



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI UDINE

Università degli studi di Udine

Fontana ctonio

Original

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/11390/1258144> since 2023-09-11T08:31:32Z

Publisher:

Silvana Editoriale

Published

DOI:

Terms of use:

The institutional repository of the University of Udine (<http://air.uniud.it>) is provided by ARIC services. The aim is to enable open access to all the world.

Publisher copyright

(Article begins on next page)

Fontana ctonio

Alessandro
Del Puppo

88
/

89
/

Destino dei grandi uomini (e delle grandi donne, va da sé), accumulare epiteti. Di volta in volta è sembrato esserci un Lucio Fontana figurativo, un Fontana surrealista, un Fontana spazialista, un Fontana bizantino, un Fontana barocco, un Fontana astratto, un Fontana concettuale. Nessuno si offenderà se dunque qui, a fronte di quei suoi magnifici e osceni crateri, parleremo di un Fontana ctonio. Qualche traccia sembra in effetti possibile.

Nel suo primo *Manifesto Bianco Bianco* (“Noi continuiamo l’evoluzione dell’arte”, ebbe il coraggio di scrivere a Buenos Aires, anno di grazia 1946) Fontana la prese inizialmente un po’ larga.

L’arte nuova prende i suoi elementi dalla natura. L’esistenza, la natura e la materia sono una perfetta unità. Si sviluppano nel tempo e nello spazio. Il cambiamento è la condizione essenziale dell’esistenza. Il movimento, la proprietà di evolversi e svilupparsi è la condizione base della materia. Questa esiste in movimento e in nessun’altra maniera. Il suo sviluppo è eterno. Il colore e il suono si trovano nella natura legati alla materia. La materia, il colore e il suono in movimento sono i fenomeni lo sviluppo simultaneo dei quali integra la nuova arte. Presentiamo la sostanza, non la marginalità delle cose. Non rappresentiamo né l’uomo né gli altri animali né le altre forme¹.

Il periodo riportato è un po’ lungo, me ne scuso, ma vorrei mettere in evidenza due punti credo importanti. E cioè anzitutto la condizione sinestetica della creazione artistica: la materia, il colore e il suono che coesistono nella loro simultaneità. E poi la conseguente condizione cinestesica della forma, vale a dire l’insistenza sul movimento e la sua natura processuale. In altri termini, la proprietà di evolversi e svilupparsi è la condizione base della materia.

Sono parole impensabili senza il precedente dei testi teorici del Futurismo italiano, sulla cui continuità Fontana come sappiamo dichiarava apertamente di agire.

Ma proviamo allora a leggere un’altra pagina dell’artista. Stavolta siamo in zona “manifesto tecnico” dello Spazialismo. Senza troppi infingimenti e con un qualche legittimo orgoglio. Ecco, allora:

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 rappresenta come grandiosità ancora non superata ove si unisce

¹ L. Fontana, *Manifesto bianco* (1946), in G. Celant, *L’inferno dell’arte italiana. Materiali 1946-1964*, Costa&Nolan, Genova 1990, p. 79.

alla plastica la nozione del tempo, le figure pare abbandonino il piano e continuino nello spazio i movimenti rappresentati².

Qui Fontana dice tre cose tutte importanti. “Barocco” anzitutto non è una figura di stile, e tantomeno un recupero storicistico o di gusto antiquario, retrospettivo. È invece una modalità di visione che trascende l’esperienza puramente ottica e implica un agire nello spazio.

E come lo fa? Questa è la seconda cosa che dice qui Fontana. Lui lo fa adottando un’idea di temporalità della forma. Le forme vanno messe in movimento, per così fuoriuscire dal piano pittorico e invadere lo spazio reale. Questo farsi ambiente della forma è un’esperienza che si dà nel tempo, cioè nella successione degli istanti: non nella simultaneità di un oggetto isolato.

Per tale via si arriva alla terza cosa importante e cioè all’agognato superato della pittura. Ma per Fontana, che era artista troppo accorto per scendere in escamotage o trucchi, non si trattava affatto di passare dalla superficie dipinta all’oggetto reale, assecondando le scorciatoie del ready-made.

A Carla Lonzi a un certo punto lo spiegò molto chiaramente: a lui bastava fare i buchi e chiamarli “Concetti”. Qui Fontana proprio s’impuntava, ed è bene stare ad ascoltarlo: “non li ho chiamati oggetti perché mi pareva troppo materialista”³.

Quel che insomma si vuol dire è che ogni materiale extra-pittorico usato da Fontana (a partire dalle *Pietre* che anticipano di qualche anno le *Nature*) non è basato sull’*object trouvé*, cioè sul reperimento, tra il prodigioso e il ritualistico, di un oggetto casuale e aleatorio, quanto piuttosto su quello che potremmo allora definire come *object cherché* – un oggetto, o materie extra-pittoriche, cercate, volute, intenzionali.

Non è insomma l’oggetto (o la materia) magico ed eteroclitico, e per questo distruttivo del senso comune, così tanto apprezzato dai surrealisti; quanto proprio una materia costruttiva di significato compositivo ed espressivo, partecipe alla progettualità dell’opera e non alla sua destituzione di senso. Mater, *Materia*: è il suo particolarissimo modo di tornare a Boccioni. “Concettuale”, insomma, da intendersi in questo senso: come concepibile, generativo.

Ed è per questo necessario riprendere per un attimo la locuzione di “Concetto spaziale”.

Non è un titolo da liquidare con facilità. E non è nemmeno, come a volte

2 Manifesto tecnico dello spazialismo (1951), ivi, p. 193.

3 C. Lonzi, *Autoritratto*, De Donato, Bari 1969, p. 138. Cfr. G. Zanchetti, “Un futuro c’è stato...”. *Anacronismo e suggestioni iconografiche in Fontana*, in “L’uomo nero”, 1, 2003, p. 93.

è stato detto, quella concessione a una semantica capziosa, quanto magari inconcludente, se non a fini di mercato – allineare cioè la più indigesta sperimentazione astratta al fascino ben più popolare dell’era spaziale, e così generare un gruppo e un’etichetta, quella dello “Spazialismo”, utile prima ancora agli interessi di un gallerista come Carlo Cardazzo che a quelli degli artisti che lui raccolse sotto questa intitolazione⁴.

Il titolo “Concetto spaziale” raccoglie un sostantivo astratto e un aggettivo elusivo. Il suo senso di compiutezza sta nella sua più rigorosa autonomia, esente da ogni referenzialità esterna. Non descrive un oggetto, né trasmette stati d’animo – oltre che la trascendenza dell’immaterialità suggerisce piuttosto una possibilità, o se si preferisce un flusso.

Ecco, intenderei anzitutto leggere Fontana come un autore seriale. Un autore cioè che davvero si può provare a capire compiutamente soltanto nell’ispezione di una lunga teoria di opere – come ad esempio le vediamo a Milano sulle pareti della casa Boschi Di Stefano – affastellate una accanto all’altra, paghe non già della loro irriducibile individualità, quanto consapevoli di essere, ciascuna, parte di un discorso.

È in fin dei conti quanto era accaduto alla Biennale 1954. In quell’occasione l’artista aveva guadagnato una mostra antologica e volle farsi presentare da uno dei suoi critici d’affezione: il suo nome era Giampiero Giani. Fontana preparò accuratamente l’esposizione. Studiò una sala con pareti verdi e basi nere per le sculture, e vi allestì una studiattissima campionatura della sua produzione dagli esordi al presente. Desiderava raccontare anzitutto la continuità della sua ricerca dagli anni trenta (con le tavolette graffite del 1931 e le sculture astratte del 1934) fino all’ultima produzione del 1952, con i *Concetti spaziali* su carta e su tela forate. Alcune opere (come lo sconcertante *Concetto spaziale* cioè quella specie di coprolito in gesso nero presentato alla Biennale del 1948) erano già abbastanza note. Meno prevedibile, per il visitatore comune, era la dichiarata, disinvolta, perfino sfacciata indole sperimentale del racconto così proposto. Fontana fece parlare il suo lavoro inanellando uno dopo l’altro gessi, terrecotte, bassorilievi, ferri, carte e tele, confidando nell’inesausta continuità della sua ricerca attraverso non meno di tre decenni e con una sovrana noncuranza verso le distinzioni, all’epoca ancora ben stabilite e perimetrare, tra pittura, scultura e grafica. Quando Leoncillo, non uno qualunque, vide quelle cose capì subito quanto si era sbagliato con la sua fricasea ‘postcubista’⁵.

Ecco, c’è qualcosa di irresistibilmente giacomettiano, in tutto questo. L’idea della mostra non come compimento di un processo o, Dio non voglia, ostentazione del ‘capolavoro’: bensì come momento abbastanza

4 Cfr. Carlo Cardazzo. *Una nuova visione dell’arte*, a cura di L.M. Barbero catalogo della mostra (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 1 novembre 2008 - 9 febbraio 2009), Electa, Milano 2008.

5 Cfr. il mio *Leoncillo 1954: l’antologica alla Biennale e la crisi del “realismo”*, in A. Leonardi, S. Petrillo (a cura di), *Leoncillo. Natura ed espressione*, Electa, Milano 2021, pp. 78-87.

infastidito in cui tocca per forza arrestare il gioco delle forme e delle ricerche, assecondare le richieste, soddisfare mercato e critici. Insomma: fare gli artisti moderni e integrati anziché antichi e ingrati; lasciare almeno per un momento da parte perplessità, dubbi, questioni, ossessioni; fingere di credere, almeno per un momento, che l'elaborazione della materia porti a un suo compimento. Tanto, gli artisti lo fanno, il giorno dopo si torna in studio, *nulla dies sine linea*...

Ed ecco, la 'linea' di Fontana precipita dentro le *Nature*, chissà come e chissà perché. Sono poche cose, ma tutte cruciali, che scompaginano non poco la credibilità di un autore non difficile da ritenere poco credibile. E per fortuna che in quelle cose v'incappò Argan, che rilasciò una pagina ancora oggi memorabile, o almeno così io credo. Eccola.

Quel taglio o quei tagli cadono sempre nel punto giusto, ubbidiscono alla necessità di rompere il piano perfetto come se la materia, portata al limite ultimo della rarefazione volesse recuperare, in quell'incidente, il senso della realtà della propria esistenza: e infatti quel taglio è solco, della terra o della donna, lo stesso che mette in comunicazione la superficie, terrestre od umana che sia, con la spazialità profonda, imperscrutabile della creatività del cosmo. Dal limite ultimo dello spazio e del tempo, del determinato e dell'indeterminato, l'artista si volge indietro, perché ormai lo spazio che lo attrae non è più il cielo ma il profondo. Le più recenti, inquietanti immagini di Fontana sono "Nature", grandi palle irregolari, come semi gonfi e scoppiati, e crudelmente spaccate, violate quasi, da fenditure immani, da buchi come voragini. Siamo al mito ctonio, alle origini, dove la forma steatopigia della prima donna si confonde con quella del seme⁶.

Ecco qui, finalmente, il Fontana che pochi davvero si aspettavano. È un Fontana ctonio, e a riconoscerlo è l'insospettabile razionalista, cartesiano e marxista Argan. È l'offerta prodigiosa di un'immagine diversa. Qualcosa di primario e umido, tra il botanico e il geologico, talamo fruttifero, ricettacolo seminale. Taglio o fenditura, è varco non solo simbolico. Un'apertura a diverse ipotesi di senso. Non tutti però lo capirono allo stesso modo.

Pochi anni dopo Crispolti vorrà ritenere Fontana ancora legato alla risoluzione dell'Informale – quella cosa cioè che aveva generato molti più problemi di quanti non fosse stata poi in grado di risolvere.

Il limite cui è giunta la poetica informale – scriveva il Crispolti di *Ipotesi attuali*⁷ – limite che tuttavia naturalmente è la sua

6 G.C. Argan, *Lucio Fontana* (1960), in *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, il Saggiatore, Milano 1964, pp. 295-297.

7 E. Crispolti, *Ipotesi attuali*, "Il Verri", V, 3, 1961, pp. 63-97.

stessa ragione e giustificazione storica, sembra proprio quello che un giovane pittore ha recentemente chiamata la 'parete dell'angoscia'. Angoscia che si risolve in cinica ironia (Dubuffet), o nell'esaltazione d'un mito attivistico moderno (Fontana, o altrimenti Kline).

Chissà se le cose sono andate davvero così. Ancora una volta appare tuttavia qui cruciale il doppio ruolo di Fontana: l'autore dei rarefatti *Ambienti spaziali*, da un lato, e lo scultore viscerale delle *Nature*. Sempre Argan aveva confermato, in quel 1960:

La via di questo inconsapevole recupero dei miti favolosi della preistoria mediterranea è ancora l'artigianato, anzi quell'artigianato primario e in diretto rapporto con la natura terrestre e celeste ch'è l'agricoltura: sicché i segni mediante i quali si determina l'immagine sono quelli che la vanga ed il vomere scavano nel solco.

È il vomere artistico che traccia il solco, e la spada concettuale che lo difende.

Per certi aspetti, è proprio qui che nacque l'Arte Povera⁸. In un certo senso la nuova arte italiana fu il frutto di un rinnovato processo unitario fra diverse tradizioni. Nel corso degli anni sessanta vi era stato un decisivo passaggio dall'antropologia umanistica di Argan a un'ideologia sociale. Celant vi aggiunse l'attivismo sperimentale, un buon carnet di contatti internazionali e una più esplicita chiave ideologica-militante. Si giunse così al primo momento unitario nell'arte italiana del secondo dopoguerra – e uno dei pochi, in assoluto. Una tradizione mediterranea e 'classica' dell'arte romana di quegli anni, resa moderna da Burri, tenuta in vita dai miti di Cy Twombly e proseguita nel lavoro di Kounellis e Pascali, stava saldandosi con l'approccio, ben più analitico e 'tecnologico', svolto tra Torino e Milano nel lavoro di Pistoletto, Zorio, Paolini, Fabro. E Mario Merz confermò come l'esperienza della pittura informale, scavalcando l'utopia delle avanguardie tecnologiche, era in grado insegnare un nuovo, impregiudicato rapporto con la materia. Dietro molte di queste cose si avverte il ruolo di Fontana.

Molto opportunamente a un certo punto un osservatore scaltro come Giani lo spiegò in questi termini: "L'arte di Fontana non sa che farsene della realtà"⁹. Aveva ragione, in fin dei conti. Ma cosa voleva dire, in quella magnifica Italia del 1963, 'realtà'?

Fontana stava dando la sua risposta, e la sua risposta screpolava posizioni consolidate e schemi irrigiditi. Bisognerebbe allora fare un passo

8 Riprendo qui una considerazione svolta in *L'arte contemporanea. Il secondo Novecento*, Einaudi, Torino 2013, p. 76.

9 G. Giani, *L'arte di Fontana non sa che farsene della realtà*, in "L'Avanti!", 27 giugno 1963, p. 6.

indietro e risalire all'Argan di *Pittura italiana e cultura europea* (1946). L'arte in quel momento non era per lui la rappresentazione ma un fatto; non un'invenzione, che ricade sempre nel naturalismo, bensì impegno di un fare, che era necessariamente realistico. La pittura moderna esisteva nella moralità dei fatti concreti; essa non li rappresentava, bensì li portava a compimento. Argan chiarì le cose qualche anno dopo: "i sostenitori dell'arte rappresentativa non tanto tengono alla realtà quanto alla *natura*, come concezione o rappresentazione tradizionale della realtà"¹⁰.

Si potrebbe affiancare questa osservazione, tutt'altro che banale per una certa Italicità di quegli anni, con quel passo di Venturi che togliamo da *Per la libertà della fantasia creatrice*¹¹: "Tra la presentazione di una forma e la rappresentazione di un oggetto essi [gli artisti contemporanei] hanno preferito la presentazione. Tra l'esistenza di un'immagine e l'azione del soggetto di quell'immagine, essi hanno preferito l'esistenza". Assonanze sartriane, certo, ma ancor più irrimediabilmente crociane.

Venturi e Argan stavano osservando la crisi dell'arte come rappresentazione. Ma Venturi rovesciò l'assunto di Argan, che vedeva l'arte come presentazione di un oggetto, non di una forma, e come tale posto nella storia e nell'azione. Per Venturi infatti a porsi era la forma, che esisteva come tale confermando non la coscienza del divenire storico, quanto proprio "dei diritti della fantasia, il coraggio di seguire fino in fondo la libertà della fantasia".

La contrapposizione tra marxismo e formalismo qui era molto chiara. E d'altra parte, *Studi e note* di Argan, 1955, e i *Saggi di critica* di Venturi, 1956, furono rispettivamente il primo e il secondo volume della collana di Bocca "Nuova biblioteca di Cultura". Certo, contava la cultura, contava l'editoria, contava la critica. Ma l'opera del Fontana concettuale e ctonio a un tempo scompaginò quelle carte, obbligando un po' tutti a tornare a riveder le cose.

¹⁰ G.C. Argan, *Ancora sull'arte astratta*, 1951, in *Studi e note*, Bocca Editori, Roma 1955, p. 115.

¹¹ L. Venturi, *Per la libertà della fantasia creatrice* (1952), poi in *Saggi di critica*, Bocca, Roma 1956, p. 45.