

Da: *Lucio Fontana. La cultura dell'occhio*, a cura di R. Fuchs, J. Gachnang, C. Mundici, A. Santerini, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 20 giugno - 28 settembre 1986), Castello di Rivoli - Comitato per l'arte in Piemonte 1986, pp. 21-23.

Appunti di storia

Jole De Sanna

Mi è stato fatto notare che parlo di Fontana come di uno zio. In realtà non l'ho conosciuto di persona, ma è l'artista che ha impostato la cultura alla quale appartengo.

Fontana è un costruttore di parametri, un italiano "nevrotico" – nell'accezione di Rudi Fuchs – per la sua tendenza a percorrere con movimenti repentini l'intero giro d'orizzonte sia dei problemi sul campo, sia delle loro possibili soluzioni.

Per un elementare sillogismo, ho contratto nell'arte che mi si è svolta intorno dei legami di sangue con lui. L'arte italiana, infatti, si rifà in molti punti ai parametri forniti da Fontana, anche proprio nelle qualità più tenaci e resistenti al mutamento, come il senso di naturalezza e disinvoltura, già "sprezzatura" nel Castiglione.

La disposizione alla "facilità" del gesto compositivo si rigenera in questo artista dal più profondo degli strati culturali preesistenti a vantaggio delle generazioni successive. Ed è solo un esempio di comportamento indotto dai suoi modi.

Fontana si attesta deliberatamente nella posizione di aspirante fondatore di un'età culturale nel 1946. Il tempo intercorso e la data del "Manifesto bianco" (il termine della seconda guerra mondiale) stabiliscono una premessa sufficiente a valutare l'entità degli elementi introdotti da colui che chiedeva, nelle righe del manifesto, di avanzare in una nuova zona del secolo attraverso una chiave costituita dallo spazio.

Le riflessioni in cui si concreta il "Manifesto bianco" sono di natura *storica*, annotano le condizioni di esistenza dell'uomo che mutano o debbono mutare; l'autore è ottimista, rilancia l'antico intercalare delle avanguardie sul superamento della pittura, scultura, poesia, musica come "arti" e prospetta un'*arte maggiore*.

L'*arte maggiore* è la rappresentazione dello spazio. Fontana giunge a circoscrivere anche questa definizione attraverso una convenzione storica, facendo iniziare la vicenda della pittura moderna nel XIII secolo con le prime raffigurazioni dello spazio.

L'artista, pur senza rendersene conto, assume il ruolo di colui che è in grado di porre delle premesse come l'unico capace di farlo in quella fase. Il nuovo momento-zero che data dai *Concetti spaziali* si stabilisce infatti in seguito ad un'esperienza del tutto singolare nella sua complessità vissuta da Fontana nel periodo antecedente. Nel momento-zero egli è nella piena maturità (ha 47 anni), con alle spalle una carriera, anzi una carriera multipla. La singolarità e complessità dell'esperienza precedente consiste nel fatto che egli ha attraversato, oltre la fase di apprendimento, già come autore e con tutte le responsabilità del caso, sia l'avanguardia che il suo contrario, cioè l'arte accattivante. Il tutto, fra l'inizio degli anni Trenta e il 1945, in Europa e in Sud America, dove operava alternativamente.

Noi abbiamo vissuto negli anni Ottanta, dissimulando disagio e forzature, il fenomeno dell'arte sperimentale implicata nel figurativismo. Bene, Fontana ha percorso per intero, senza esitazioni, il

processo dell'arte accademica (Wildt), dell'arte del Regime (Arturo Martini) e parallelamente dell'astrattismo (Persico) e delle avanguardie europee, nonché di quella raccolta sulla frontiera sud-americana.

Un'esperienza non esclude l'altra, una non è il superamento dell'altra. Fontana scava fino in fondo ed espone su di sé il contenuto di quelle tendenze nella cui coesistenza sono racchiuse le contraddizioni degli anni Trenta. Giacché, se gli anni Venti sono il decennio che capovolge il decennio precedente dedito alle avanguardie, ponendo tecnologie e tematiche del racconto figurativo, agli anni Trenta tocca fare il punto su entrambi. Ragione per cui – bisogna ammettere – l'immagine del periodo non dà sempre l'impressione di eccessivo orgoglio e dignità.

Dopo l'Accademia, Fontana comincia a cucire su di sé le diverse facce del problema: su un fianco l'arte ufficiale alla Arturo Martini e su quello opposto il movimento astratto e il futurismo. Nel 1930 partecipa con la *Vittoria* alla Biennale di Venezia e nello stesso anno tiene una mostra alla galleria del Milione, sede del movimento astratto; nel 1934 aderisce ad "Abstraction-création" e nel 1935 espone il *Discobolo*, tinto di retorica, alla II Quadriennale di Roma. Così come, del resto, nel 1949 inizia gli ambienti spaziali e i buchi mentre esegue i primi disegni per la porta del Duomo di Milano, delle opere a tema.

La funzione degli anni Trenta, consistente nel rimasticare idee diffuse più in alto nel secolo, ha il suo esponente diretto in Fontana. Le sue sculture astratte del 1934 sono dinamiche, a differenza dell'astrattismo geometrico ortodosso: perché il futurismo vi ragiona dietro, anima lo spazio e lo insinua come direzione. Contemporaneamente (si insiste sulla coincidenza dei tempi) inizia a praticare la ceramica ad Albisola, come suggeriva l'arte ufficiale e l'attività di Martini con le terrecotte. Ma le superfici di Fontana non corrono con l'indifferente continuità di quelle di Martini. Sono interrotte, bucate, agitate: egli ha scoperto in Medardo Rosso una nuova materia...

La condizione peculiare di Fontana è di mettersi in evidenza senza reticenze sui due corni per natura inconciliabili: l'ideologia dell'avanguardia e il manufatto acritico. La sua flessibilità è opposta all'intransigenza di Medardo Rosso, che rinnegò le opere figurative del suo primo periodo. Ma alle due posizioni corrispondono due date molto diverse tra loro: Rosso sta a monte dell'avanguardia storica; Fontana a monte del suo superamento. Stavolta però il superamento non è più come nel '20 un passaggio a tematiche reazionarie, ma il trasferimento in un'arte maggiore. Questa è in relazione con la natura non per "raffigurarla", ma per istituire nell'arte un sistema parallelo ad essa eguagliandone il respiro spaziale. In senso sistematico infatti si corrispondono nello stesso 1949 i primi buchi e il primo ambiente spaziale: insieme garantiscono l'ampiezza e la misura dell'acquisizione dello spazio.

Il momento-zero cade in un clima in cui la sintesi è attesa, perfino invocata da Arturo Martini nel libro-testamento *La scultura lingua morta* del 1945 (lo scultore morirà nel 1947):

Fa' che io serva solo a me stessa.

Fa' che io non sia un confronto, ma un'unità.

Fa' che io non sia un'immagine, così non mi esalteranno.

Fa' che io non sia un peso, ma una bilancia.

Fa' che io non resti nelle tre dimensioni, dove si nasconde la morte.

Fa' che io non sia prigioniera di uno stile, ma una, disinvolta sostanza.

Anche dall'autocommiserazione di Martini risultano elementi per decongestionare l'arte, i buchi sembrano materializzare le prescrizioni del Martini pentito.

Fontana, grande stomaco dell'arte del centro-secolo, provvede a spianarne ansie e convulsioni. La pulizia formale dei buchi si stacca e si allontana da tanta cattiva qualità – e non solo di Martini –, da

un guazzo di problemi che, anche in tempi successivi, conserveranno la capacità di riaffiorare e di allungare ombre fastidiose sul terreno dell'arte.