

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. 15-20.

Lucio Fontana: un approccio

Johannes Gachnang

Quand'ero giovane, già dieci anni dopo la fine della seconda guerra mondiale, a tavola in casa di mio padre, a Zurigo, si udivano parole misteriose, come Triennale di Milano (Fontana) o Biennale di Venezia (Fautrier); queste parole erano spesso legate a dei bei viaggi, perché l'architetto aveva bisogno di vino, ma anche di stimoli per il lavoro quotidiano. Così quelle parole, a poco a poco, si riempirono di significati e di nomi, diedero vita ad un'aura di bellezza e di eleganza, e infine, collocate in un contesto adeguato, divennero parte dell'educazione estetica di un giovane, del suo primo incontro con l'*arte moderna*; un incontro che si poneva, per noi svizzeri, in un contesto carico di storia. Mi sia concesso di ricordare il tributo dei mercenari svizzeri al soldo degli Sforza: per esempio nella difesa di Milano contro le truppe di Francesco I, che calavano sulla città da occidente, e nello scontro decisivo del 1515 presso Marignano e Melegnano, nelle vicinanze di Milano. Quello scontro, come si sa, fu per le truppe svizzere un'ignominiosa disfatta. Quella batosta ebbe tuttavia anche il suo lato buono, poiché indicò senza possibilità di equivoco che stava per cominciare un'era nuova. Hodler, il grande artista svizzero, cercò di fare i conti con quella svolta storica, disegnando e dipingendo, alla fine del secolo scorso, numerosi schizzi e quadri, in preparazione di tre grandi tele, destinate alla sala principale del Parlamento della Confederazione Elvetica, a Berna. La sua opera suscitò accanite discussioni. La maggior parte dei parlamentari fraintese le vere intenzioni dell'artista, e interpretò la rappresentazione eroicizzante dei fatti del 1515 come una ritirata davanti al nemico. Utilizzare i quadri nel luogo previsto diventava perciò impossibile; ed essi, infatti, oggi sono esposti nel Landesmuseum di Zurigo, il museo della storia e della civiltà elvetica. Il nostro ritorno in queste regioni italiane, dopo quattro secoli e mezzo, fu di natura pacifica, ma presentò delle analogie con quegli antichi fatti. La mia generazione, gli uomini nati poco prima della fine della seconda guerra mondiale, si trovò anch'essa alla fine di un'epoca e alle soglie di un'epoca nuova, di un nuovo modo di sentire i fatti e le cose del mondo. A questo nuovo modo di sentire cercammo di dare una prima espressione negli anni Sessanta. Oggi questi mutamenti del modo di vedere e di pensare sono al centro delle nostre discussioni: anche quando si tratta di allestire una raccolta permanente di arte contemporanea, con carattere internazionale, nel Castello di Rivoli, a Torino.

Venticinque anni dopo, questa volta alla tavola di Emilio Vedova, a Venezia, chiedemmo al padrone di casa di dirci qualcosa di più, con quella sua conversazione così vivace e appassionante, sul tema Biennale di Venezia, e soprattutto sul primo periodo successivo alla seconda guerra mondiale, fino agli eventi ed alle scosse intorno al 1968. Le nostre domande, imperniate su nomi come Fontana, Burri, Vedova, ma anche Jorn, Fautrier, ed alla fine Manzoni e Klein, dimostravano già una direzione e interessi specifici. D'altro canto ciò che ascoltavamo ci dava l'impressione, ci confermava che quei protagonisti, la cosiddetta "terza avanguardia", si identificarono, nel periodo delle vecchie polemiche, con l'*arte astratta in quanto programma*, e che essi erano ben consapevoli

delle fonti e delle radici della loro attività artistica nel costruttivismo russo. Molte indicazioni riportavano anche, coerentemente, al Bauhaus di Dessau, e, più in là, alle sue conseguenze e trasposizioni nel campo dell'architettura e del design, che proprio nell'Italia degli anni Quaranta e Cinquanta diedero vita ad uno sviluppo stilistico esemplare. Né la guerra né il fascismo erano riusciti a ostacolare in modo significativo la continuità del lavoro di questo programma, che fu per noi il primo obbiettivo di uno studio e di un apprendimento serio: la professione di fede nell'arte astratta, e, con essa, nel linguaggio della modernità, era considerato il primo dovere. Il movimento artistico che si chiamò "Zero" fu poi la logica conclusione di questo discorso. Ma, per l'appunto, una conclusione, non un ponte verso il futuro. Toccò dunque agli americani, con artisti come Warhol e Rauschenberg, contraddire quel dogma, con il ritorno a tendenze e a un universo figurativo, e relativizzare in tal modo i risultati ottenuti. Il "Nouveau Réalisme" (Restany) e "Fluxus" (Maciunas) parteciparono, alla loro maniera, a questo passaggio verso nuove forme, sorprendendo con nuovi elementi e nuove costruzioni; essi diedero un contributo prezioso, ma ormai decisamente orientato verso nuovi valori. Solo molto più tardi si riconobbe l'importanza dei contributi della generazione successiva, di cui abbiamo parlato sopra: contributi prodotti, all'inizio degli anni Sessanta, in città come Milano, Roma, Torino, poi a Venezia, Berlino, Düsseldorf, infine anche a Parigi, Londra, Bruxelles. Questi contributi caratterizzarono l'immagine della nostra epoca, un'epoca di trapasso, di ponte: essi diedero cioè all'immagine della *discontinuità* l'espressione artistica corrispondente. Qui in Italia si parlò allora di "Arte povera", mentre nel Nord Europa la voce di Kirkeby parlava di "Giardini proibiti".

Nel mio soggiorno a Istanbul e in Turchia, alla fine degli anni Sessanta, ebbi modo per la seconda volta, dopo Berlino, di vivere sul confine tra due mondi, e al tempo stesso di sperimentare come possa svilupparsi in modo vivo e appassionante il lavoro privato di ricerca, lungo una simile "cucitura". È sullo sfondo di esperienze di questo tipo che cerchiamo oggi di analizzare gli anni Sessanta che abbiamo vissuto (i "silly Sixties"), gli anni in cui ci siamo fatti strada; cominciamo a scrivere la storia con la nostra penna e, parallelamente, a organizzare una sorta di "galleria di ritratti" del nostro tempo, con quelli che per noi ne furono i protagonisti. In questo lavoro di sistemazione scopriamo la vitalità della "cucitura" di cui abbiamo parlato, e della controversia fra *continuità* e *discontinuità*; una vitalità che nelle pagine seguenti vedremo di documentare con qualche nome e qualche indicazione. Qui ricordiamo le opere tarde di Schwitters, di Malevič e di Picabia, i quadri neri di Derain e l'"*époque vache*" di Magritte, che furono a loro tempo una sorta di "incidenti" e che oggi nelle nostre discussioni suscitano un grande interesse. Nell'ultima mostra di "Documenta 7", nell'estate 1982, a Kassel, cercammo di rendere conto di queste riflessioni, e di aiutare a tradurre in espressione figurativa le relative idee e concezioni, con l'inserimento di alcune personalità artistiche della generazione precedente, come Lohse, Burri, Vedova, o Klossowski e Meret Oppenheim, e anche, se fossero stati ancora in vita, Fontana e Jorn. Il ponte era costituito questa volta da artisti come Beuys, Merz, Rainer e Oldenburg; ma importanti suggerimenti per l'allestimento della mostra ci vennero da Broodthaers, Fabro e Kirkeby. Queste esperienze di confronto e di dialogo, sui piani più diversi, sottolineano, una volta di più, sia l'utilità dell'intento, perseguito dal Castello di Rivoli, di creare una raccolta permanente, sia il grande significato dell'opera di Lucio Fontana per la nostra generazione; inserita in un contesto insolito, e in collegamenti diversi, la sua opera apparirà certamente sotto una luce nuova e sorprendente.

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. Baseltz 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 cercare 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 all'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'imbatta 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 trasposta 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.