

Lucio Fontana: il segno, lo spazio, 1947-1951 ca.

Nel quinquennio dopo il rientro dall'Argentina, il segno, dalla piccola scala del foglio di carta a quella enorme del Concetto spaziale – Struttura al neon per la IX Triennale, ha nel lavoro di Fontana un ruolo fondamentale nel dare articolazione al vuoto e nel rompere i confini tradizionali tra pittura e scultura

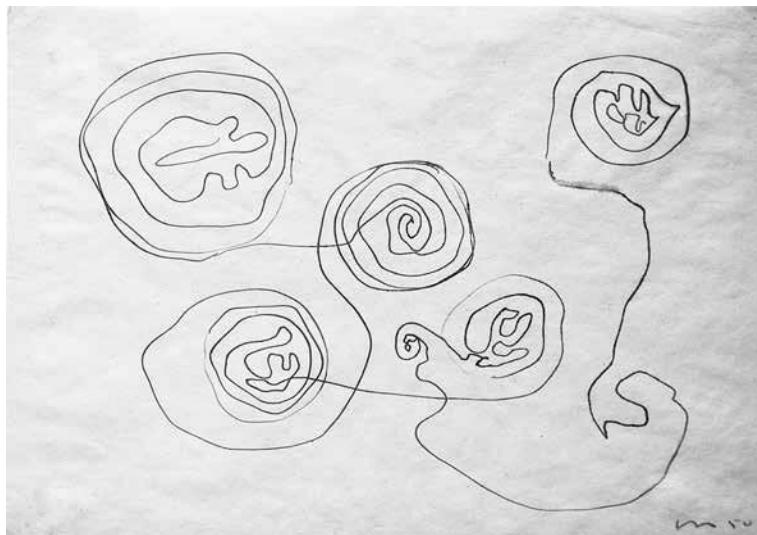
I cinque anni compresi fra il 1947, data del ritorno in Italia di Lucio Fontana dopo un soggiorno di sette anni in Argentina, e il 1951, quando egli espone il *Concetto spaziale – Struttura al neon* [51 A 1]¹ (fig. 1) alla IX Triennale di Milano, segnano un cambiamento radicale nella sua arte, già intuibile in un gruppo di disegni eseguiti a Buenos Aires nel 1946. In questa fase segno e disegno compaiono nel suo lavoro secondo una fenomenologia complessa e variata, altamente sperimentale, declinata in una miriade di mezzi, da quelli canonici a quelli eterodossi. Il segno, oltre a dipanarsi in una quantità di fogli a matita o a penna che procedono in parallelo con il resto dell'opera fra il 1946 e l'alba degli anni Cinquanta (fig. 2), si manifesta come una 'voluta' di cartapesta colorata con vernici fluorescenti che galleggia in uno spazio altrimenti buio nell'*Ambiente spaziale a luce nera* [48-49 A 2] (fig. 3), esposto nel febbraio del 1949 alla Galleria del Naviglio a Milano. Diviene strappo e lacerazione nei 'buchi', iniziati nello stesso 1949 (fig. 4), che dalle due dimensioni della carta intelata migrano presto verso le ceramiche. Si svolge come un monumentale sviluppo luminoso e, anche qui, ambientale nelle decine di metri di tubo al neon che formano il già menzionato *Concetto spaziale per la IX Triennale*². Il ritorno in Italia di Fontana apre quindi una fase cruciale nel suo lavoro: l'artista, avendo maturato una maggiore consapevolezza riguardo agli scopi del suo fare,

procede sicuro, con scoperte e invenzioni continue in cui il segno ha un ruolo primario. Il segno non serve a Fontana – su questo convengono tutti i suoi interpreti – per descrivere, modellare, imitare, ma piuttosto per progettare e creare «situazioni spaziali»³. Come nota Severo Sarduy, la motivazione del segno di Fontana è quella di «'armare' lo spazio, come si dice del cemento»⁴, in una direzione di lavoro antivolumetrica continuamente ribadita. In un appunto del 1949 a Giampiero Gianni Fontana afferma: «Niente volume, ma profili nello spazio»⁵, scegliendo il 'dinamismo plastico' di Boccioni contro la materia 'pittorica' della scultura di Medardo Rosso⁶. Un percorso già avviato negli anni Trenta, tanto che Fontana, in dialogo con Carla Lonzi, ricorda nel 1967 le discussioni a Parigi con Constantin Brâncuși a proposito dell'accento posto da quest'ultimo sulla qualità volumetrica della scultura⁷. Fontana, beninteso, non abolisce del tutto il volume dal suo lavoro: troppe opere stanno lì a ricordarcelo, ad esempio le *Nature*, dove anzi la terrestrità e il peso della materia sono sottolineati in modo così pronunciato da apparire paradossale. Anche in questi lavori, tuttavia, ciò che risveglia la materia dall'inerzia è la presenza di un segno che apre, letteralmente, la forma.

Lo scarto che le opere eseguite fra il 1947 e il 1951 segnano nel percorso di Fontana pone una serie di interrogativi. Anzitutto in che rapporto



1. Lucio Fontana, *Struttura al neon per la IX Triennale di Milano*, 1951, realizzata per lo scalone d'onore del Palazzo dell'Arte, allestimento degli architetti Luciano Baldessari e Marcello Grisotti (foto: Courtesy Fondazione Lucio Fontana, ©Fondazione Lucio Fontana, by SIAE, 2022).



2. Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, 1950, china su carta, cm 21 x 29,5, Milano Fondazione Lucio Fontana (foto: Courtesy Fondazione Lucio Fontana, ©Fondazione Lucio Fontana, by SIAE, 2022).

stiano usi così diversi e variati del segno con le ricerche condotte sulla relazione fra segno, materia e spazio nei dieci anni precedenti il lungo soggiorno in Argentina. E viene anche da chiedersi perché la maggiore lucidità circa le funzioni del segno e, più in generale, sugli obiettivi della sua opera si manifesti in Fontana alla fine della permanenza in Argentina, nel 1946, con una svolta annunciata da una formidabile serie di disegni «automatici»⁸, due dei quali già intitolati *Concepto espacial*. La realizzazione dei disegni, definiti da Luca Massimo

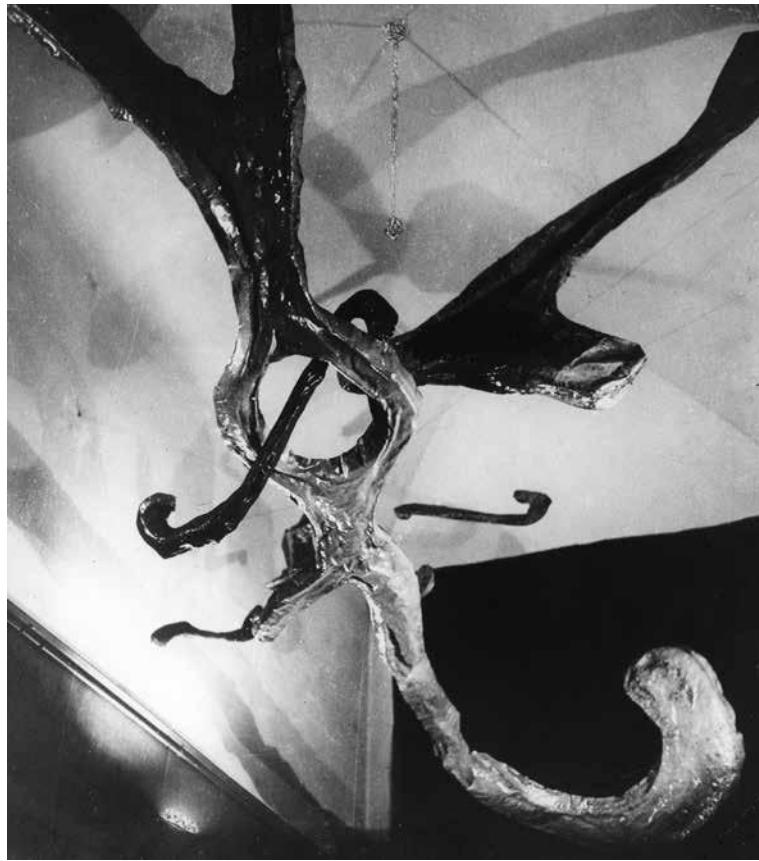
Barbero «primi segni e testimonianze del nuovo percorso intrapreso dall'artista»⁹, è contemporanea alla stesura di un testo teorico, il *Manifiesto blanco*¹⁰, scritto nel novembre del 1946 da suoi allievi della Scuola di Altamira a Buenos Aires, che Fontana ispira, ma non firma. Lo porta con sé al ritorno in Italia, come un talismano, e attorno a esso riunisce il primo nucleo dello Spazialismo. Non è facile comprendere perché lo scatto avvenga proprio in questi anni di lontananza dall'Italia; malgrado il vivace clima artistico che si respira

va allora nel paese d'origine di Fontana, dove le espressioni più tradizionali convivevano con il modernismo più aggiornato, l'Argentina restava infatti una realtà periferica, specie se paragonata a Milano, dove Fontana si era formato come artista e aveva a lungo vissuto prima della seconda guerra mondiale¹¹. La sterzata nella direzione spazialista va ascritta quindi a un processo di maturazione interna, forse aiutato dalla necessità da parte dell'artista di chiarire a se stesso le direzioni del proprio lavoro nel momento in cui era assorbito, almeno in parte, dalla didattica rivolta a un gruppo di allievi motivati e artisticamente dotati. La suggestione crispoltiana di un 'asse latino' (italo-argentino) volto a una modernità antirinascimentale basata su una rimeditazione sul lascito del Barocco e del Futurismo, avanzata nell'ultimo testo scritto dall'autore per Fontana¹², è un'idea suggestiva e fascinosa, ma avrebbe avuto bisogno di un approfondimento che la morte ha impedito a Crispolti di sviluppare. Come mostra la serie di disegni appena ricordati e il testo teorico a essi contemporaneo, tuttavia, è in Argentina che

la convergenza fra il ripensamento sul Futurismo italiano – dal quale Fontana trae l'idea di una «visione [...] segnica attiva»¹³ – e il richiamo al Barocco producono un'idea dinamica di spazio, inteso come «materia plasmabile»¹⁴, messa in tensione e tramutata in campo d'intervento plastico da un uso accorto del segno.

Una domanda di fondo riguarda le motivazioni del segno in Fontana e le continuità e le differenze tra l'uso che ne fa l'artista rispettivamente nella fase di svolta del suo lavoro, dopo la fine della Seconda guerra mondiale, e negli anni a essa precedenti. Le funzioni del segno in Fontana, infatti, lo si è detto, sono non descrittive, ma 'spaziali'. Il segno ha un potere trasformativo sullo spazio sia quando è tracciato su un foglio di carta, sia quando si muove liberamente nelle tre dimensioni: «Fontana – scrive Francesco De Bartolomeis – disegna non solo sulla carta ma sul cemento, sulla tela, nella spessa pasta di colore, sul metallo, sulla creta»¹⁵. E, possiamo aggiungere, l'artista disegna anche nel vuoto, come trapela da una pagina di Raffaele Carrieri, spesso ripresa, dove si legge: «Quando

3. Lucio Fontana, *Ambiente spaziale a luce nera*, 1948-49, realizzato alla Galleria del Naviglio, Milano, febbraio 1949 (foto: Courtesy Fondazione Lucio Fontana, ©Fondazione Lucio Fontana, by SIAE, 2022).



venne a parlarmi dell'arte spaziale [Fontana] cominciò a modellare l'aria: l'aria che nelle sue mani diventava un corpo rutilante»¹⁶. Benché quindi il 'disegno' di Fontana abbia un perimetro specifico di studi importanti a esso dedicati¹⁷, in particolare il recente e ricchissimo catalogo ragionato a cura di Barbero¹⁸, molte delle domande che esso pone, soprattutto quelle fondamentali riguardanti il compito a esso attribuito da Fontana nel complesso del suo lavoro, trovano risposte solo se considerate nel quadro più generale delle morfologie del 'segno' da lui impiegate. Il frequente slittamento semantico fra 'segno' e 'disegno' che si ritrova in questo scritto è quindi inevitabile.

Il disegno su carta è, secondo Barbero, «il cuore del lavoro di Lucio Fontana»¹⁹ e spesso anticipa sviluppi ulteriori, come accade, lo si è visto, per il gruppo di disegni 'spaziali' eseguiti nel 1946 in Argentina. Le continuità del lavoro dell'artista fra gli anni Trenta e il secondo dopoguerra si intuiscono meglio guardando proprio al complesso dell'opera disegnata perché il disegno, di natura ideativa, immateriale e astratta, trova un naturale accordo con la progressiva impazienza avvertita dall'artista nei riguardi dei confini mediali fra scultura e pittura (e architettura/ambiente). Pensando anche alla formazione dell'artista da perito edile, Crispolti sottolinea la natura 'progettuale'²⁰ del disegno di Fontana, non perché si tratti di disegni strumentali a realizzazioni specifiche (sebbene vi sia abbondanza anche di questi), ma perché nei disegni l'artista sperimenta esempi di intervento spaziale che sviluppa in altre aree della sua creazione: il disegno in Fontana, lo si è detto spesso, individua e definisce ipotesi di rapporto tra spazio e segno.

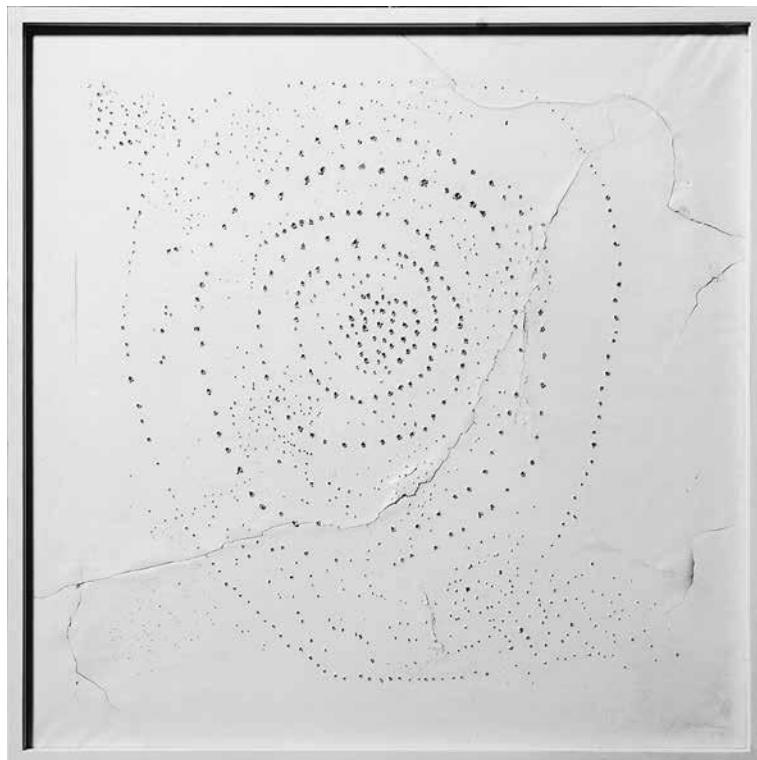
Perciò i disegni vengono prima, anzitutto concettualmente, delle realizzazioni di formato e tecniche diverse, che con il disegno mantengono tuttavia un legame genetico: Flaminio Gualdoni²¹ per la produzione disegnata di Fontana crede opportuno riprendere dal trattato *Idea de' pittori...*, di Federico Zuccari, il concetto di «disegno interno», distinto dalla sua realizzazione, perché prefigurazione immateriale di qualcosa che verrà successivamente posto in atto nelle opere.

L'apertura a un'applicazione plurima e a una fenomenologia variata del segno compare nel lavoro di Fontana sin dagli anni Trenta, in particolare nelle tavolette graffite, nelle sculture astratte e nei bassorilievi ceramici. Va considerato l'apprendistato di Fontana a Brera presso Adolfo Wildt, scultore che leviga il marmo fino alla sublimazione. La scultura di Wildt, nel rapporto con lo spazio circostante, disegna profili netti e le indicazioni fisiognomiche e di dettaglio sono affidate

a un segno sintetico, astrattivo e antinaturalistico, di radice simbolista, che si ritrova nel suo modo di disegnare, spesso citato in rapporto ai disegni di Fontana²². A partire dall'*'Uomo Nero* [30 SC 1], l'opera che definisce la presa di distanza di Fontana da Wildt, una trama segnica graffita sulla superficie della scultura dialoga con il blocco plastico, in una relazione complessa e instabile, quasi a indicare due piani nel contempo spaziali e concettuali: da un lato una materia primordiale, combusta e turbolenta, dall'altro una profilatura che insiste su quelle forme e per così dire fornisce un principio organizzativo da cui tragaradarle, in un teso rapporto fra primo piano e sfondo. La scultura diventa così, scrive Paolo Fossati, «il luogo in cui si ritrovano e incrociano e organizzano forze ed energie diverse»²³. Renato Birolli sembra pensare a questo quando, nel 1931, sottolinea che in opere come l'*'Uomo Nero*, appunto, o *Lo Stallone* [29-30 SC 5] Fontana si mantiene in bilico «tra la pittura e la scultura»²⁴, un aspetto che può inquadrarsi nel più generale 'sforzo' (rilevato da Leonardo Siniagli sin dal 1934) di affrancare la scultura dalla «forma chiusa»²⁵, muovendosi controcorrente rispetto alla «tradizione plastica e ponderale»²⁶ del mezzo scultoreo. Stessa cosa avviene in opere più espressivamente distese dell'*'Uomo Nero* o dello *Stallone*, come *Figure alla Finestra* (1931 [31 SC 4]) o nelle contemporanee *Figure nere* [31 SC 7], nel *Toro* (1931, [31 SC 8]) o, ancora, nelle *Amanti dei piloti* (1931 [31 SC 7]), rispetto alle quali Raffaele Carriera scrive: «[Fontana] graffisce profili di bestie e sagome umane, come lo scultore anonimo delle grotte di Combarelles [...]. Delle figure grevi e puntute, delle rocce che prendono forma animale, delle pomice e delle madrepore su cui la scrittura infocata di Fontana ha tracciato profili e segni. Segni inquieti di un animo inquieto»²⁷.

Un uso siffatto del segno graffito è indizio della capacità di Fontana di definire per suo tramite una profondità virtuale su un oggetto di pronunciata consistenza materica. Lo stesso avviene anche quando la tridimensionalità della scultura su cui si dispone il segno è ridotta, come nelle tavolette graffite di gesso o cemento, dove il segno traccia profili biomorfici [32 SC 2 o 32 SC 10] e produce «situazioni ed esperienza vitale dello spazio»²⁸: Edoardo Persico aveva precocemente notato come il «punto di arrivo di Fontana» fosse «la vita nell'arte»²⁹. Sia nelle sculture a tutto tondo, sia nelle tavolette, il campo dove si esercita il segno graffito è tridimensionale³⁰ e sotto questo aspetto prelude alla presa spaziale delle sculture astratte di filo metallico e cemento esposte nel gennaio del 1935 alla Galleria del Milione, luogo leggendario

4. Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, 1949, carta intelata naturale bianca con buchi, cm 100 x 100, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, Viale delle Belle Arti 131, 00196 Roma (foto: Courtesy Fondazione Lucio Fontana, ©Fondazione Lucio Fontana, by SIAE, 2022).



dell'astrattismo milanese, attorno al quale Fontana gravita, mantenendo tuttavia un pronunciato grado d'indipendenza³¹. Jole De Sanna cita ad esempio una lettera del 1960 di Fontana a Crispolti dove l'autore scrive: «Dal lontano 1930 la mia ricerca non era astratta, ma intuitivamente portata alla scoperta di una nuova dimensione 'ideale'»³². Fossati individua con esattezza la condizione di Fontana in questa fase: «Meglio che astratto – scrive – Fontana è aformale. La determinazione di Fontana non passa attraverso un procedimento di forme, ma attraverso situazioni spaziali in cui la connotazione formale è conseguenza e non premessa»³³. Parole, queste ultime, preziose per comprendere quanto dell'esperienza pregressa si riverserà nel lavoro di Fontana dopo la guerra.

Nelle sculture astratte di filo metallico il campo dove si esercita il segno non è quello, chiuso, dell'oggetto plastico, ma quello, indeterminato e ambientale, del luogo d'installazione: «Ferro e ambiente – dice De Sanna – intrattengono un dialogo intuitivo e formano un insieme del tutto coerente»³⁴. In questa chiave si comprende come sin dagli anni Trenta e, in modo assai più esplicito e consapevole, dai Quaranta in poi, il segno di Fontana sia non soltanto quello di uno scultore

avvezzo a concepire il lavoro nelle tre dimensioni, ma di un artista a cui il modo di pensare binario – bidimensionale/tridimensionale, pittura/scultura... – con l'andare del tempo va sempre più stretto³⁵.

Il filo metallico negli anni Trenta diviene dunque per Fontana un modo di disegnare liberamente nello spazio: mediante il segno, dice De Sanna, l'artista si approprià «del vuoto al fine di compiere percorsi spaziali mediante una traccia materiale filiforme»³⁶. È un aspetto riscontrabile, ad esempio nelle sculture astratte 34 SC 29 e 34 SC 30, dove Fontana mostra di avere precocemente metabolizzato le recenti invenzioni della scultura saldata, praticata a Parigi alla fine degli anni Venti, che danno agli artisti la possibilità di sviluppare il disegno lineare nelle tre dimensioni: ad esempio il lavoro di Julio González, Pablo Picasso, Alberto Giacometti e Alexander Calder. Quest'ultimo in particolare, secondo Emily Braun, potrebbe avere esercitato un'influenza su Fontana³⁷; va però sottolineato che il segno di Fontana morde lo spazio con ben altra intensità, cattiveria, se così si può dire, e grado di novità rispetto a quello di Calder.

Con le sculture astratte appena menzionate Fontana aveva intuito una nuova dimensione del segno, ma egli stesso in seguito afferma che in

quella fase non era ancora arrivato a un momento di piena consapevolezza delle potenzialità delle sue scoperte. Ripensando al suo lavoro astratto degli anni Trenta nella lunga intervista rilasciata nel 1967 a Carla Lonzi, in coda a un giudizio su Jackson Pollock (che Fontana non amava perché gli rimproverava di non essere stato capace di scoprire un'altra dimensione staccandosi veramente dalla superficie pittorica), Fontana dice: «[Pollock] voleva uscire da una dimensione, ma non l'ha capita, come io non avevo capito nel 1934 cos'era: facevo i fili, ma non ero arrivato a...»³⁸. Carriero nota, tuttavia, come «lo spazio sin da allora [fosse] la frontiera principale in cui [Fontana] si batteva»³⁹.

Il segno in Fontana è sempre indizio di una «presenza»⁴⁰ umana che anima il vuoto spaziale e gli dà forma. C'è un punto nell'intervista a Lonzi in cui Fontana parla delle *Nature* in rapporto alle immagini del suolo lunare rese disponibili dalle scoperte spaziali e dice: «Arriva l'uomo, in un silenzio mortale, in questa angoscia, e lascia un segno vitale del suo arrivo»⁴¹, «forme ferme» che «con un segno» mostrano l'intento di «voler far vivere la materia inerte»⁴². In questo senso il segno in Fontana ha una qualità originaria che precede l'idea stessa della pittura o della scultura: «L'uomo, sulla terra, ha fatto il primo gesto – dice Fontana nella stessa intervista –, ha fatto una dimensione sulla sabbia, non s'è messo a pitturare o dipingere»⁴³.

Sin dagli anni Trenta il rapporto tra segno e gesto in Fontana è peculiare, ma si fa ancora più specifico quando, a partire dalla fine degli anni Quaranta, decide di forare la superficie. C'è un passaggio nell'intervista a Lonzi in cui Fontana dissente dall'interpretazione dei 'buchi' data da Giulio Carlo Argan, che li vede «come un gesto, una gestualità, una cosa sensuale, come una riflessione sulla materia»⁴⁴. Fontana è deciso nel dire di essere stato frainteso: la dimensione segnica dei 'buchi' è mentale⁴⁵ e spaziale e consiste nel varcare una soglia, tra un al di qua e un al di là. «Questi segni fisici – scrive Crispolti – si pongono esattamente, in misura concettuale, come una sorta di progetto di simbolizzazione immaginativa di tale ulteriore spazialità»⁴⁶. Quindi nei 'buchi' (e, lo vedremo, nel lavoro di Fontana in generale) il segno non registra una gestualità pulsionale e istintiva (in anni di uscita dall'Informale l'artista sente il bisogno di precisarlo); ha al contrario la funzione di dare ordine e organizzare uno spazio, inteso da Fontana come «materia» spaziale⁴⁷. Quasi a riproporre, in una versione «aponderale»⁴⁸, basata sulla relazione fra segno e spazio vuoto, la dinamica tra materia, segno e luce e la «continua

metamorfosi»⁴⁹ formale, proprie della produzione ceramica, cui, come è stato spesso sottolineato, Fontana si dedicò con grande passione nel corso di tutta la sua vita: «Ceramista!! Splendido!! L'aristocrazia della scultura», scriveva Fontana a Tullio Mazzotti nel 1938⁵⁰.

Che si eserciti sulla carta, sulla tela (buchi o tagli), come graffito sul gesso, sul cemento o sulla terracotta, o come disegno spaziale di metallo o neon, che sia un segno scuro su fondo chiaro o che si smaterializzi in voluta luminosa, il segno di Fontana è – rubando la parola a Roland Barthes⁵¹ – un *energon*; è energia attiva legata al movimento che lo traccia, secondo una delle modalità tipiche del disegno occidentale. Per tanti altri versi, tuttavia, il rapporto fra segno e gesto nella sua arte ha un carattere eterodosso, come tanti suoi interpreti hanno sottolineato. L'artista stesso – riferisce Francesco de Bartolomeis – parlava del suo disegno come di un 'antidisegno', così come, secondo l'autore, la sua pittura dai 'buchi' in poi è antipittura e la sua scultura antiscultura: «Il segno, ha detto Fontana – se ancora vuole essere un mezzo di espressione – deve riuscire ad essere antidisegno ed accettare la sua condizione di relativa validità in un mondo in cui quello che conta è che l'artista dia una risposta creativa alle conseguenze umane della scienza e della tecnica»⁵². Il carattere energetico del segno di Fontana si esplica in una felice scioltezza e in una qualità 'corsiva' (come ha spesso ripetuto Crispolti) assai diverse dalla gestualità che si manifesta, ad esempio, nel segno disegnato o dipinto di Willem De Kooning o di Emilio Vedova (artista, quest'ultimo, che Fontana non poteva soffrire). Ha invece il raro dono che Roger Fry riconosceva al disegno 'plastico' di Henri Matisse e Amedeo Modigliani: «un disegno che non arresta la forma, ma crea il rilievo plastico dell'intero volume da essa incluso»⁵³, una qualità ottenuta mediante l'uso di una linea sintetica disposta sul piano, senza chiaroscuri o altri effetti descrittivi. Questo modo di fare dà al segno di Fontana quello spessore costante, inviso alla fine degli anni Trenta ad Argan⁵⁴, così diverso dalle modulazioni del *dripping* di Pollock, dove le continue variazioni di spessore del segno indicano la maggiore o minore velocità di esecuzione⁵⁵ che la superficie, come un sismografo, registra. Il segno di Fontana «[rifugge da] ogni corpo a corpo»⁵⁶ con la superficie e si muove liberamente nello spazio. Benché abbia quindi una dimensione gestuale, è privo del rumore di fondo dettato dalla frizione del pennello o della matita sul supporto, né è determinato, come avviene invece nel *dripping*, dai modi in cui ritmo e direzione del gesto incontrano la tela stesa in terra: l'aspetto specifico del segno di Fontana

è piuttosto, come vuole Gualdoni, il «nitore»⁵⁷. Entro questi limiti mi pare si possa condividere quanto dice Pierre Restany (un critico che pure Fontana non amava) sulla relazione e il delicato discriminio fra segno e gesto nell'artista: «Lo spazio per Fontana si definisce progressivamente, in rapporto alla traiettoria del gesto. Definizione profondamente umana perché limitata alla portata organica di una scrittura fisica. Tutto ciò che fuoriesce dal campo d'iscrizione del gesto è spazio negativo»⁵⁸. È una descrizione che evoca l'effetto del *Concetto spaziale – Struttura al neon per la IX Triennale*, che Fontana voleva si snodasse come «scia lasciata da una torcia vibrata nell'aria»⁵⁹.

Nel *Manifiesto blanco*, si ritrovano due nozioni fondamentali per il lavoro successivo di Fontana: l'unità spazio-temporale e l'idea di una materia dotata di energia e in costante divenire. Il segno non descrive questa nuova concezione dello spazio, ma la interpreta nella sua qualità fenomenologica. Si può quindi usare per il segno quanto Pierre Rouve dice nel 1963 degli «atti di Fontana»: secondo il critico «essi narrano il momento in cui l'invisibile fluidità del tempo si raffredda in un'estasi ponderata, libera dai ranghi cronologici della durata uniforme»⁶⁰.

Del disegnare di Fontana, dei modi in cui la gestualità musicale e priva di residui espressionistici o dolorosamente esistenziali si traduce in segno, Fanette Roche-Pézard fornisce una descrizione al vivo, sulla scorta della testimonianza dello spazialista Cesare Peverelli. Fontana disegnava a «mano levata»⁶¹, senza appoggiare il polso sul foglio. «Il gesto dell'artista plana[va] dall'alto sulla carta [...]. Braccia allungate, gomito e polso morbidi, dita piegate a tenere lo strumento a metà circa, percorre[va] il foglio d'un sol gesto, senz'altro punto di contatto che la punta della penna o della biro»⁶².

Al ritorno in Italia, in una fase fondativa per tutto il seguito del suo lavoro, il segno di Fontana, oltre che sulla carta, si sviluppa, lo si è detto, in una quantità di declinazioni 'spaziali' inedite, specie quelle in chiave ambientale. In apertura ne avevo ricordate tre: l'*Ambiente spaziale a luce nera* [48-49 A 2], esposto alla galleria del Naviglio nel febbraio 1949, i 'buchi' e il *Concetto spaziale – Struttura al neon per la IX Triennale*. Nell'*Ambiente spaziale a luce nera* è il segno fluttuante, sospeso al soffitto – una rozza voluta, fra il primordiale e il barocco – a far sì che il «luogo si determini come opera», secondo la felice espressione di Catherine Grenier⁶³. La luce di Wood fa scomparire l'architettura⁶⁴ e il pubblico trova nel segno l'unico punto di riferimento nell'esperienza dinamica dello spazio. La 'voluta' ha quindi una funzione che ricorda un

poco quella degli *zip* che scandiscono la superficie dei grandi quadri astratti di Barnett Newman (inventati peraltro anch'essi alla fine degli anni Quaranta)⁶⁵. Nel lavoro di Fontana, tuttavia, la spazialità ambientale si è fatta esplicita e costituisce l'oggetto di un'esperienza piena e dinamica da parte del pubblico. «L'ambiente spaziale è stato il primo tentativo di liberarti da una forma plastica statica, l'ambiente era completamente nero [...] entravi trovandoti completamente isolato con te stesso, ogni spettatore reagiva col suo stato d'animo del momento»⁶⁶, scrive Fontana a Crispolti in una lettera, molto citata, del 1961.

Nella stessa lettera Fontana parla dell'invenzione dei 'buchi', concetti spaziali la cui nascita, dice Barbero, è puramente grafica⁶⁷. Nascono infatti sulla carta, dove sono suggeriti, piuttosto che agiti. Dei 'buchi' praticati sulla tela abbiamo già visto come Fontana mettesse in valore la qualità costruttiva, l'allusione a una nuova dimensione spaziale, delineando un rapporto fra segno e gesto analogo a quello dello scalpello dello scultore che cerca l'immagine all'interno della materia. Se letti sotto il profilo dell'intermittenza luminosa e ritmica che producono, inoltre (e forse anche di certi vorticosi movimenti che, specie all'inizio, essi creano sulla superficie⁶⁸), sembrano conservare il ricordo dell'interesse di Fontana per l'opera di Vincent van Gogh⁶⁹.

Il *Concetto spaziale – Struttura al neon*, esposto nel 1951 al sommo dello scalone del Palazzo della Triennale in uno spazio che Luciano Baldessari aveva riadattato architettonicamente e cromaticamente per ospitarla⁷⁰, è un enorme segno luminoso, ottenuto con varie decine di metri di tubo al neon, diviso in una quantità di segmenti curvi: lo stagliarsi della luce filiforme bianca sullo sfondo scuro (nota Giorgio Zanchetti⁷¹) la fa leggere come segno più che come elemento d'illuminazione. Dal basso la si percepiva come un'elegante traccia vorticosa, salendo la scala era invece più avvertibile la sua presa tridimensionale e il pubblico era chiamato a «essere – nota François Stahli – il coautore dello spazio in cui si muove[va]»⁷², come nell'*Ambiente spaziale a luce nera*. Qui, tuttavia, l'opera è installata in un luogo di passaggio, cui il tubo al neon si adatta perché è il mezzo che dà vita alle insegne dei negozi nelle strade della grande città moderna: il *Concetto spaziale – Struttura al neon per la IX Triennale* è quindi pensato per essere oggetto di una percezione dinamica e mutevole. Inoltre, tende intrinsecamente alla smaterializzazione perché il segno non si distingue dall'irradiazione luminosa, è anzi da essa costituito⁷³. Fontana, nel dare le istruzioni sulla realizzazione del lavoro, raccomandava (lo abbiamo

visto) che la *Struttura al neon* avesse una levità paragonabile alla «scia lasciata da una torcia vibrata nell'aria»⁷⁴. Se queste ultime parole si riallacciano a una fonte diretta dell'opera – la serie di fotografie di Gjon Mili pubblicate nel 1949 su «Life», in cui Pablo Picasso era ripreso mentre disegnava nello spazio con una torcia elettrica a luce concentrata⁷⁵ –, l'idea di un segno come traccia luminosa immateriale, mossa dal corpo dell'artista nelle tre dimensioni dello spazio, sembra un punto di sintesi delle ricerche condotte negli ultimi cinque anni dall'artista.

Il segno di Fontana fra 1946 e 1951 ha quindi consapevolmente acquisito una doppia valenza, concettuale e fenomenologica, e, su entrambi i piani, esercita un influsso importante sugli ambienti della neoavanguardia italiana, specialmente milanese. Il primo capo del filo, quello concettuale, è ripreso da Piero Manzoni, artista che Fontana ammirava al punto di dire nel 1968 a Tommaso Trini, nella sua ultima intervista: «Per me la linea di Manzoni non è stata ancora raggiunta da nessuno – come concetto di strumentazione sociale dell'arte – perché è proprio

l'infinito»⁷⁶. L'implicazione fenomenologica del segno di Fontana, legata alla dimensione spazio-temporale, incide forse ancora più a fondo sull'arte italiana dopo il 1960, non solo sugli artisti del Gruppo T, ad esempio, ma anche nella considerazione del segno come spia di una presenza viva che a esso può, a un certo punto, sostituirsi. Come succede, per fare soltanto un esempio, nell'*In-Cubo* del 1966, di Luciano Fabro⁷⁷, dove è l'artista a 'segnare' l'interno del cubo con il movimento del corpo, dando senso umano a uno spazio altrimenti privo di qualificazioni diverse della pura enunciazione del solido geometrico. Il libero agire del corpo dell'artista rimpiazza alla fine il segno, risalendo alla dimensione energetica e vitale che, nel lavoro di Fontana, gli aveva dato origine.

Claudio Zambianchi

Dipartimento di Storia, Antropologia,
Religioni, Arte, Spettacolo,
Sapienza Università di Roma
claudio.zambianchi@uniroma1.it

NOTE

Ringrazio la Fondazione Lucio Fontana di Milano per la concessione di tre delle immagini che correddano il testo; debbo la quarta alla cortesia della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma. Le quattro immagini sono pubblicate per gentile concessione della Fondazione Lucio Fontana. In particolare sono grato a Maria Villa della Fondazione Lucio Fontana e a Claudia Palma e Fabrizio Guglielmino della Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Sono inoltre gratissimo a Maria Teresa Roberto e a Giorgio Zanchetti per avere letto il testo e avermi dato indicazioni e consigli davvero preziosi. Se non altrimenti indicato, le (non molte) traduzioni sono mie.

1. Le sigle tra parentesi quadre dopo i titoli delle opere fanno riferimento al testo di E. Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Ginevra-Milano, 2006; quelle relativi ai disegni rinviano invece a *Lucio Fontana. Catalogo ragionato delle opere su carta*, a cura di L.M. Barbero, con N. Ardemagni Laurini e S. Ardemagni, Milano, 2013. A questi due cataloghi ragionati e ai saggi dei due autori il mio scritto deve molto, anche al di là di quanto mi sia stato possibile riconoscere nelle note.

2. Per gli ambienti di Fontana qui esaminati, oltre ai testi citati sotto cfr. Milano, Pirelli Hangar Bicocca, *Lucio*

Fontana. Ambienti/Environments, catalogo della mostra (Milano 2017-2018), a cura di M. Pugliese, B. Ferriani, V. Todolí, Milano, 2017, in part. le schede alle pp. 165-166 e 167-169.

3. F. De Bartolomeis, *Segno antidisegno di Lucio Fontana*, Torino, 1967 (il libro non ha numeri di pagina).

4. S. Sarduy, *Six lacérations à même la couleur*, in *Lucio Fontana*, catalogo della mostra (Parigi 1987), a cura di B. Blistène, Paris, 1987, p. 21.

5. Fontana a G. Giani (minuta), da Albisola, 2.11.49, in *Lucio Fontana. Lettere 1919-1968*, a cura di P. Campiglio, Ginevra-Milano, 1999, p. 243.

6. Sul rapporto con Medardo Rosso si veda ad esempio G. Ballo, *Lucio Fontana. Idea per un ritratto*, Torino, 1970, p. 65 e J. De Sanna, *Espace figure et espace concept*, in *Lucio Fontana*, catalogo della mostra (Parigi 1987), cit., p. 38.

7. Intervista di Carla Lonzi a Lucio Fontana, Milano 10.10.1967 (poi ripresa in parte in «Marcatrè» e in parte in C. Lonzi, *Autoritratto*, Bari, 1969); sbobinatura integrale (da cui cito) a cura di P. Campiglio, in *Lucio Fontana. Sedici sculture, 1937-1967. Sixteen Sculptures, 1937-1967*, catalogo della mostra (Milano 2007), a cura di P. Campiglio, Cinisello Balsamo (MI), 2007, p. 42.

8. Ballo, *Lucio Fontana. Idea...*, cit., pp. 60 e 86. Crispolti preferisce usare l'espressione «parasurrealismo»:

si veda ad esempio E. Crispolti, *Un ruolo strutturalmente fondante*, in *Lucio Fontana. Catalogo ragionato delle opere su carta*, cit., p. 24 e nota 21, p. 28.

9. L.M. Barbero, *Fontana: il segno come diagramma del pensiero*, in *Lucio Fontana. Catalogo ragionato delle opere su carta*, cit., p. 92.

10. *Manifesto bianco* (1946), trad. it. *Manifesto bianco*, in L. Fontana, *Manifesti scritti interviste*, a cura di A. San-na, Milano, 2015, pp. 13-20.

11. Su Fontana in Argentina il contributo più recente è A. Giunta, *The War Years: Fontana in Argentina*, in *Lucio Fontana. On the Threshold*, catalogo della mostra (New York 2019), a cura di I. Candela, New Haven-London, 2019, pp. 41-49.

12. E. Crispolti, *The Latin-Axis in the Twentieth-Century Avant-Garde*, in *Lucio Fontana. On the Threshold*, cit., p. 64.

13. *Guido Ballo in conversazione con Tommaso Trini*, in *Centenario di Lucio Fontana: cinque mostre a Milano*, a cura di E. Crispolti, Milano, 1999, p. 257.

14. E. Crispolti, *Il percorso ricostruito, nell'antologica nel Castello Spagnolo de L'Aquila* (1963), ora in Id., *Carriera 'barocca' di Fontana. Taccuino critico 1959-2004 e Carteg-gio 1958-1967*, a cura di P. Campiglio, Ginevra-Milano, 2004, p. 64.

15. De Bartolomeis, *Segno...*, cit.

16. R. Carrieri, *Pittura scultura d'avanguardia (1890-1950) in Italia*, Milano, 1950, p. 288.

17. Un resoconto critico esauriente degli studi sul disegno di Fontana è in Crispolti, *Un ruolo...*, cit., pp. 12-18.

18. Si veda *supra*, nota 1. Barbero, nel saggio introduttivo al catalogo (cfr. *supra* nota 9) tocca, dal suo punto di vista, molti dei temi da me affrontati in questo scritto.

19. Barbero, *Fontana: il segno come diagramma...*, cit., p. 32.

20. Crispolti torna continuamente sul tema; mi limito a indicare, a titolo esemplificativo, uno dei luoghi in cui articola l'idea più pienamente: E. Crispolti, *Dimensione concettuale del disegno* (1972), ora in Id., *Carriera 'barocca'...*, cit., p. 101. Crispolti non è il solo: si veda ad esempio De Bartolomeis, *Segno...*, cit.

21. F. Gualdoni, *Lucio Fontana. Il disegno, la critica*, in *Lucio Fontana: il disegno*, catalogo della mostra (Modena 1990), a cura di F. Gualdoni, Bologna, 1990, p. 24.

22. Sul tema si veda Ballo, *Lucio Fontana. Idea...*, cit., p. 50.

23. P. Fossati, *L'immagine sospesa. Pittura e scultura astratte in Italia 1934-1940*, Torino, 1971, p. 171.

24. R. Birolli, in «L'Ambrosiano», 9 febbraio 1931, citato in J. De Sanna, *Lucio Fontana. Materia spazio concetto*, Milano, 1993, pp. 11-12; si veda anche C. De Carli, *Lucio Fontana. Oltre la materia*, in *Centenario di Fontana...* cit., p. 208.

25. L. Sinigalli, *La scultura di Lucio Fontana*, in «L'Italia Letteraria», 24 novembre 1934, citato in L.M. Barbero, *Lucio Fontana: verso una focalizzazione dello Spazialismo*, in *Lucio Fontana*, catalogo della mostra (Roma 1998), a cura di E. Crispolti, R. Siligato, Milano, 1998, p. 154.

26. E. Crispolti, *Sull'avventura creativa di Fontana*, in *Centenario di Fontana...* cit., p. 34.

27. Carrieri, *Pittura...* cit., p. 287.

28. De Bartolomeis, *Segno...*, cit.

29. E. Persico, *Lucio Fontana*, Milano, 1936, s.i.p.

30. Benché con le tavolette Fontana superi l'idea di scultura a tutto tondo; si veda Ballo, *Lucio Fontana. Idea...* cit., p. 65.

31. Sull'eccentricità di Fontana rispetto al concretismo del gruppo del Milione cfr. ad esempio E. Braun, *The Juggler: Fontana's Art under Italian Fascism*, in *Lucio Fontana. On the Threshold*, cit., p. 35; e *Lucio Fontana*, catalogo della mostra (Milano 1972), a cura di G. Ballo, Milano, 1972, p. 18.

32. Fontana a Crispolti, 28.9.1960, citato in J. De Sanna, *Lucio Fontana. Materia Spazio Concetto*, Milano, 1993, p. 57. Per il testo completo della lettera si veda *Car-teggio 1958-1967*, in Crispolti, *Carriera 'barocca' di Fon-tana*, cit., pp. 335-336.

33. Fossati, *L'immagine sospesa...*, cit., p. 174.

34. De Sanna, *Espace figure...*, cit., p. 46.

35. Sono grato a Maria Teresa Roberto per avermi fatto riflettere su questo punto.

36. De Sanna, *Espace figure...*, cit., p. 38.

37. E. Braun, *The Juggler...*, cit., p. 34.

38. Intervista di Lonzi a Fontana, cit., p. 59.

39. Carrieri, *Pittura...* cit., p. 287.

40. *Lucio Fontana*, catalogo della mostra (Milano 1972), cit., p. 36; F. Russoli, *Il mondo nasce ogni giorno* (1961), antologizzato ivi, p. 270.

41. Intervista di Lonzi a Fontana, cit., p. 54.

42. *Ibid.*

43. Ivi, p. 43.

44. Ivi, p. 50.

45. «È il pensiero che tu devi documentare» dice Fontana a Carla Lonzi (Intervista di Lonzi a Fontana, cit., p. 43). Paolo Fossati, dal canto suo, non è convinto che Fontana intendesse privilegiare il «mondo intellettuale e mentale» e ritiene invece che, usando la locuzione 'concetto spaziale', volesse piuttosto richiamare l'attenzione sulla «inestricabile incidenza tra concetto e operazione, tra pensato e agito»: P. Fossati, *Lucio Fontana: concetti spaziali*, Torino, 1970 p. 5.

46. Crispolti, *Sull'avventura creativa...*, cit., p. 51.

47. Cfr. ad esempio Sarduy, *Six lacérations...*, cit., p. 21; Barbero, *Lucio Fontana: verso...*, cit., p. 157; il tema è posto, alle origini della carriera 'spaziale' di Fontana, da Beniamino Joppolo, nel libro *Fontana. Dieci Tavole*, Milano, 1951, citato in Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato...*, cit., nota 114, p. 100.

48. Crispolti, *Sull'avventura creativa...*, cit., pp. 23 e 34.

49. Braun, *The Juggler*, cit., p. 35.

50. Fontana a Tullio [Mazzotti] d'Albisola, 21.6.[1938], in L. Fontana, *Lettere di Lucio Fontana a Tullio D'Albisola (1936-1962)*, a cura di D. Presotto, Savona, 1987, p. 79.

51. R. Barthes, *Cy Twombly ou 'Non multa sed multum'* (1979), ora in Id., *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III* (1982), trad. it. *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, 2001 (2^a ed.), p. 169.

52. De Bartolomeis, *Segno...*, cit.

53. R. Fry, *Drawings at the Burlington Fine Arts Club* (1919), ora in Id., *Vision and Design* (1920), ed. a cura di J.B. Bullen, Oxford, 1981, p. 172.

54. «Il segno è arido, indifferente, senza pause, dimostrativo»; G.C. Argan, *Fontana*, in «Le Arti», 1/3, febbraio-marzo 1939, p. 293.
55. F. O'Hara, *Jackson Pollock* (1959), ora in Id., *Art Chronicles 1954-1966* (1975), New York, 1990, p. 32.
56. Crispolti, *Sull'avventura creativa...*, cit., p. 15.
57. F. Gualdoni, *Lucio Fontana. Il disegno*, in *Lucio Fontana. Disegno, la critica*, cit., p. 10.
58. P. Restany, *L'Avanguardie au XX^e siècle: Fontana* (1969), antologizzato in *Lucio Fontana*, catalogo della mostra (Milano 1972), cit., p. 277.
59. L. Fontana, citato in *L'ambiente spaziale del Naviglio*, in *Lucio Fontana*, catalogo della mostra (Milano 1972), cit., p. 283.
60. P. Rouve, introduzione al catalogo della personale di Fontana presso la Galleria Gimpel Hanover di Zurigo, 1963, citato in De Sanna, *Lucio Fontana. Materia...*, cit., p. 152.
61. F. Roche-Pézard, *Fontana ou la main volante: essai sur l'oeuvre graphique*, in *Lucio Fontana*, catalogo della mostra (Parigi 1987), cit., p. 95.
62. *Ibid.*
63. C. Grenier, *La quatrième dimension idéale de l'architecture*, in *Lucio Fontana*, catalogo della mostra (Parigi 1987), cit., p. 63.
64. Ivi, p. 65.
65. Sulla lettura in chiave fenomenologica degli *zip painting* di Newman cfr. Y.-A. Bois, *Perceiving Newman*, in Id., *Painting as Model* (1990), Cambridge (MA)-London, 1993, pp. 187-213; in part. p. 195.
66. Fontana a Crispolti, 16.3.1961, in *Carteggio...*, cit., p 340.
67. Barbero, *Fontana: il segno come diagramma...*, cit., p. 96.
68. Si veda ad esempio ivi, pp. 94-96.
69. Si veda ad esempio la nota di Fontana raccolta da V. Da Costa (a cura di), *Écrits de Lucio Fontana: manifestes, textes, entretiens*, Dijon, 2013, p. 126.
70. De Sanna, *Lucio Fontana...*, cit., p. 89 e S. Bignami, G. Zanchetti, *Universi paralleli. Yves Klein e Lucio Fontana*, in *Klein Fontana Milano Parigi 1957-1962*, catalogo della mostra (Milano 2014), a cura di S. Bignami, G. Zanchetti, Milano, 2014, p. 27.
71. G. Zanchetti, *Struttura al neon per la IX Triennale di Milano*, in *Museo del Novecento. La collezione*, a cura di F. Feronzi, A. Negri, M. Pugliese, Milano, 2010, p. 218.
72. F. Stahli, *9th Triennale. A New Style of the Dimensional Exhibition Design*, in «Graphis», 38, 1951, p. 459, citato in Zanchetti, *Struttura...*, cit., p. 218.
73. Si veda ad esempio M. Pugliese, *Il cielo in una stanza. La Struttura al neon di Fontana e Pigment pur di Klein al Museo del Novecento*, in *Klein Fontana...*, cit., p. 139.
74. Cfr. *supra*, nota 59.
75. Si veda ad esempio G. Celant, *Lucio Fontana. Spatial Environments and Light*, in New York, Gagosian Gallery, *Lucio Fontana. Ambienti Spaziali: Architecture, Art, Environments*, catalogo della mostra (Milano 2012), a cura di G. Celant, Milano, 2012, p. 25.
76. T. Trini, *Colloquio con Fontana* (1968), ora in *Fontana. Manifesti...*, cit., p. 141.
77. «Tra il 1963 e il 1968 alcuni nostri lavori [di Fabro e di Fontana] ebbero delle corrispondenze»: L. Fabro in *Fontana. La cultura dell'occhio*, 1986, citato in T. Trini, *Fontana dei giovani*, in *Centenario di Fontana...*, cit., p. 253.

Lucio Fontana: Sign and space, ca. 1947-1951

by Claudio Zambianchi

In the first five years after his return to Italy from Argentina, Fontana develops his work in a quantity of unprecedented experimental directions. In this phase, he unfolds his sign from the small two-dimensional scale of the sheet of paper to the enormous, environmental, and three-dimensional scale of the neon structure for the 9th Milan Triennale (1951). Sign plays a fundamental role in giving articulation to the void and in breaking the traditional boundaries between painting and sculpture. The paper asks questions about aspects of continuity and change in Fontana's conception of sign between the 1930s and the immediate post-war years; about the relationship between sign and gesture, and about the specific quality of Fontana's mark; about the functions, never descriptive but always (broadly speaking) projectual, played by sign in Fontana's work; and, especially, about the new role assumed by sign in the new 'spatial' conception of his art.
