



Fondazione
Arnaldo Pomodoro

MILANO
ALLA FONDAZIONE ARNALDO POMODORO
DAL 13 MAGGIO AL 26 GIUGNO 2009

LUCIO FONTANA
Le scritture del disegno

Le opere rappresentano una testimonianza preziosa e irripetibile di una ricerca di grande rilievo in un ambito, quello del disegno, finora molto poco studiato.

L'iniziativa segna l'inizio della collaborazione tra la FAP e lo CSAC - Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università degli Studi di Parma

Dal 13 maggio al 26 giugno alla Fondazione Arnaldo Pomodoro di Milano si terrà la mostra Lucio Fontana. Le scritture del disegno, proveniente dalle collezioni dello CSAC dell'Università di Parma.

Con questa iniziativa, la Fondazione Arnaldo Pomodoro inizia la sua collaborazione con il Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università degli Studi di Parma, creato dallo storico dell'arte Arturo Carlo Quintavalle. Il ricco patrimonio raccolto in oltre vent'anni di lavoro verrà dunque messo a disposizione del pubblico, offrendo anche l'occasione per pubblicare dei cataloghi documentari.

L'esposizione, curata da Gloria Bianchino, direttrice dello CSAC, propone una selezione di 127 delle 313 opere su carta del maestro italo-argentino, donate dalla moglie Teresita alle raccolte universitarie della città ducale, e rappresentano la maggior raccolta grafica di Lucio Fontana (1899 - 1968) in una collezione pubblica. I disegni, a eccezione di alcuni realizzati negli anni Trenta, coprono un arco temporale che va dalla fine degli anni Trenta alla fine degli anni Sessanta e sono una testimonianza preziosa e irripetibile di una ricerca di grande rilievo in un ambito, quello del disegno, finora molto poco studiato.

Le opere esplorano campi di ricerca tra loro differenti; si va dalla progettazione di allestimenti (come quello della Biennale del 1966 in collaborazione con Carlo Scarpa), a quella di inserimenti architettonici come i soffitti di gesso, o le porte del Duomo di Milano, ai disegni di nudi e dei teatrini, a quelli per ceramiche e per sculture.

Fontana disegna sperimentando e proponendo una serie di percorsi che non sempre verranno da lui seguiti; e se in genere è possibile collocare cronologicamente questi disegni, non lo è altrettanto stabilire un nesso preciso con un lavoro specifico fra quelli di fatto esistenti, siano essi sculture, dipinti o altro. Questo testimonia come tra le due fasi - il progetto e la realizzazione - ne esistesse una ulteriore di meditazione e di trasformazione che non portava necessariamente alla creazione dell'opera stessa.

Per Fontana, il disegno ha sempre rappresentato un valore in sé e risponde a una sua esigenza di segnare le proprie idee sui fogli, quasi sempre dello stesso formato, quasi sempre in carta bianca, sui quali interveniva a matita o a penna

Fontana aveva una straordinaria capacità ideativa e il suo segno sottile e continuo è una delle caratteristiche più evidenti di una ricerca complessa. A volte, sul medesimo foglio si concentrano numerose soluzioni per uno stesso problema. Tra gli aspetti che più colpiscono nel suo percorso attraverso i disegni, vi è la loro costante differenza dalle opere poi realizzate, oltre alla sua continua perizia nel cambiare registro espressivo. Ad esempio, quando Fontana sperimenta i *Tagli*, il segno risulta netto, preciso, e a volte egli indica con limiti appena accennati il campo entro il quale saranno da inserire i tagli stessi, ma quando guarda all'Informale europeo, con l'inserimento di pietre o di altri materiali nel sistema del racconto, allora il segno cambia, così come muta quando si tratta di variare l'immagine di una scultura oppure quella di gruppi pensati per essere poi realizzati in ceramica.

Un altro aspetto, forse più significativo, riguarda la consueta indicazione critica secondo la quale Lucio Fontana dialoga costantemente col barocco, come è stato più volte proposto dagli studiosi nel caso delle sculture, quelle figurative, e per le ceramiche, anche le più palesemente legate al mondo della ricerca informale. Il problema posto dai disegni è proprio quello del suo rapporto con la storia della grafica. Infatti Fontana, fin dalle iniziali esperienze accademiche, spazia da Medardo Rosso a Rodin, ma anche da Tintoretto a Guardi, a Canaletto, oltre a entrare in sintonia con le istanze della Scuola Romana, di Scipione e Mafai. Il disegno rivela, quindi, una ricerca ricca e nuova che aiuterà a definire meglio la storia dell'artista stesso.

Il volume che accompagna l'esposizione (edizioni Fondazione Arnaldo Pomodoro/ CSAC) conterrà le 127 opere selezionate per la mostra e rappresenta il primo passo per la stesura di un catalogo ragionato dei disegni di Fontana.

In contemporanea, gli spazi della Fondazione ospitano la mostra di **Magdalena Abakanowicz - Space to Experience**, che presenta un gruppo selezionato di opere di grandi dimensioni dell'artista polacca (1930). La mostra racconta i 50 anni di lavoro e la personalità della scultrice, una delle più significative del panorama contemporaneo, in un allestimento giocato tra dramma, erotismo e senso del grottesco.

Milano, maggio 2009

LUCIO FONTANA

Le scritture del disegno

Milano, Fondazione Arnaldo Pomodoro (Via Andrea Solari 35)

13 maggio - 26 giugno 2009

Orari: mercoledì-domenica ore 11-18 (ultimo ingresso ore 17); giovedì ore 11-22 (ultimo ingresso ore 21)

Biglietti: 8/5 euro (consente l'ingresso anche alla mostra *Magdalena Abakanowicz - Space to Experience*)

Catalogo: edizioni Fondazione Arnaldo Pomodoro/ CSAC

Info:

Fondazione Arnaldo Pomodoro - tel. 02.89075394

www.fondazionearnaldopomodoro.it

c.montebello@fondazionearnaldopomodoro.it

Ufficio Stampa

CLP Relazioni Pubbliche

Tel. 02.433403 - 02.36571438 - fax 02.4813841

press@clponline.it

Comunicato stampa e immagini su www.clponline.it



Fondazione
Arnaldo Pomodoro

ARNALDO POMODORO

Fontana e gli "antidisegni"

Ho una fotografia, appesa nel mio studio, in cui Lucio Fontana sorride "tirandosi i baffi" che me lo ricorda con quel suo modo di muoversi, di gesticolare e di parlare con ironia, intuito e intelligenza.

Per tanti artisti più giovani Fontana è stato maestro nel comprendere le capacità individuali e i percorsi di ricerca singolari attraverso il suo formidabile senso del nuovo. Anche per me è stato come un padre, che mi ha stimolato, incoraggiato e seguito sempre.

Fontana si è confrontato con le poetiche e i movimenti che hanno attraversato il Novecento, è stato in contatto con tanti artisti, maestri affermati e giovani agli esordi, ha dialogato con i grandi architetti del suo tempo. Questa ricchezza di conoscenze ed esperienze l'ha interpretata, rielaborata e, si potrebbe dire, sintetizzata in una nuova idea di spazialità e nella costruzione di un suo proprio linguaggio originale: credo perciò che Fontana sia una figura unica e fondamentale per il mondo dell'arte.

I disegni che lo CSAC di Parma ci ha concesso per questa mostra, datati a partire dagli anni quaranta per giungere fino ai sessanta e qui esposti per la prima volta in un gruppo così significativo, sono un documento prezioso per cogliere l'essenza del lavoro di Fontana: ci raccontano le tappe e le scoperte del suo lungo itinerario artistico.

Anche nei disegni, che sarebbe meglio definire "antidisegni" secondo l'idea stessa dell'artista, Fontana rifugge da quello che definiva "immagini inchiodate senza indizi di vitalità" e si pone in antitesi nei riguardi della tradizione accademica, ma si connette alla ricerca di altri innovatori. Così, in queste carte si potrebbe, ad esempio, ritrovare la materia indifferenziata e impalpabile di Medardo Rosso, la deformazione plastica di Rodin, il segno creatore e vibrante di Matisse e di Klee...

Realizzati in modo rapido, con tratto nervoso e dinamico, i disegni di Fontana danno forma alla tensione emotiva dell'artista, fissano la folgorazione di un'idea e la rendono concreta e palpitante, o ne mostrano gli studi di elaborazione successivi, con grande chiarezza e inventiva, ma senza mai diventare "progetto per un'opera precisa", come rileva nel suo scritto Gloria Bianchino che li ha studiati in modo approfondito e analitico. Lo stile è ricco e barocco, ma al contempo semplice ed essenziale. Il segno leggero e sottile spesso si addensa in complicate volute e in grovigli inestricabili.

In alcuni dei disegni presentati nella mostra sono evidenti un particolare rigore compositivo e una precisa e meditata organizzazione dello spazio con forme tondeggianti od ovoidali disseminate nel foglio: osservandoli nel loro insieme si comprende con emozione quanto lavoro è stato necessario a Fontana, quanto ricercare, meditare e ancora ricercare per arrivare all'assoluto, al concetto, al gesto primario del "buco", del "taglio"...

Ma è Fontana a parlare di se stesso meglio di chiunque altro. Dunque non posso che ripetere, in conclusione di questo mio testo e in apertura di una mostra in cui esprimo tutto il mio affetto umano e la mia riconoscenza artistica per chi per me ha rappresentato una irripetibile guida, un brano del *Manifesto Blanco* redatto in Argentina, nel 1946, con i suoi studenti: "Si richiede un cambiamento nell'essenza e nella forma. Si richiede il superamento della pittura, della scultura, della poesia e della musica. È necessaria un'arte maggiore in accordo con le esigenze dello spirito nuovo. [...] 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". E ancora: "Colore, l'elemento dello spazio, suono, l'elemento del tempo, il movimento che si sviluppa nel tempo e nello spazio, sono le forme fondamentali dell'arte nuova, che contiene le quattro dimensioni dell'esistenza. Tempo e spazio. La nuova arte richiede la funzione di tutte le energie dell'uomo, nella creazione e nell'interpretazione. L'essere si manifesta integralmente, con la pienezza della sua vitalità. Colore Suono Movimento". Non si può dire meglio di così.

Milano, 11 maggio 2009



Fondazione
Arnaldo Pomodoro

GINO FERRETTI **Magnifico Rettore della Università di Parma**

Oltre trent'anni fa Teresita Rasini, moglie di Lucio Fontana, l'artista scomparso nel 1968, sceglieva di donare allo CSAC, con grande generosità, trecentotredici disegni scelti fra i molti fogli della sua importante collezione, oltre al gesso originale de *Il pescatore*, un'opera capitale del 1934, ad alcune ceramiche e un dipinto. Mi piace qui ricordare le parole con le quali Teresita, in una lettera ad Arturo Carlo Quintavalle del 29 aprile 1977, faceva riferimento alla scultura e all'insieme delle opere donate all'Università: "Lucio amava molto i giovani e sono felice che una sua opera, e quindi lui, sia presente nella collezione permanente dell'Università di Parma e questo non solo grazie al mio desiderio di ricordarlo nel modo migliore, ma soprattutto al suo entusiasmo nel voler creare una raccolta d'arte vitale che riesca a dare una scossa alla cultura italiana, assopita ormai da troppo tempo".

Anche Teresita è scomparsa e quindi l'Università può manifestarle la propria gratitudine solo realizzando a Milano una mostra di circa cento disegni, curata da Gloria Bianchino, alla quale seguirà un volume della stessa studiosa sulla grafica dell'artista e che partirà dall'edizione critica delle opere donate allo CSAC.

Proprio la donazione di Teresita fa dello CSAC il luogo pubblico nel quale si conserva il maggior numero di disegni di uno dei massimi artisti del Novecento; dunque anche solo da questa donazione si possono comprendere la ricchezza e l'importanza delle collezioni dello CSAC, oltre 10 milioni di pezzi, che vanno dall'arte al design, dal progetto architettonico alla moda, alla fotografia, ai media in generale, e il peso che esse hanno nella comunità degli studiosi e fra gli studenti di tante università italiane e straniere. Dunque questa mostra dei disegni di Lucio Fontana propone a Milano, nella bella sede della Fondazione Arnaldo Pomodoro, un dialogo nuovo con il grande pubblico.

Milano, 11 maggio 2009



Fondazione
Arnaldo Pomodoro

ALESSANDRO PROFUMO
Amministratore Delegato
UniCredit Group

Visitare una mostra di disegni è come entrare nell'officina dell'artista, nel suo studio, per scoprire dove nascono le idee che in seguito prenderanno la forma della pittura, della scultura o dell'installazione.

Il disegno rappresenta l'aspetto più privato dell'opera di un artista, al quale bastano pochi centimetri quadrati di carta e pochi segni di matita per dare vita a un mondo: anche per questo motivo è affascinante la nuova sfida della Fondazione Pomodoro, di utilizzare gli spazi grandi e meravigliosi di via Solari – che in passato hanno ospitato le installazioni di Jannis Kounellis, di Magdalena Abakanowicz e dello stesso Maestro – per mostrare oltre cento piccoli fogli di uno dei maggiori artisti della seconda metà del XX secolo, Lucio Fontana.

E poiché proprio il tema dello spazio è stato il centro dell'attenzione dell'autore dei *Concetti spaziali*, è con grande piacere che UniCredit accompagna ancora una volta la Fondazione in questa nuova tappa di un percorso che l'ha portata, nel giro di pochi anni, ad essere uno dei luoghi di discussione ed elaborazione del pensiero più vivaci della scena nazionale.

Un luogo dove si incontrano diverse discipline e diverse generazioni, dove ogni aspetto del fare artistico, dall'arte figurativa alla musica, dalla poesia al cinema trova lo spazio per manifestarsi e rendersi pubblico.

È molto significativo anche che la mostra odierna nasca dalla collaborazione con lo CSAC di Parma, un'istituzione nata all'interno dell'Università della cittadina emiliana che tra le prime in Italia ha compreso l'importanza della conservazione e dello studio dei materiali della contemporaneità, dotandosi attraverso acquisizioni e donazioni di un importante nucleo collezionistico.

La filosofia del progetto UniCredit & Art è stata improntata sin dall'avvio a stabilire e rafforzare i rapporti tra i diversi attori della scena artistica contemporanea – prime tra tutti proprio le istituzioni –, in quella logica di rete che sempre più appare come la vera carta vincente nel processo di sostegno e divulgazione dell'arte nel nostro paese.

A questo si aggiunga lo splendido magistero artistico di Fontana, la lezione che proviene dalla sua vicenda artistica che nel dopoguerra si è incamminata su sentieri inediti, mai percorsi da altri, grazie all'unione di una indiscutibile lucidità intellettuale e progettuale e di un incoercibile desiderio di sperimentazione, figli di una libertà creativa esemplare, sempre proiettata verso il futuro.

Per tutte queste ragioni sono lieto di legare ancora una volta il nome di UniCredit a quello della Fondazione Pomodoro, nella certezza di fornire al pubblico ricerca, motivi di godimento e di riflessione.

Milano, 11 maggio 2009



Fondazione
Arnaldo Pomodoro

ANGELA VETTESE Direttore Fondazione Arnaldo Pomodoro

*Fontana come crocevia: i disegni confermano **

Toccare l'opera di Lucio Fontana è sempre un onore. Soprattutto a Milano, la città dove l'artista italo-argentino volle avere la sua base italiana.

Questa mostra ci consente di osservare come si sia verificato il lento lavoro dell'artista, tanto più giocoso al progredire dell'età, quasi che certe tristezze possano essere un lusso che solo un giovane può concedersi.

Gloria Bianchino, nel saggio che segue e che costituisce la prima spina dorsale di un nuovo modo di guardare alla produzione grafica dell'artista, ci propone di avvicinarlo a molti nomi: Paul Klee, innanzitutto. Al mondo del Bauhaus nel suo complesso. Quindi anche a Mondrian e a tutta la riflessione di De Stijl. E ancora al surrealismo gestuale e le sue conseguenze, dalla scrittura automatica riveduta da Wols alle paste cromatiche di Jean Fautrier e ai pasticci fangosi di Jean Dubuffet.

Ma qui, in questa grande piccola raccolta, ci è dato anche seguire come l'artista sapesse orientare il suo timone in direzioni diverse da quella dell'arte prettamente visiva.

L'architettura modernista, di cui si mise al servizio lavorando con gli studi migliori della sua Milano, è centro di una serie di tavole solo apparentemente noiose: sono le più progettuali, quelle in cui l'uomo dalla mano guizzante di decoratività volle fermarsi, rallentare le curve fino a farne segmenti di retta, aiutare con un bassorilievo la scatola architettonica nella quale un suo fregio era chiamato a dire una parola d'appoggio – e non di contrapposizione – all'architettura che si andava facendo mentre lui stesso decideva come commentarla.

I gruppi di figure sono questo, in gran parte: riflessioni su come mettersi al servizio di un grande luogo sacro – come quel Duomo di Milano le cui porte gli furono negate, scandalo mai sanato – o di una costruzione profana ma pur sempre sacrale, epica, memorabile come qualsiasi luogo in cui l'uomo possa abitare.

Chi conosce Fontana troverà qui molti esempi di un'architettura tutta sua, pensata in piccolo come quinte di una scenografia per la quale il teatro non è ancora oggi pronto: molti disegni raccontano la genesi dei suoi *Teatrini*, in cui una tela bucata e monocroma veniva animata da una cornice di legno laccato, cioè un secondo strato dell'opera che aveva una sua figuratività e un suo modo di proporre un terzo strato di spazio: dietro di quello, appunto, stava la tela e dietro la tela, dentro i buchi, il mondo. Un mondo fitto di sorprese e davvero più ricco, forse, di quanto l'arte medesima non sia in grado di dire o immaginare.

Il buco, che nei disegni che progettano un quadro della serie dei *Concetti Spaziali* è quasi sempre solo ridotto a un puntino, non è che il foro della serratura da cui l'arte guarda la vita vera, l'unica che valga la pena vivere: come in fondo ha voluto dire anche Marcel Duchamp con il portone della sua ultima opera segreta, *Étant Donnés*.

Ma ricordiamo: Fontana non è mai stato un artista che si rifugiava nell'arte come in un porto sicuro. La vita l'amava tutta ed è per questo che non ha mai voluto rinunciare ad alcun modo di fare arte.

Così compaiono tra queste carte anche le donne distese come veneri quotidiane, modelle che, si dice, l'artista ritraeva di domenica mattina: quasi come un premio per essersi trattenuto dal figurare durante la settimana. E ci sono anche i tratti più astratti e quasi incomprensibili, per chi non sappia a quale opera faccia riferimento un certo foglio, quei piccoli nonnulla che sono inizio di un'arte quasi ascetica, ben presto diventata concettuale nel lavoro di artisti che frequentavano il suo studio di corso Monforte come Piero Manzoni, Enrico Castellani, Vincenzo Agnetti: tutti impararono da lui a creare luoghi, a proporre idee, a guardare fuori dai nostri confini. Fu grazie a Fontana che Milano ebbe una stagione fatta non solo di bar Jamaica, uno stereotipo bohémien piuttosto trito, ma soprattutto ebbe riviste come "Azimuth", gallerie come Azimut (senz'acca!), Apollinaire, Pater, Cenobio e altre, tutte più o meno attive, tutte pronte, comunque, a farsi pur senza un soldo covi di idee e di vita. Quella Milano è finita con la morte di Lucio

Fontana. Non si è riflettuto abbastanza sulla contemporaneità della sua scomparsa con la fine della vivacità del capoluogo lombardo. Ricordiamo come parte di essa e come debitori del grande artista anche Gianni Colombo, Giovanni Anceschi, Grazia Varisco e il Gruppo T nel suo insieme e tutti coloro che, all'inizio degli anni sessanta, diedero la versione italiana dell'arte cinetica, anche grazie all'aver visto come l'ombra va e viene sopra le superfici dei buchi e dei tagli di Fontana; e ancora, quelli che appresero da quello strano maestro il valore dell'ambiente e il gusto di fare muovere le opere nello spazio. Anzi, di farle diventare spazio. Erano tempi in cui pochi, e nessun altro a Milano, avevano compreso come questa fosse la vera via all'opera dinamica, senza limiti, così come l'avevano immaginata i Futuristi che in Fontana vedono forse il loro più estremo e più fedele rappresentante. L'"opera aperta" la teorizzò Umberto Eco anni dopo che Fontana la suggerì agli altri artisti per il tramite, appunto, di un bagaglio impressionante per varietà e per sintesi: dalle cappelle funerarie al teorizzare futurista, dall'opera totale proposta dal Bauhaus e dai movimenti modernisti di inizio secolo fino al brutale movimento dell'animo, prima ancora che di manualità liberata, che fu proprio dell'Informale europeo.

Ma chi oggi guardi certi studi per ambienti non può che pensare, con il senno del poi che rende finalmente giustizia alle intuizioni di chi ha lavorato anzitempo, ai lunghi corridoi di Bruce Nauman, ai luoghi in cui James Turrell ci invita a guardare il cielo, a tutta l'arte internazionale venuta dopo Fontana e centrata sulla percezione del corpo dentro lo spazio. Uno spezzone Rai ci mostra Lucio Fontana vestito di bianco dentro al suo ambiente bianco di quadri bianchi, un'ellisse piena di tagli verticali concepita insieme all'amico architetto Carlo Scarpa, mentre parla e cammina quasi oscillando. Chi guarda i disegni che seguono dovrebbe immaginare che appunto l'opera piena di Fontana, quella dentro o davanti alla quale si perde il senso dell'equilibrio e si mettono spesso in dubbio i punti di reperi. Quella che ci induce a pensare a noi, a chi siamo, a come possiamo reggerci in piedi in questo universo curvo e su questa Terra rotonda.

Fu Lucio Fontana, infatti, che, prima di chiunque altro nel mondo, inventò un modo di fare arte che imponeva al quadro di esplodere fino a farne un ambiente: accadde presso quella Galleria del Naviglio nel 1949. Insieme al suo illuminato proprietario Carlo Cardazzo, Fontana l'aveva trasformata in un crocevia tra vecchio e nuovo, tra l'eredità di quel covo astrattista che era stato, negli anni trenta, la Galleria del Milione, e i giovani che vi venivano a sperimentare le possibili evoluzioni dello stile informale. Fontana come crocevia: questi disegni, che la raccolta dello CSAC dell'Università di Parma concede alla visione del pubblico, dimostrano come l'artista fu tale a molti altri livelli.

Fontana traghettò l'idea di arte come ambiente dal mondo della costruzione di tombe, ambienti sacri per eccellenza ancorché spesso seriali, quello in cui era stato allevato nella bottega del padre, verso l'arte sperimentale coeva e successiva alla sua maturità.

Fontana crocevia, dunque, capace di concepire opere profondamente progettate proprio perché protese a essere sintesi culturali. Parlava un italiano sporco di spagnolo e di Brianza, ma disegnava un'arte piena di pulizia morale, coinvolta e senza concessioni al caso se non quelle che la cultura del nostro tempo suggerisce, non come perdita di controllo ma in quanto segno di una concezione del mondo. Questa mostra, così difficile da vedere eppure così importante, ci racconta queste e altre cose con segni scarnificati, lontani dal volere piacere, praticamente invendibili, ridotti all'osso del pensiero visualizzato e pronto, poi, a rilanciarsi verso la materia. Ascoltiamola.

Milano, 11 maggio 2009

*** Dal testo in catalogo, edizione Fondazione Arnaldo Pomodoro/CSAC**



Fondazione
Arnaldo Pomodoro

GLORIA BIANCHINO

Direttore CSAC - Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma

Lucio Fontana: disegno come percorso analitico *

La ricerca di Lucio Fontana in scultura e poi in pittura ha avuto fin dagli anni trenta una forte attenzione, ma certo i suoi disegni non sono stati considerati dalla critica come si sarebbe dovuto e non sono stati ritenuti dall'artista mezzo utile per rappresentarsi; del resto Fontana stesso non ha quasi mai proposto disegni in mostre, salvo nella ultima parte della sua esistenza. È vero anche che le prime monografie sull'artista, quella di Persico e quella di Morosini, riproducono, la prima, diversi disegni e la seconda soltanto disegni, ma questa importante traccia critica non è stata seguita per decenni, diciamo dal 1947 in avanti fino agli anni sessanta, quando alcuni studiosi hanno riconsiderato il problema del disegno in termini sostanzialmente diversi dal passato. Ricordo qui dunque la ricerca di De Bartolomeis che, dopo avere ripreso una definizione di Lucio Fontana della propria opera, e dunque dopo avere considerato il proprio disegno "antidisegno", la scultura "antiscultura" e la pittura "antipittura", costruisce un discorso significativo. Il disegno infatti, per lo studioso, è un momento significativo della creazione dell'artista che definisce il proprio "antidisegno" come disegno antagonista rispetto a quello accademico, e così per la scultura e la pittura; per lo studioso inoltre il disegno diventa modello di interpretazione dell'intera opera di Fontana, della quale è la struttura, modello progettuale al quale si riconducono le diverse esperienze plastiche e pittoriche.

Giulio Carlo Argan, in un saggio importante nel quale pone le fondamenta di un'analisi critica della scultura dell'artista, definisce il suo disegno come distaccato, freddo, un disegno sostanzialmente, diremmo oggi, alienato. Il critico torinese, che conosceva bene le prove grafiche di Scipione e degli altri della Scuola Romana, oppure quelle degli scultori figurativi, a cominciare da Manzù, e che aveva ovviamente presenti le altissime forme della nostra grafica rinascimentale, seicentesca e settecentesca, non poteva considerare certo il disegno di Fontana come un testo raggiunto, anche se questo, in realtà, lo era, ma in una prospettiva ben diversa da quella che lo studioso avrebbe potuto accogliere; non dimentichiamoci che Argan apprezza la scultura figurale dell'artista, come ad esempio *Il pescatore*, che ottiene il Premio Tantardini nel 1934. In seguito lo stesso critico accoglierà anche le invenzioni astratte di Fontana, mettendo l'accento sulla loro novità e capacità di rappresentare una visione diversa del mondo. Proseguendo, dunque, in questo brevissimo *excursus* sulla vicenda critica del disegno, è importante ricordare gli studi di Enrico Crispolti, al quale si deve il catalogo generale dell'opera scolpita e dipinta dell'artista, un catalogo ragionato che è giunto oggi alla terza edizione dopo le due precedenti e che resta il riferimento basilare per la ricerca sull'artista. Ma Crispolti si è occupato in diverse occasioni, e, in alcuni casi in modo specifico, del disegno individuando la funzione della ricerca grafica per Lucio Fontana. Dunque, osserva in più interventi lo studioso, le sculture di Fontana sono disegnate, quindi sono potenzialmente ridotte su due piani, e su due piani sono le pitture che leggono il disegno come traccia, come costruzione organizzata nello spazio della tela, spazio entro il quale si dispongono le forme, buchi o tagli che siano. Sempre Crispolti, in diverse occasioni e soprattutto dagli anni ottanta in poi, coglie la funzione strutturale del disegno nella ricerca dell'artista e, quindi, mette l'accento sulla sua importanza per Fontana, un disegno però che non diventa mai progetto per un'opera precisa ma che è sempre studio, sperimentazione che propone il percorso di un'idea, un'idea che Fontana trasforma continuamente quando passa dall'immagine schizzata alla scultura, alla ceramica, alla pittura.

Ancora il disegno ha interessato altri critici, come Paolo Fossati, il quale in diverse occasioni, ha preso in esame il disegno di Fontana tenendo conto sopra tutto dei pezzi degli anni trenta e in genere di quelli astratti, collegando l'opera dell'artista alla situazione italiana attorno alla Galleria del Milione e dunque all'astrazione geometrica, ma anche ad altri eventi nella Milano degli anni trenta. La posizione di Flaminio Gualdoni è egualmente significativa perché, dopo De Bartolomeis che in questo ambito di ricerca è stato un pioniere, punta a organizzare un discorso analitico sui disegni fissando una griglia per le cronologie dei diversi pezzi, importante per ogni ulteriore ricerca. Conviene ancora citare Paolo Campiglio che, in un volume sulla scultura e architettura dell'artista negli anni trenta, utilizza con prudente sensibilità numerosi disegni offrendo anche in questo caso una precisa serie di datazioni. Naturalmente i disegni sono stati utilizzati come strumenti di

confronto da numerosi studiosi, e, ad esempio, Giorgio Mascherpa, nel suo lavoro sull'arte sacra di Lucio Fontana propone diversi disegni a penna, schizzi ma anche elaborazioni ulteriori, cioè veri e propri schemi progettuali per la realizzazione della quinta porta del duomo di Milano; infatti i disegni possono dividersi in progetti per la prima fase del concorso, senza divisioni delle scene tramite cornici, e quelli per la seconda versione della porta stessa con le cornici richieste dalla committenza. Naturalmente la documentazione offerta da Mascherpa, pure molto interessante, non può che essere parziale per quanto attiene ai disegni.

A questo punto converrà discutere gli strumenti critici che sono stati utilizzati per spiegare l'opera di Lucio Fontana come legata al mondo barocco. Questa ipotesi critica ha origine dal *Manifesto Blanco* che, come è noto, è stato scritto sotto la guida dello stesso Fontana. Per meglio capire forse dovremo chiederci perché l'artista proponga l'esaltazione di questo preciso momento storico dell'arte in Italia proprio al suo ritorno dalla Argentina. E chiarire se il disegno di Fontana è poi veramente legato alla grafica barocca. Proviamo a rispondere al primo problema: perché Fontana punta sull'arte barocca come strumento di liberazione della ricerca artistica. Credo che la risposta ancora una volta sia la liberazione dall'Accademia, e del resto proprio l'artista aveva lottato contro la tradizione accademica già al tempo della sua permanenza alla scuola di Brera sotto la guida di Adolfo Wildt. Dunque il Barocco, che del resto era stato posto in discussione dalla fondamentale ricerca di Benedetto Croce, era un problema importante nella critica d'arte fra le due guerre e il recupero della pittura, dell'architettura e scultura del XVII secolo, aveva trovato opposizione da parte di coloro che privilegiavano il Rinascimento; per cui, quando Fontana torna nel 1947, dopo sette anni di assenza, sulla scena italiana, continua a portare avanti una polemica che è ormai lontana e che non trova più corrispondenza con l'assenso e l'interesse che la critica d'arte più avanzata pone ormai nei confronti dei protagonisti dell'arte barocca. Voglio aggiungere che, in tempi più recenti, la critica, meno asseverativa di quella degli anni cinquanta, ha meglio chiarito le ragioni della scelta di Lucio Fontana in favore dell'arte barocca; in particolare lo stesso Crispolti ha evidenziato il nesso fra teorizzazioni futuriste, arte barocca e spazialismo.

Veniamo adesso al problema del disegno di Lucio Fontana: esso è davvero collegato a quello barocco e in particolare alla grafica di Bernini, che peraltro viene indicata in diverse occasioni dalla critica come punto di riferimento per l'artista? Bisogna riflettere con molta attenzione perché, a ben vedere, parentele strette proprio con il disegno di Bernini non se ne colgono, semmai con Borromini, ma soprattutto con altre grafie, altre scritture. Fontana stesso ha sempre parlato del suo interesse per l'arte barocca, ma non pare avere mai fatto riferimento a Tintoretto, che pure gli ha suggerito molte soluzioni, invenzioni spaziali, contrapposizione di figure, e questo forse perché la critica fra le due guerre non era favorevole all'artista veneziano, e non lo è stata neppure nel dopoguerra, dopo *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* di Roberto Longhi. C'è nel disegno degli anni trenta di Fontana un duplice diapason, quello della grafia spezzata, fratta, mossa, e quello della grafia segnata da una linea sottile ma continua, un contorno di grande sensibilità per le forme del corpo, spesso nudi femminili, ma che poteva avere fatto percepire ad Argan una certa freddezza. Ebbene, il disegno di Fontana in questo secondo caso fa riferimento proprio alla tradizione della cultura dell'espressionismo che poi, negli anni trenta, per chi voleva fare del figurale, era lo strumento principe per proporsi in termini antagonisti, e quel disegno, a volte scavato, a volte vibrante, credo si possa collegare in certi casi a Egon Schiele, in altri alla grafia de *Il cavaliere Azzurro*.

Certo la ricerca figurale di Fontana ha molti modelli, molti nessi evidenti in particolare in due direzioni, quella del disegno di Auguste Rodin e quella del disegno della *école de Paris* negli anni trenta, per esempio il contorno sottile e continuo di Henri Matisse, che ritroveremo in certe sculture del dopoguerra dello stesso Fontana. Ma quando pensiamo al disegno figurale di Fontana dobbiamo considerare l'importanza del suo dialogo con altri artisti del passato, alcuni legati alla tradizione rinascimentale, e penso alla "maniera", a Pontorno, a Rosso, a Parmigianino, che tanto devono avere contato per la ricerca dell'artista. Una componente diversa ma altrettanto importante riguarda la concezione della scultura, e dei disegni che a questa si collegano: sono impensabili gli schizzi per le ceramiche e la loro realizzazione senza i bozzetti di Medardo Rosso e quelli di Rodin, che certo Fontana deve avere conosciuto, e forse conosceva anche i bozzetti di Canova che adesso vediamo alla gipsoteca di Possagno. Non possiamo essere certi di quest'ultimo pur possibile nesso, per ora, che io sappia, non attestato da alcun documento se non dall'evidenza delle forme, ma possiamo sicuramente indicare una relazione con gli abbozzi plastici di Rodin, nei quali a volte non si avverte il michelangiologismo dominante delle sculture finite in pietra o in bronzo.

Milano, 11 maggio 2009

* Estratto dal testo in catalogo, edizione Fondazione Arnaldo Pomodoro/CSAC



Fondazione
Arnaldo Pomodoro

CSAC - Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma

Il Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma è stato ufficialmente riconosciuto nel 1987 (D.P.R. n.1025, G.U. del 6 marzo 1987), ma l'archivio ha cominciato a formarsi a partire dalla fine degli anni sessanta del XX secolo. Il compito istituzionale della struttura è la raccolta, tutela, conservazione, catalogazione e consultazione dei materiali afferenti a cinque diverse sezioni: Arte, Media, Progetto, Fotografia e Spettacolo.

Ha sede nella storica Abbazia di Valsereina (8.000 mq), costruita nel sec. XIV, rimaneggiata nel sec. XVIII e restaurata a cura della Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici.

La Sezione Arte raccoglie oltre 1700 dipinti, 300 sculture, 17.000 disegni di oltre 100 artisti, come Accardi, Afro, Alviani, Angeli, Baj, Bendini, Bill, Birolli, Boero, Burri, Canogar, Cassinari, Cavaliere, Ceroli, Consagra, De Rocchi, Del Pezzo, Della Torre, Fabro, Ferrari, Festa, Fioroni, Fontana, Forgioli, Gallizio, Garau, Garcia Rossi, Gastini, Gentilini, Giunni, Griffa, Guenzi, Guttuso, Lavagnino, Mandelli, Mattioli, Melotti, Morellet, Moreni, Morlotti, Nigro, Novelli, Ossola, Padova, Paolini, Pardi, Pizzinato, Arnaldo Pomodoro, Pozzati, Raciti, Radice, Reggiani, Rotella, Santomaso, Savinio, Scanavino, Schifano, Scialoja, Soldati, Spagnulo, Tadini, Tilson, Uncini, Vedova, Veronesi, Vostell e molti altri.

Nella Sezione Media, tra gli altri, si conservano 7.000 bozzetti di manifesti e 2.000 manifesti cinematografici di autori come Ballester, Acerbo, Cesselon, Ciriello, Manno, oltre agli importantissimi archivi (circa 100.000 pezzi) di Carboni, Iliprandi, Provinciali, Sepo, Testa, Tovaglia, Vitale, 11.000 disegni di satira e fumetto e 3.000 disegni per illustrazione di autori come Pericoli e Chiappori, quelli del gruppo de "Il Male" (Angese, Giuliano, Perini, Vincino), quelli del gruppo di "La Repubblica" (Bevilacqua, Bucchi, Alain Denis, Eletti, Jezek, Micheli), e poi ancora Galantara, Bisi, oltre agli archivi di Luciana Roselli e Brunetta Mateldi.

La Sezione Progetto è costituita da 1.500.000 di disegni di architettura e design, 800 maquettes, 2.000 oggetti di architetti come Alpago Novello, De Finetti, Gardella, Menghi, Nervi, Ponti, Pulitzer, Rava, Samonà e di designer come Bellini, Castiglioni, Mari, Mendini, Munari, Nizzoli, Rosselli, Sambonet, Afra e Tobia Scarpa, Sottsass Jr. Questa sezione comprende anche l'Archivio della Moda con 70.000 disegni di Albertina, Albini, Antonelli, Armani, Ferrè, Krizia, Lancetti, Monsieur Gilles, Moschino, Schuberth, Soprani, Sorelle Fontana, Versace.

Nella Sezione Fotografia si conservano 2.500.000 di negativi su lastre, oltre 2.200.000 negativi su pellicola, 1.700.000 stampe, 150 apparecchi fotografici, di notevole interesse, fra l'altro, 140 negativi scattati da Man Ray negli anni Trenta, 2.000 pezzi della F.S.A. e l'archivio completo dello Studio Stefani di Milano, dello Studio Villani di Bologna, dello Studio Vasari di Roma, della Publifoto di Roma (fino al 1970) senza contare gli archivi di fotografi da Migliori a Ghirri. Infine la Sezione Spettacolo contiene 100 film originali, 4.000 video-tape e numerosi apparecchi antichi.

Lo CSAC ha pubblicato, dal 1968, cento cataloghi scientifici di mostre sulle proprie collezioni, svolge quotidianamente attività di supporto alla didattica universitaria (stages, dottorati, tesi di laurea) e alla ricerca (consultazione dei fondi), nonché di collaborazione con Musei ed Enti italiani e stranieri per la realizzazione di mostre.

Milano, 11 maggio 2009