

ARTE. Una grande mostra a Vienna sul padre dello «spazialismo» e delle neoavanguardie

# Lucio Fontana E l'infinito divenne gesto

Aperta a Vienna al Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, una grande esposizione dedicata ad uno dei capostipiti delle neoavanguardie. Dalle esperienze plastiche e degli anni Venti, alle movenze spazialiste. Un erede originissimo del futurismo, che incarnava, come teorizzava Persico sin dagli anni Trenta, una vitalità asseverativa e immediata. Racchiusa in gesti di estrema energia formale ed espressiva.

ENRICO CRISPOLTI

■ A trent'anni quasi dalla sua scomparsa (1968), e approssimandosi ormai anche il centenario della nascita (a Rosario di Santa Fé, in Argentina, nel 1899), certamente Lucio Fontana appare uno dei più originali esponenti dell'arte del nostro tempo, e l'artista italiano contemporaneo la cui opera è maggiormente documentata in musei europei (e in Italia, a Milano, Roma, e Torino), nord- e sudamericani, giapponesi. In particolare per la generazione europea che, dopo l'informale ha dato vita, fra estremi Cinquanta e Sessanta, alle cosiddette «neoavanguardie», il lavoro intimamente evolutivo di Fontana ha rappresentato un saliente punto di riferimento e di stimolo. Come del resto era avvenuto dieci anni prima per la nuova situazione di ricerca che andava affermandosi anche in Italia.

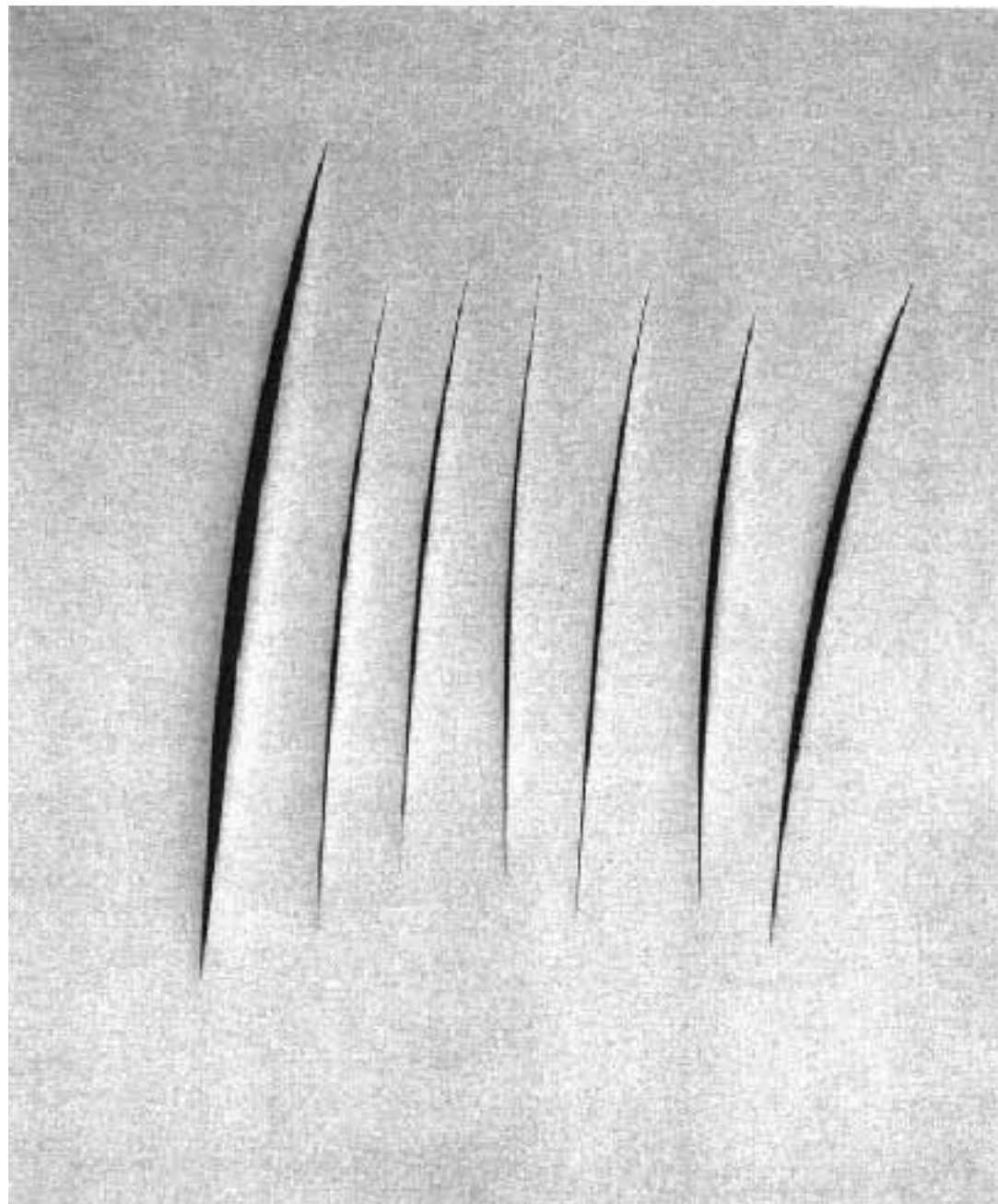
È ciò in ragione anche di una caratteriale generosità d'attenzione per quanto di nuovo si andasse proponendo, in arte quanto altrove, nel pensiero scientifico e nell'evoluzione tecnologica, esattamente in una personalissima prospettiva d'invenzione profondamente fiduciosa in una trasformazione innovativa sostanzialmente «moderna»,

attualistica, della sensibilità e del modo stesso di concepire in immagine nuove ipotesi di realtà. Realizzando infatti lungo oltre un quarantennio d'intensissima avventura creativa quello che l'intelligenza di Edoardo Persico, uno dei primi critici attenti al suo lavoro, scrivendo nel 1935 per la piccola monografia edita postuma l'anno seguente a Milano da Campo Grafico, indicava già come il maggiore, e raggiunto, traguardo fontaniano: «la vita nell'arte»; cioè «la capacità dell'espressione viva ed immediata».

Ed era l'intuizione del vitalismo inventivo di Fontana, già dunque esplicito in un percorso pur ancora breve, ma quasi subito configurato in formulazioni assai liberamente differenti quanto a termini di linguaggio, fra gli estremi poli d'una figuratività corsiva concettualmente più che visivamente colta sul vivo, nell'immediatezza del rapporto fra materia e spazio, o invece d'una estrema essenzialità della struttura plastica, ridotta ad astrazione del segno nello spazio (come nelle lammellari, esili, antiretoriche, proposizioni non-figurative del 1934). Ma certo l'intuizione di Persico a distanza appare caratterizzare nel suo insieme un'avventura comples-

sa (vissuta soprattutto a Milano) che dal plasticismo iniziale, nei secondi anni Venti, in particolare di dialogo martiniano, tuttavia nel giro di pochissimi anni, in rivolta contro i modelli plastici del «Novecento», messo in causa in termini appunto di segno, di colore, e di manipolazione diretta della materia plastica (inizialmente soprattutto la terracotta), corre, al di là dell'esperienza dell'informale (gli anni dei «buchi», e del materialismo delle «pietre»), fino all'estrema essenzialità del «taglio» su campo monocromo, o all'invenzione analogica meccanica delle «ellissi», e delle ultime, pulitissime, e sempre monocrome sculture metalliche, a missile: trenta, quarant'anni dopo. E in questo senso non v'è dubbio che Fontana sia stato un erede, del resto ben consapevole, del Futurismo italiano: e di fatto esattamente ben più del creazionismo immaginativo di un Balla, che non delle drammatica percezione di conflittualità della realtà urbana e sociale caratteristica della sensibilità di Boccioni (ricordato già nel Manifesto Bianco, da Fontana sollecitato e ispirato, nel 1946, a Buenos Aires, e premessa dello Spazialismo praticato e teorizzato, al ritorno in Italia, a Milano, a partire dal 1947).

Nella sua lunga vicenda creativa, dagli anni Venti a buona parte dunque dei Sessanta, e nel succedersi incalzante di formulazioni sempre tese nel senso del rischio del ricercare, del tutto radicalmente avventurato in modi innovativi, ma sempre profondamente motivato, culturalmente quanto umanamente, Fontana quindi rappresenta quasi una figura emblematica dell'avanguardia artistica del nostro tempo. Per la propria smaltiziata sapienza



Concetto spaziale, Attesa, 1960. Un'«idropittura» di Lucio Fontana

operativa, fondata anche su una tradizione paterna di solido mestiere di scultore (ma ben presto messo in gioco, altrettanto che via via le prime stimolanti influenze formative, da Wildt e Maillol, ad Arturo Martini) capace tuttavia di riscuotere anche il rispetto di quanti, appoggiandosi soprattutto invece alle certezze offerte dalla tradizione, non risultassero altrettanto avventurati nella propria ricerca.

Del suo lavoro, di scultore, fra le due guerre, e poi di pittore e nuova-

mente di scultore, ma da sempre anche di operatore plastico che sapeva fare i conti con lo spazio ambientale, sia lavorando con architetti sia creando propri «ambienti», una grande antologica si è aperta il 25 settembre a Vienna, fino al 6 gennaio, nel Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, ricca di oltre centocinquanta opere, da metà degli anni Venti a metà dei Sessanta (sculture, anche in ceramica, dipinti, disegni). E che, come quasi inevitabile in sede di sintesi esposi-

tiva, pur se pone soprattutto naturalmente l'accento sulla qualità della misura «opera», accenna comunque anche ai livelli di maggiore complessità e articolazione del suo operare, in diretto rapporto appunto con lo spazio ambiente. Ospitando infatti due significative ricostruzioni: del famoso, grande, liberrimo arabesco di neon posto sopra lo scalone della Triennale milanese del 1951, dialogando con l'allestimento degli architetti Luciano Baldessari e Marcello Grisotti; e

dell'«ambiente spaziale», a labirinto radicalmente bianco, realizzato da Fontana nell'estate 1968 (dunque appena qualche mese prima della sua scomparsa) in «Documenta 4», a Kassel, con la collaborazione dell'architetto Aldo Jacober.

E per comprendere la vera natura immaginativa di Fontana occorre riferirsi appunto alla misura più diretta di una pratica del rapporto spaziale, instaurata nel suo operare plastico fin dal 1930 nell'arditissimo progetto di una fontana commemorativa di Giuseppe Grandi, per Milano; e sviluppato lungo gli anni Trenta in importanti collaborazioni con architetti d'avanguardia, da Baldessari ai Bbpr, ad Albini, Gardella, Minoletti, Palanti, Romano (imprese ricostruite nel recente volume di Paolo Campiglio, Lucio Fontana. La scultura architettonica negli anni Trenta, Iliaso, Nuoro, 1995). Ma ambito d'attività che dopo il secondo conflitto mondiale, dal 1947, acquista ancor maggiore consistenza, collaborando con Zanuso e Menghi, nuovamente in più occasioni con Baldessari, come con Parisi, con i Castiglioni, e con i Monti. Tuttavia Fontana in più occasioni, e appunto dal 1949, propone anche appunto propri «ambienti spaziali», che si pongono storicamente all'origine della tipologia dell'«opera ambiente», così largamente praticata nelle ricerche artistiche degli ultimi decenni.

La sua proiezione immaginativa «spaziale» aspirava concettualmente (intitolava infatti costantemente le proprie opere «concetto spaziale») ad una sconfinata dimensione cosmica. E le sue operazioni di «buchi», di «tagli», di «squarci», praticati sulla superficie pittorica, ne erano la rappresentazione emblematica: quasi come di un liberatorio oltre, figurato tuttavia attraverso un diretto esercizio di manualità, di gesto. E Fontana era naturalmente entusiasta delle imprese spaziali. A proposito della prima uscita dell'uomo dalla navicella spaziale si scriveva, nell'aprile 1964: «Qui il faggio rosso è stupendo! pare una fiammata di fuoco in mezzo al verde, sono contento che con questo «gretto» dell'uomo nello spazio, fra noi e gli «immaginosi» non figurativi, figurativi a metà, e l'altra a volontà dell'acquirente, etc., etc. ormai la rotura sia anche fisica ca va? stai con noi?».

LETTERATURA. Muore a Tokio l'autore de «Il silenzio» e de «Il samurai»

## Endo, anima cattolica del Giappone

È morto ieri a Tokio, all'età di 73 anni, Shusaku Endo, uno dei maggiori scrittori giapponesi, l'autore de «Il Samurai» e «Il silenzio». Nella sua vita e nella sua opera è stata determinante la sofferta conversione al cattolicesimo, che fu per lui ragione di affrancamento e di luce, anche se visse artisticamente e umanamente in modo sofferto il distacco dalla religione dei suoi padri. L'asciuttezza, che a volte rasenta la bruschezza, sembrava il suo tratto stilistico.

FRANCO CORDELLI

■ Shusaku Endo, uno dei più noti scrittori giapponesi è morto ieri a Tokio, all'età di settantatré anni. Fu autore di numerosi saggi e romanzi di ambientazione storica. Nato a Tokio, era cresciuto al di fuori del suo paese natale, in Cina. Ma aveva vissuto a lungo anche in Europa, soggiorno che influenzò profondamente la sua personalità di scrittore, segnata da un controverso legame con le radici d'origine.

Nella sua vita e nella sua opera era stata decisiva la sofferta conversione al cattolicesimo. Elemento che si ripercuote con forza nella sua narrativa. E i suoi lavori, tutti animati da una marcata ispirazione morale gli erano valse riconoscimenti in patria e all'estero.

Quattro sono i romanzi maggiori di Shusaku Endo: «Silenzio» del 1959; «Vulcano» del 1966; «Il samurai» del 1980; «Scandalo» del 1986. La scioltezza dei titoli è un riflesso della scioltezza stilistica, per come è quanto possiamo percepirla noi occidentali sulla scorta delle traduzioni (i romanzi di Shusaku Endo sono pubblicati da Rusconi). D'altra parte, questa asciuttezza che a volte sfiora la bruschezza, lo sgarbo, il nessun desiderio d'essere compiacente, può ben essere inteso come il limite culturale dello scrittore giapponese.

Endo, nella storia del romanzo, non reca contributi formali di ri-

lievo. L'alta considerazione in cui va tenuta la sua opera dipende da un vistoso elemento contenutistico: Endo come s'è accennato, era cattolico e non si sottrasse mai a questo destino, a questa sua fede. In «Vulcano» lo scenario è la città di Kagoshima, la città più a sud della meridionale isola di Kyushu, ovvero quella la parte del Giappone che Endo amava in un modo tutto speciale (mentre è ambientato a Nagasaki, altra città dell'isola il romanzo «Silenzio»).

Ma se lo scenario è Kagoshima, il fuoco immaginativo e l'Akadaké, il vulcano che opera in senso profondo, simbolico, nel conflitto tra il vulcanologo Suda e il prete spretato Durand. Suda ha stabilito con la montagna un rapporto di pura intensità, di pura passione: essa è per lui il cosmo intero, il ciclo naturale, nascita e morte. L'identificazione si è spinta fino al sacrificio dell'amore, vale a dire dell'azione individuale. Per Durand, il fallimento consiste nell'opposto peccato, nell'eccesso di individualismo, nella mancanza di carità. Egli non ha creduto che in se stesso, ovvero nella sua apocalittica visione del mondo. In un'intervista del 1985 rilasciata a Renata Pisu, alla domanda: «Qual è per voi giapponesi la peggior punizione?», Endo rispose: «essere soli, cioè isolati. Essere dei senza-uomini, terribile insulto, come per voi essere dei

Particolare di paravento del periodo «Edo» raffigurante un Samurai  
D. Virtuoso

senza-dio». Renata Pisu replicò: «Siete dei conformisti». «Certo, e voi degli individualisti».

In «Scandalo» torna il tema del doppio, costante in tutta l'opera a noi nota. Ma il vecchio scrittore protagonista del romanzo è qui visitato da un personaggio cupo e morboso che ha la consistenza di una autentica allegoria: un'«allegoria esplicita», come se il realismo, o il realismo storico dei testi precedenti fossero ormai consumati.

Il doppio che affligge il sessantenne Suguro è uno sviluppo del tema di Endo: l'insidia che il cattolicesimo nasconde in se stesso, il senso della colpa, il senso del peccato. Questo sentimento, così

profondamente anti-buddista, diventa alla fine l'insidia che mette a repentaglio l'identità dell'intero giapponese (di cui Suguro è, ancora una volta un allegora). Come per Mishima, che appartenne alla sua stessa generazione, maestri furono gli europei Oscar Wilde e Gabriele D'Annunzio, per Shusaku Endo, che studiò a Lione, furono maestri gli scrittori cattolici Mauriac e Bernanos.

Il cattolicesimo fu per lui ragione di affrancamento e di luce. Ma sentiva di essersi allontanato dalla religione dei suoi padri, dalla sua sottigliezza, dalla sua morbidezza, dal suo sentimento di una vita più grande in questo mondo, in questa vita.

## La medaglia della Festa



Argento 986‰  
diametro 35mm - peso 18 gr.  
coniazione proof

L.35.000 + spese postali

Per ricevere la medaglia della  
Festa nazionale de l'Unità di Modena 1996  
compila e spedisce il coupon a:  
PDS Federazione di Modena  
Viale Fontanelli 11 - 41100 Modena

La medaglia della Festa - coupon di prenotazione

NOME \_\_\_\_\_ COGNOME \_\_\_\_\_

VIA \_\_\_\_\_ N. \_\_\_\_\_

CAP \_\_\_\_\_ CITTA' \_\_\_\_\_

TEL. \_\_\_\_\_

VORREI RICEVERE N. \_\_\_\_\_ MEDAGLIE \_\_\_\_\_

PAGAMENTO IN CONTRASSEGNO