questo rapporto specifico con la terra, elemento femminile, conduce direttamente, attraverso i suoi drammatici interventi, dalla tela al teatro del mondo, sulla scena del quale, una volta di più, si rappresenta l'eterna lotta di Eros fra la vita e la morte, il tema inesauribile di ogni creazione artistica. Fontana raccolse con la massima dignità questa sfida, assumendo su di sé la piena responsabilità per il quadro.

Johannes Gachnang

LUCIO FONTANA

Rosario de Santa Fé, 19 febbraio 1899
Comabbio, 7 settembre 1968

Figlio dello scultore Luigi Fontana, con la famiglia fa ritorno nel 1905 dall'Argentina a Milano, dove frequenta l'Istituto Tecnico Carlo Cattaneo tra il 1914 e il 1915. Arruolatosi volontario nella prima guerra mondiale, viene ferito e una volta congedato consegue il diploma di perito edile nel 1918. Trasferitosi nuovamente a Rosario nel 1922 lavora con il padre e nel 1924 apre un suo studio di scultura. Nonostante si dedichi ancora all'attività commerciale del padre, persevera nel suo apprendistato artistico e nel 1926 partecipa al Salone "Nexus" a Rosario di Santa Fé con un Retrato in gesso che ottiene il premio di incoraggiamento per la scultura. Tornato a Milano nel 1928 si iscrive all'Accademia delle Belle Arti di Brera dove per due anni segue i corsi dello scultore Adolfo Wildt e nel 1930 si diploma. Nello stesso anno realizza, oltre alla scultura *El auriga* con la quale si diploma, *L'uomo nero*, che apre una via molto personale alla sua ricerca come scultore. Partecipa nello stesso anno alla XVII Biennale di Venezia con due sculture, una delle quali porta il titolo di *Vittoria alata*; nel dicembre tiene la sua prima mostra personale alla Galleria del Milione di Milano, dove esporrà regolarmente negli anni successivi. Conosce Teresita Rasini, sua futura moglie.

Nel 1931 esegue numerose tavolette grafite in cemento colorato, molto libere ed astratte. In Fontana questa ricerca astratta risulterà per lungo tempo parallela alla produzione figurativa, senza che si creino contrasti tra i due generi, usati entrambi come strumento di sperimentazione e di arricchimento linguistico. Nel 1934 ottiene il premio per la scultura alla V mostra del Sindacato Interprovinciale di Lombardia con il bronzo *Il Fiocinatore*, dove è evidente ancora il rapporto con una plasticità derivata da Arturo Martini, e realizza con linee astratte e pure la tomba Bestetti a Co-



Lucio Fontana e le sue opere: nei depositi del suo studio (sopra) e nel parco del Rijksmuseum Kröller-Müller di Otterlo, accanto alle *Nature* in bronzo (sotto).

mabbio. Produce parallelamente una serie di sculture astratte.

Nel 1935 aderisce con O. Bogliardi, G. Ghiringhelli, O. Licini, L. Veronesi, F. Melotti, M. Reggiani ad "Abstraction - Création" a Parigi; in marzo si aggiungono al gruppo Soldati, De Amicis e D'Enrico in occasione della stesura del manifesto della Prima mostra collettiva di arte astratta italiana presso lo studio di Casorati a Torino.

Inizia intanto la sua attività di ceramista ad Albisola nella manifattura di Tullio Mazzotti. Nel 1936 collabora col pittore M. Nizzoli, l'architetto G. Palanti e il critico E. Persico al progetto vincitore del "Salone della Vittoria" alla VI Triennale di Milano. Negli anni seguenti prosegue molto intensamente l'attività di ceramista.

Lavora nelle manifatture di Sèvres eseguendovi ceramiche a gran fuoco. A Parigi incontra Mirò, Tzara, Brancusi, frequenta L. Venturi. Nel 1939 torna in Argentina dove lavora soprattutto a Buenos Aires. Negli anni fra il 1940 e il 1946 la scultura di Fontana è decisamente figu-

rativa ma con una frequente e sempre più evidente nota espressionista. Nel 1946 esegue una serie di disegni con grafia automatica, di derivazione surrealista e che costituisce una premessa per l'informale. A Buenos Aires organizza con J.B. Brest l'Accademia privata di Altamira, che diventa un attivo centro culturale; redige, sempre nel 1946, con un gruppo di studenti e giovani artisti dell'Accademia il Manifesto Blanco.

Nell'aprile del 1947 Fontana torna in Italia, si stabilisce a Milano dove nel maggio firma il Primo Manifesto Spaziale con G. Kaiserlian, B. Joppolo, Milena Milani cui faranno eseguito il Secondo Manifesto Spaziale (1948) firmato anche da G. Dova e A. Tullier, la Proposta di un regolamento (1950) con la Milani, Joppolo, Crippa, Gianni, Cardazzo, il Quarto Manifesto per l'Arte Spaziale (1951) e il Manifesto del Movimento spaziale per la televisione (1952).

In quegli stessi anni continua a dedicarsi alla scultura: nel 1947 realizza due sculture spaziali (*Scultura spaziale* e *Concetto spaziale*), una delle quali verrà espo-

LUCIO FONTANA
La cultura dell'occhio

a cura di

Rudi Fuchs
Johannes Gachnang
Cristina Mundici
Alessandra Santerini

Castello di Rivoli
20 giugno
28 settembre 1986

CASTELLO DI RIVOLI



Ricostruzione della struttura al neon per la IX Triennale di Milano, tubo di neon, 1951.

Ed ecco, quasi senza rendersene conto, ci si accorge che Lucio Fontana, che è sempre stato un maestro delle sorprese e dell'avventura, è quasi dimenticato: non completamente al di fuori della memoria, naturalmente, ma, in un certo senso, meno visibile. Come è successo ad altri artisti della sua generazione, ad altri amici di Fontana, in senso artistico, l'intervento americano degli anni Cinquanta li fece sembrare meno radicali. Purtroppo, quella gravità americana spazzò via anche i meravigliosi aspetti umoristici di Fontana, di Manzoni o di Klein. Quegli aspetti comin-

ciarono a diventare meno importanti, benché una certa giocosità e scherzosità fossero sempre state parte della tradizione dell'avanguardia europea. Fontana è un grande artista moderno, ma anche un artista molto rilassato... Così nelle riflessioni generiche intorno all'arte, intorno ai quadri e alle sculture, si cominciò a mettere da parte i quadri di Fontana. Sembrava che non fossero ormai più degli argomenti da prendere in considerazione. Erano i giorni della rivalutazione degli ultimi quadri di Picasso, quelli pittorici, pieni di colore. Ma i discorsi generici sbagliano sempre — nel senso che

mancano di immaginazione e di precisione.

Picasso è un pittore brillante; ma la gente dimenticava che i *Cavalli* di Kounellis, o l'uomo con la testa rotonda di Baselitz, le impronte rosse di mani di Rainer, o l'*Attaccapanni* di Luciano Fabro, e molte altre opere di quella generazione, non ricordavano soltanto *Le demoiselles d'Avignon*, ma anche i tagli di Fontana, che s'incurvano sulla tela tesa, o i suoi quadri spessi, con i loro larghi, profondi buchi — come se avesse voluto metterci dentro la mano.

Così, anche se in parte dimenticato dal