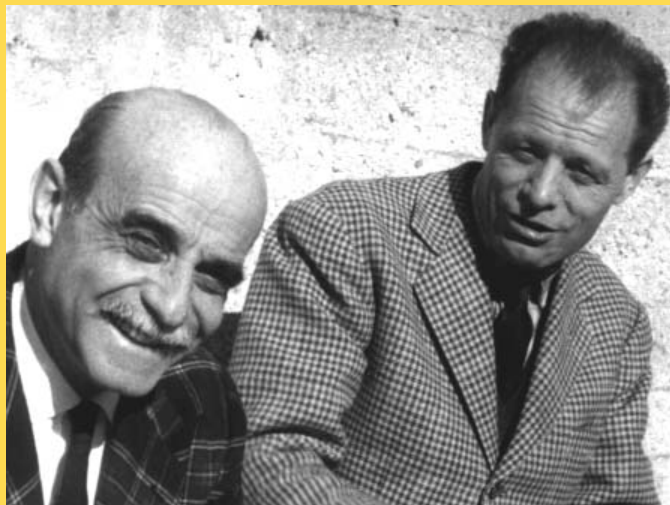


Mario Pancera

Vite scolpite

Le opere i drammi le passioni di Lucio Fontana, Francesco Messina, Marino Marini, Luigi Brogгинi, Giacomo Manzù, Agenore Fabbri, Luciano Minguzzi, Carmelo Cappello, Pericle Fazzini, Emilio Greco, Luigi Grosso, Andrea Cascella, Augusto Murer, Arnaldo Pomodoro, Floriano Bodini, Valeriano Trubbiani



Da sinistra, Lucio Fontana
e Agenore Fabbri

SeBook

Istruzioni per l'uso

**Questo è un “assaggio”
gratuito delle prime 10/20
pagine dell’eBook**

**Per andare ad acquistare
questo libro elettronico
completo torna su
www.eBooksItalia.com**

**Per molti eBook è attiva
anche l’opzione Ex Libris
ovvero la possibilità
di acquistarne una o più copie
in un volume stampato
appositamente per chi lo ordina.**

Mario Pancera

VITE SCOLPITE

**Le opere, i drammi e le passioni
di Lucio Fontana, Francesco Messina, Marino Marini,
Luigi Brogginì, Giacomo Manzù, Agenore Fabbri,
Luciano Minguzzi, Carmelo Cappello, Pericle Fazzini,
Emilio Greco, Luigi Grosso, Andrea Cascella,
Augusto Murer, Arnaldo Pomodoro, Floriano Bodini,
Valeriano Trubbiani.**

SeBook

*S'egli è che 'n dura pietra alcun somigli
talor l'immagin d'ogni altro a se stesso...*
Michelangelo

PRESENTAZIONE

Lo scultore Pericle Fazzini era uno dei più disordinati scultori che abbia mai conosciuto: nel suo studio di via Margutta, la via degli artisti, a Roma, non si riusciva nemmeno a entrare. Ci entrava a fatica anche lui. Per fotografarlo tra le sue opere, bisognava trasportare il materiale in cortile. Ora quello studio non c'è più. Tutta la via Margutta è diventata banale.

Lo studio di Emilio Greco, invece, nella quiete di una villa non lontana dalla Cassia, era largo, luminoso, organizzato, perfino con un antistudio, piccolo ma quasi un salottino. C'era spesso musica diffusa. Un giorno che arrivai lì, d'estate, trafelato e sudato dopo un'intervista con il professor Ettore Paratore, e avevo le ore contate, mi accorsi che il caldo aveva appiccicato i miei calzoni al sedile di plastica del tassì. Quando scesi, zzzac, si scucirono nel mezzo. Fu la moglie dell'artista a trarmi d'impaccio, ricucendoli, mentre io indossavo una vestaglia del padrone di casa (un po' corta, per le mie misure). Mi pareva una famiglia affiatata, ma l'ultima volta che incontrai lo scultore seppi che tutto era crollato. Greco, che non stava bene di salute, era triste. Mi parlò con amarezza della famiglia: si era spezzata e lui non lavorava più.

La prima volta che andai da Messina, nel suo studio di Brera (che era stato del suo maestro Wildt), mi trovai circondato da un mucchio di teste disposte su assi e scaffali, e Messina, che scriveva poesie, mi spiegava i problemi della sua uremia e il suo amore per Ilaria del Carretto. Da quell'amore, saremmo poi arrivati agli altri amori, in particolare a quello, intensissimo, per la moglie Bianca, che aveva testardamente strappato al suo primo marito. Io lo guardavo e, siccome non era un Adone e nemmeno aveva un aspetto wertheriano, ma anzi era grassotto e sospettoso, mi meravigliavo molto che potesse dedicarsi con successo agli amori e alle liriche. Però aveva una grande verve.

Anche Trubbiani ha una grande verve, ma tutta diversa, meno aerea, più teragnola. Quando parla, assembla le frasi come le sue sculture, che non nascono da un pezzo unico, ma sono un agglomerato di forme e di materie diverse. Inventa le parole o le deforma secondo l'occasione, come se le tirasse fuori da un baule scovato in cantina, con oggetti e animali infiniti e meravigliosi, a volte sporchi, orrendi, ragnatolosi, oppure lucenti monete d'oro e bambole di bisquit. Questo oscuro deposito dei misteri è il nostro mondo interiore, l'anima, la psiche, che lui perlustra apparentemente senza paura.

La storia dell'arte si fonda sulla storia delle vite umane, e queste si rivelano almeno in parte, dalle opere e dalle parole. Quasi tutti gli scultori che parlano in questo libro si aprono a poco a poco. È impressionante vedere come tutti amano il loro lavoro, e come, in molti, sia notevole se non sconcertante, l'attrazione femminile. C'è chi ne parla con qualche ritrosia, chi apertamente, chi tace lasciando la voce alle sue sculture. Non so perché accada, ma è così. L'ultima installazione di Lucio Fontana, a Documenta, con un grande taglio verticale al centro di un labirinto bianco, ci meraviglia, ma a ben pensarci, è un elemento naturale della sua vita. Lasciamo agli psicologi questo e altri problemi.

Queste sono piccole note e impressioni che passano sotto gli occhi e nella mente del cronista che va a intervistare e frequenta le persone di cui deve scrivere. Ma queste note, che non si raccontano mai, costituiscono una parte della trama da cui esce poi il personaggio: è attraverso il setaccio di mille sensazioni che fluiscono le risposte e gli episodi che contano (o, almeno, dovrebbero contare) per ottenere un ritratto il più possibile corrispondente al vero.

Wildt, per esempio, era di famiglia così povera che non poté nemmeno andare a scuola; e poi è diventato un gigante. Il napoletano Filippo Cifariello uccise la moglie, ebbe successi internazionali, ma morì suicida a settantadue anni. Devono pur trovarsi questi turbamenti e queste angosce nelle loro opere. Medardo Rosso fu cacciato dall'Accademia di Brera e trovò la sua strada a Parigi: ha dato un volto "impressionista" alla scultura. Arturo Martini durante la guerra 1915 - '18 fece il fonditore in una fabbrica di armi, e in un certo periodo della sua esistenza aveva appena i soldi per

comprarsi il gesso. Eppure ha prodotto sculture che lo fanno considerare uno dei maggiori artisti italiani del secolo. Quanto hanno influito, sul suo modo di esprimersi, il suo carattere e le sue vicissitudini personali?

Vicende non dissimili, salvo - per quanto ne so - gli assassini delle mogli e i suicidi, si incontrano nelle vite dei nostri contemporanei. Non è possibile disgiungere la vita e le opere. Come nascono i quadri e le sculture, che spesso, con troppa facilità, vengono chiamati opere d'arte? Può una persona culturalmente naïf esprimersi come un genio? Perché contano, e fin dove, le differenti esperienze familiari e sociali? Può, chi non ha mai sofferto e non soffre, esprimere la sofferenza? Una persona avara o gretta o di bassi pensieri può suscitare nobili sentimenti? Chi manca di sensibilità umana sa produrre, e come lo produrrà, un lavoro che ci stupisca per le sue qualità estetiche?

E, viceversa, come si esprimono le virtù, l'intelligenza, la dignità, l'elevatezza spirituale di un artista? È dunque cercando di conoscere, il più intimamente possibile, gli autori, entrando nel loro mondo e ascoltando quello che ci vogliono dire e quello che ci dicono senza volerlo, che meglio si capiscono le loro opere. E un'opera può essere giudicata soltanto quando è stata compresa.

A volte passano secoli per comprendere un'opera d'arte, anzi i giudizi critici cambiano da un decennio all'altro. Non solo, accade che nello stesso periodo le valutazioni siano addirittura diverse da una società all'altra. Ma il fatto di domandarsi "chi sono gli autori?" è l'inizio di una piccola catena razionale importante. Leonardo incolto non sarebbe stato Leonardo, Raffaello senza amore (indipendentemente dagli amori) non sarebbe stato Raffaello, Caravaggio senza la sua improntitudine, Picasso senza la sua aggressività, Toulouse-Lautrec senza le sue malattie, Cézanne senza i suoi soldi, Munch senza la sua follia, e così via.

La stessa condizione vale per i contemporanei: l'ignoranza, l'avidità, la mancanza di generosità, se non addirittura la perfidia, l'assenza di apertura mentale e spirituale, pesano sulle opere, così come la generosità, la fantasia, l'equilibrio, l'approccio, gli studi, la tensione morale, il desiderio dell'assoluto. Virtù e difetti si sentono anche se i loro autori tentano in ogni modo di apparire - ciò è umano - meglio di quan-

to sono. Il pubblico attento avverte però quando dipinti o sculture sono fiacchi, stanchi, senza carattere, incapaci di “parlare”, per quanto tecnicamente perfetti.

Un dipinto o una scultura possono piacere, ma non necessariamente essere capolavori. Piacciono anche le immaginette votive, figuriamoci se non attirano lo sguardo di molti ammiratori un nudo di Venere, un bacio, un amplesso. Ma perché quel nudo, quel bacio o quell’abbraccio è un’opera d’arte oppure perché è soltanto un prodotto di livello artigianale? Come si distingue Rodin da un maestro marmista? Il confine a volte è vistoso, a volte sottile. Per cominciare a intuire dove si trova è sicuramente necessario conoscere, oltre al lavoro, *anche* la vita interiore del loro autore, i suoi desideri reconditi, le sue speranze, le delusioni, le inibizioni, le invidie, le sofferenze di cui non vuol parlare, ma che gli si leggono negli occhi, i momenti di esaltazione e quelli di depressione. I capitoli che seguono vogliono servire semplicemente a questo.

Due cose segnalerò in particolare. Nelle *Note* in fondo al volume sono riportate le date delle interviste; tutte sono state rilette e, quando era il caso, completate. Di tutte, infatti, conservo gli appunti scritti e talvolta registrati. È un peccato che il lettore non oda le voci, i toni, le pause, le esitazioni, gli slanci. I protagonisti di cui scrivo sono scultori da me scelti tra quelli che ho conosciuto, con i quali ho parlato, spesso a più riprese nel corso degli anni. Sono autori da cui in un modo o nell’altro escono testimonianze interessanti, e forse anche importanti, per la scoperta di quel settore della società che è il “mondo dell’arte”. Testimonio soltanto di loro, delle loro storie. La storia dell’arte è altra cosa, anche se - come credo - passa attraverso le loro esistenze.

M.P.

1.

LUCIO FONTANA E L'INFINITO¹

*Il fondatore dello Spazialismo veniva dalla pampa.
È stato un eroe della prima guerra mondiale.
Diceva: «Il buco è l'inizio di una scultura nello spazio».
«I miei non sono quadri, sono concetti d'arte».*

Esce da un antico e nobile palazzo di corso Monforte, nel centro di Milano, con un elegante paletò di impeccabile foggia inglese, una lobbia scura in capo, un ombrello in mano. Il suo viso asciutto, con i grigi baffetti sulle labbra, gli occhi penetranti, sembra il biglietto da visita di un alto dirigente di banca. Ha sessant'anni, è un ex gaucho, da decenni mette la dinamite con la miccia accesa sotto i cavalletti dell'arte contemporanea. Si chiama Lucio Fontana. Come uomo è arguto e charmant, come artista è il pittore che, bucandole, tagliandole e graffiandole, cioè aprendole allo "spazio", ha trasformato in scultura anche le tele.

È stato milionario e miserabile. È applaudito e vituperato. Discorre piacevolmente di filosofia e balla il twist fino a notte fonda. Se per strada assomiglia a un funzionario della city, nel suo studio è un anarchico: dipinge le tele con larghe pennellesses e poi vi si avventa contro con un punteruolo o con una lametta. Zac, zac. Quando il prodotto non lo soddisfa, dice, prende il quadro e lo butta via: non conosce mezzi termini. Così, con un'intima allegria e lo sguardo ironico, parla di sé Fontana, uno tra i più noti, ed anzi famosi, pittori, scultori, ceramisti in Italia e nel mondo.

Se non fosse pittore e scultore, che cosa vorrebbe essere?

«Mi sforzerei di fare ancora l'artista. Oppure il panettiere, nel caso che non ci riuscissi».

Padre italiano, madre di origine spagnola, Lucio Fontana è nato in Argentina, a Rosario di Santa Fè, il 19 febbraio 1899. Cresciuto in un mondo in cui imperava la legge del più forte, imparò fin da bambino ad andare a cavallo e a maneggiare il revolver: «Ero un tiratore abilissimo». Arrivato poco più che ragazzo in Italia, combattè da volontario nella guerra del 1915 - '18, con l'ultima classe chiamata alle armi, appunto i "ragazzi del '99"; fu ferito e decorato sul campo. Rientrato a Milano, frequentò la scuola per capimastri costruttori e prese il diploma di perito edile. Nel 1922, tornò in Sudamerica. Vi rimase i cinque anni che videro, in politica, la nascita del fascismo e, in arte, quella di "Novecento".

Suo padre era uno scultore e a Rosario, Fontana lavorava nel suo atelier. Fece anche un monumento. Ricomparve a Milano all'età di 28 anni, cioè in piena dittatura e in pieno novecentismo, con in tasca un gruzzolo da milionario e in cuore la voglia di vivere e di dipingere. Ma stava già tra pittura e scultura e, per esperienza diretta, aveva una grande manualità. Studiò tre anni a Brera, dove, dal 1928, gli fu maestro lo scultore Adolfo Wildt che era nato nel 1868 e aveva dunque sessant'anni, trenta più di lui. Un docente di altissimo ingegno, ma che guardava al passato. I due non potevano essere più diversi, anche se la scultura "gotica" del primo avrebbe certamente influenzato il lavoro del secondo.

«Siccome ho inventato i buchi nei quadri, dicono che non so disegnare! Ma scherziamo. Non sanno che maestro ho avuto», spiega Fontana appena si entra in argomento.

Forse perché ha fatto una vita umanamente e artisticamente movimentata...

«Certo, non ho mai fatto una vita tranquilla. Del resto, non potevo cambiare né le mie idee, né il mio temperamento».

In un anno e mezzo di dolce vita, tra la fine degli anni Venti e l'inizio dei Trenta il giovane Fontana dissipò il patrimonio che si era portato da Oltreoceano. Di sera frequentava i café-chantant (erano i night club dell'epoca), facendo le ore piccole con gli amici. Qualche volta arrivava al mattino a Brera in frac, reduce da una notte di follie, ma sempre pronto e attento a disegnare e a modellare. Più di un frac finì miseramente deturpato dalla creta o dall'olio di lino e dai colori.

Fontana racconta che, terminati i soldi, scomparvero gli amici.

«Disperato, decisi di morire e per tre giorni non toccai cibo. Per la verità, non avevo nemmeno un centesimo per comperarmi un panino. Alla fine del terzo giorno, mi accorsi che un mio decesso non avrebbe risolto niente, raccolsi le ultime forze e decisi di restare in vita».

Cominciò subito dando battaglia al prossimo e, attaccando gli accademismi, presentò le sue prime sculture astratte. Eravamo all'epoca del fascismo trionfale, dell'esaltazione del regime e, in arte, dopo il cosiddetto ritorno all'ordine cioè al passato dei classici, dovuto al sarfattiano "Novecento" del decennio precedente, i giovani cercavano qualcosa di nuovo. Chi verso l'astratto, chi verso la luce e la piccola realtà quotidiana, come il gruppo milanese dei chiaristi (Del Bon, Lilloni, De Rocchi, Spilimbergo e poi De Amicis), che in questo modo contestava il funereo e monumentale stile fascista, anche se, in pittura, nobilitato dall'opera di Sironi. Ricordiamo che erano stati messi al bando i partiti politici, il regime istituiva premi e mostre per esaltare se stesso, e Filippo Tommaso Marinetti, il fondatore del Futurismo, approfittava in qualche modo del declino dell'originalità novecentista, per sostenere e divulgare l'aeropittura e l'aerovita, ultimi fuochi del suo movimento.

Nel 1932, nel Palazzo delle Esposizioni, si tenne la Mostra della Rivoluzione fascista per celebrare il decennale della Marcia su Roma delle camicie nere di Mussolini, il quale, per la verità, vi era arrivato in vagone letto. Gli allestimenti di origine cinematografica, l'uso della fotografia a rammentare le invenzioni dada, la partecipazione di architetti razionalisti (in quell'anno Figini e Pollini davano vita allo stabilimento Olivetti di Ivrea e preparavano la Casa dell'artista per la V Triennale milanese), la presenza di pittori e scultori futuristi e altri, anche diversissimi tra loro, davano popolarità e lustro al regime. Nella seconda metà del decennio l'Italia, diventata bellicosa, conquistava l'Etiopia; con nuclei fascisti partecipava alla vittoria del franchismo contro i repubblicani in Spagna e, successivamente, s'impadroniva manu militari dell'Albania. Tre anni, dal 1936 al 1939, di sangue e di "gloria". Molti intellettuali fuggivano, altri venivano messi al confino. Vittorio Emanuele III di Savoia, re d'Italia, veniva proclamato re d'Albania e imperatore d'Etiopia.

La fucina dell'astrattismo in Italia era la milanese Galleria del Milione, di proprietà dei fratelli Ghiringhelli: uno fascista importante, un altro pittore astrattista, il terzo amante della bella vita. In questo intreccio tra potere, arte e denaro, gli artisti trovavano un loro spazio e una certa copertura politica. Fontana espose con Manlio Rho, Mario Radice, Giuseppe Bogliardi, Atanasio Soldati, Fausto Melotti, Osvaldo Licini, Luigi Veronesi. La Galleria pubblicava un bollettino in cui si attaccavano i novecentisti e i loro epigoni proponendo un assai diverso "ritorno all'ordine". Fontana aderì in quel periodo anche al movimento parigino di Abstraction-Création e realizzò graffiti astratti.

È curioso che, nel 1937, sul fascicolo numero 50 di questa rivistina ribelle, insieme con le firme di Fontana, Melotti e Licini comparissero anche quelle di ex novecentisti pentiti, in tutto o in parte. Il 1937 è anche l'anno in cui Fontana lavorò alla ceramica nella Manifatture di Sèvres, in Francia. L'anno dopo, il diciassettenne Ernesto Treccani, figlio dell'imprenditore bresciano che aveva ideato e finanziava l'Enciclopedia italiana, fondava il periodico *Vita giovanile*, in seguito diventato *Corrente di vita giovanile* e poi *Corrente tout court*: nato come fascista di fronda, il giornale diventò quasi subito antifascista e fu soppresso il 10 giugno 1940, insieme con la Critica di Benedetto Croce, all'entrata dell'Italia in guerra accanto alla Germania di Hitler.

Era un momento ben strano. Nel 1939, dopo aver partecipato alla seconda mostra degli artisti di "Corrente", Fontana tornò in Argentina per restarci fino alla fine della seconda guerra mondiale. Di guerre gli era bastata la prima. Nel 1946, con alcuni allievi sudamericani lanciò, pur senza firmarlo, il "Manifesto blanco", che avrebbe posto le basi dello Spazialismo. Nel 1947 rientrò in Italia. A Milano trovò vecchi amici e ne acquistò di nuovi. E, insieme con il critico d'arte Giorgio Kaiserlian (miopissimo, che alcuni malvagiamente accusavano di essere daltonico, legato al Centro culturale dei padri gesuiti di San Fedele), la scrittrice Milena Milani (legata alla galleria d'avanguardia del Naviglio e al suo proprietario Carlo Cardazzo) e il poeta e drammaturgo Beniamino Joppolo (non legato a nessuno), firmò il nuovo manifesto per il movimento spaziale. Nel Manifesto tecnico dello

Spazialismo, si diceva: «L'opera d'arte non è eterna, nel tempo esiste l'uomo e la sua creazione, finito l'uomo continua l'infinito».

Non mancavano l'enfasi né il rischio di qualche banalità, naturalmente, ma i propositi apparivano sinceri: «Si va formando una nuova estetica, forme luminose attraverso gli spazi. Movimento, colore, tempo e spazio, i concetti della nuova arte. Nel subcosciente dell'uomo della strada, una nuova concezione della vita; i creatori iniziano lentamente ma inesorabilmente la conquista dell'uomo della strada». Lo stesso anno, Fontana eseguì la sua prima *Scultura spaziale*, esposta alla Biennale di Venezia del 1948, la prima dopo la guerra. Era la Biennale in cui furono premiati Manzù e Morandi, e fecero scalpore la mostra degli Impressionisti e la Collezione Guggenheim, che presentava 136 opere delle avanguardie europee e dell'Impressionismo astratto americano. Si apriva un'epoca.

Nel 1949 gli spazialisti scrivevano che un giorno si sarebbero ottenute attraverso la televisione espressioni artistiche di nuovo modello. Era da tempo in atto uno scontro, artistico e ideologico (ma pure economico, perché si trattava di essere dentro o fuori i circuiti delle mostre), tra i sostenitori del realismo socialista, il cui alfiere principale era il pittore comunista Renato Guttuso, e quelli delle teorie astrattiste e informali. In sei anni uscirono sette manifesti spazialisti. «Oggi», affermavano quegli entusiasti con evidenti richiami al futurismo, «noi siamo evasi dalle nostre città, abbiamo spezzato il nostro involucro, la nostra corteccia visiva e ci siamo guardati dall'alto, fotografando la Terra dai razzi in volo».

In poche parole: precorrevano di alcuni decenni le conquiste astronomiche degli anni Sessanta e i risultati artistici dagli anni Ottanta in poi, fiduciosi nel progresso tecnologico e scientifico, di cui l'arte contemporanea era destinata a servirsi. In quello stesso 1949, Atanasio Soldati, Bruno Munari, Gillo Dorfles e Gianni Monnet, riprendendo un termine usato dall'olandese Theo van Doesburg vent'anni prima (la sola realtà concreta è l'immagine astratta e non quella fenomenica, contingente), fondavano il Mac, Movimento arte concreta, che sarebbe vissuto, come gruppo, fino al 1958, ma sarebbe continuato idealmente per anni nell'opera di molti altri artisti.

All'inizio degli anni Cinquanta, Fontana, che, nonostante il suo stile di vita, aveva sempre avuto una sua particolare, ma profonda, idea dell'arte religiosa e aveva eseguito affreschi, ceramiche e sculture tra cui, nel 1938, un San Protasio per il Duomo di Milano, cominciò a dedicarsi a un'opera importante, ma con la quale non avrebbe avuto fortuna: la quinta porta del Duomo di Milano. Un'opera che equivaleva a un monumento. Preparò disegni su disegni e bozzetti di creta e di gesso, infine un modello in scala. Era una porta di architettura tradizionale, con figure e formelle, ma di una plasticità lieve, aerea, assai più fantasiosa e poetica di quelle antiche che avrebbe dovuto affiancare; era una sorta di gotico contemporaneo. Rappresentava una novità, ma la Curia ambrosiana, dopo una seconda prova, per la verità meno felice, gli preferì la porta narrativo-espressionista di Luciano Minguzzi, che a quel tempo insegnava all'Accademia di Brera.

Nello stesso periodo, mentre a Milano si installavano numerosi giovani venuti da altre regioni, e proprio vicino a lui, in uno scantinato, si erano sistemati i fratelli marchigiani Giò e Arnaldo Pomodoro, che facevano gioielli poveri col sogno di diventare scultori (e lui li aiutava moralmente e finanziariamente), sulla scia dello Spazialismo nasceva il Movimento nucleare, che nel 1952 pubblicava un manifesto a Bruxelles. Era steso da amici di Fontana, più giovani di lui, pittori, grafici, poeti, critici d'arte, che vivevano ancora in ambiente bohémien, da Antonino Tullier (un impiegato con vocazione poetica) a Gianni Dova (pittore disincantato e amante delle avventure scherzose), da Joe Colombo (un designer di genio, la cui vita è stata una meteora) a Beniamino Dal Fabbro, a Sergio Dangelo, Gianni Bertini e altri.

Si trattava, in sostanza, della continuazione di buona parte delle sue intuizioni. Due anni dopo, Dal Fabbro il più letterato della compagnia, critico, saggista e musicologo, spiegava: «A un pittore nucleare non chiedere il disegno, il colore, la composizione, la somiglianza e tante altre astrazioni inventate dai retori per farne pretesto alla loro libidine di adoperare il vocabolario. Se mai provate a chiedergli un tappeto di allucinazioni, una zona occulta di ricordi dimenticati e di presagi ingiustificati, o un delirio molecolare inframmezzato da passaggi di comete ancora anonime».

Fontana rispondeva con i buchi e, dal 1958, con i tagli, sia sulle tele sia nella ceramica, materiale che l'aveva interessato da sempre e per il quale andava a lavorare ad Albisola, in Liguria. Con questo rompere, con questo guardare al di là, andava oltre la materia, come se cercasse con le mani e con il cervello l'infinito. Chiamava *Concetti spaziali* tutti i suoi lavori, cui poi aggiungeva un titolo vagamente esplicativo. Costruì teatrini spaziali, ambienti spaziali, usò il neon e le luci in ogni modo pur di uscire dalla realtà consacrata. Più tardi avrebbe dipinto grandi ovali monocromi con buchi, tagli, graffi e, talvolta, con lustrini, chiamandoli addirittura *Fine di Dio*.

Che cosa cerca, Fontana, con il suo modo di fare arte?

«Cerco il niente, il vuoto».

Che cosa vuol dire?

«Non fraintendiamoci. Il buco è l'inizio di una scultura nello spazio. Cerco di svelare un mistero. Cerco l'inizio dell'arte che sarà. Il primo uomo non aveva né olio né pennello: per dipingere fece un segno sulla sabbia. Il primo musicista fischiava: oggi c'è la musica dodecafonica. Col passare del tempo sono mutati i mezzi di espressione e, di conseguenza, è mutata l'arte. Sull'arte spaziale c'è un equivoco assecondato da persone poco serie: una statua con un buco in mezzo non è una scultura spaziale, è solo una statua con un buco in mezzo. Io cerco di uscire dalla materia per arrivare all'intelligenza dell'uomo. Mi scusi se dico qualche parola spagnola. I miei quadri non incitano all'odio, ma solo alla riflessione, all'umiltà, a non essere niente».

Qualche cosa come Michelangelo Antonioni nel cinema?

«Trent'anni fa, Antonioni non avrebbe pensato, né potuto fare, il cinema che fa oggi».

Dicono che la sua arte sia difficile da capire.

«Al contrario, è facilissima. È l'arte dell'uomo della strada. Non vede gli arredi dei cinema, dei bar, dei locali pubblici più moderni? Sono tutte mie idee: i tagli, i buchi (ha presente il soffitto del Piccolo Teatro di Milano?) sostituiscono gli ovali, i putti, le sirene, i rosoni del tempo che fu. Alla gente piacciono».

E allora, il figurativo? Intendo le sculture che hanno una forma comprensibile: un uomo che assomiglia a un uomo, un cavallo a un cavallo, eccetera.

«Le risponderò con un apologo. Una volta, molto tempo fa, feci un quadro a soggetto religioso e dipinsi gli angeli senza le ali. Il sacerdote che me lo aveva commissionato, me ne chiese la ragione. E perché avrei dovuto metterle?, gli domandai io. Perché è la tradizione, rispose lui. E il primo che fece gli angeli con le ali, che tradizione aveva?, domandai. Il sacerdote non disse più nulla. Il cielo è dappertutto, non c'è bisogno di ali. Per quanta parte dell'universo scopriamo, saremo sempre all'inizio, ma non ce ne vogliamo rendere conto. Non abbiamo abbastanza umiltà».

Siamo nel suo grande studio soppalcato, illuminato soprattutto da ampie vetrate. La luce è chiara, fredda, invernale. Alcuni angoli restano nella penombra. C'è la confusione di tutti gli studi, o quasi. Si accende una sigaretta. Guarda una sua grande tela, dove un bel colore dorato si asciuga lentamente. Domani sarà piena di buchi o di tagli o di graffi. Sarà un'opera nuova, un'opera spaziale nel senso voluto dal suo ideatore. Nel 1950, Fontana aveva compilato un altro manifesto, in cui sosteneva la necessità di superare la pittura, la scultura e la poesia, proponendo di oltrepassare il punto di vista dei futuristi con la formula «forma, colore, suono attraverso gli spazi», una sintesi tra «colore, elemento dello spazio, suono, l'elemento del tempo, ed il movimento che si sviluppa nel tempo e nello spazio».

Che cosa vuol dire con la parola umiltà?

«Per esempio, dopo la morte di Stalin nel 1953 e l'avvento di Krusciov, i sovietici hanno abolito il culto della personalità. Benissimo, dico io. Ma poi? Invece di mettersi tutti in coda e di sfilare sotto il podio vuoto, ecco che c'è chi sfila di sotto e chi rimane a farsi riverire di sopra. Eh, no! L'umiltà dev'essere completa, non a mezzo servizio».

Si sa che Fontana ha aiutato più di un giovane. Non so se lo facesse per carità o perché intuiva il loro valore. Comprava le loro opere. Giorgio Vasari racconta che il Ghirlandaio, recatosi nella chiesa di Santa Maria Novella, a Firenze,

per controllare alcuni lavori eseguiti da Michelangelo, che lavorava nella sua bottega e aveva quattordici o quindici anni, rimase stupito e disse: "Costui ne sa più di me". È difficile trovare allievi così giovani più bravi dei loro maestri, ma anche maestri tanto umili da compiacersi quando si trovano di fronte ad allievi che possono diventare più grandi di loro. A dire di molti, Fontana era generoso.

Che cosa legge, Fontana?

«Leggo poco e non scrivo. Non leggo perché non ho niente da imparare: adesso tocca ai giovani. Non scrivo perché non ho niente da insegnare: mi fanno ridere i sessantenni che vogliono insegnare a vivere ai giovani».

Ha qualche hobby?

«Sì, le belle ragazze».

Che cosa pensa dei suoi colleghi?

«Tante cose». Qui, con la parola, Fontana taglia altrettanto bene che con la lametta. Conclude con una considerazione: «Certi miei colleghi fanno della polemica sociale. Poi si comprano il coupé e il castello del Cinquecento».

È vero che l'arte astratta, dopo il boom degli anni Cinquanta, è in crisi?

«Ormai chiamano tutto arte astratta. Si dovrebbe dire *informel*. Comunque, io credo di no. È una crisi di quattrini. Il cubismo è in crisi? No, è finito. Ha fatto il suo tempo, ma l'esperienza resta. Anzi più passano gli anni, più i prezzi dei maestri cubisti aumentano. E così è per i surrealisti, per i futuristi... Parlo dei maestri, non degli scopiazzatori, che esistono in tutti i tempi, anche oggi».

E le sue opere?

«Hanno una quotazione internazionale, in base a un punteggio, valida a Milano come a Parigi come a New York. C'è chi è dentro e chi è fuori. Io sono dentro».

Lei continua le sue ricerche spazialiste?

«Dopo i buchi e i tagli sono arrivato a nuove fratture, a lacerazioni della tela. Vede qui? Rappresentano il dolore dell'uomo nello spazio. Il dolore dell'astronauta, schiacciato, compresso, con gli strumenti infissi nella pelle, è diverso dal nostro. Non so se mi spiego. È un uomo di tipo nuovo quello che vola nello spa-

zio, con nuove sensazioni, soprattutto dolorose. Anche i colori delle tele disturbano fisicamente. Queste gradazioni di rosa-violetto danno fastidio, no? Ho fatto parecchi tentativi prima di arrivarci. Adesso sto provando con i verdi. È una nuova sofferenza che cerco di esprimere. I miei non sono quadri, sono concetti d'arte».

Fontana è coerente. Ha sempre tenuto duro con le sue idee anche nei momenti di maggiore avversità, a differenza di altri che preferiscono seguire la moda e gli umori del mercato. Afferma di potersi vantare di questo: di essere sempre stato se stesso.

Così, il figurativo, lo ha abbandonato per sempre?

«No. Alla domenica disegno. Viene qui una modella e io riempio cartelle su cartelle di nudi femminili. Lo faccio per tenermi in esercizio. Quasi di nascosto. Nessuno mi disturba nei giorni di festa. Anche per l'arte spaziale bisogna avere una cultura. Molti credono che le idee dei buchi e dei tagli vengano giù come la manna!»

Il pittore Achille Funi tempo fa mi diceva che lui ha sempre fatto fatica a dipingere, mentre lei se la cava con qualche colpo di punteruolo nella tela. Lo diceva senza invidia, divertendosi, ma lo diceva.

«Conosco anch'io un aneddoto, che mi si assicura sia vero. Un noto scultore, non le faccio il nome, ma ha press'a poco la mia età, preparava da tempo una statua di proporzioni gigantesche, che aveva un braccio alzato verso il cielo. Un giorno, mentre stava dando gli ultimi tocchi alla mano, mezza statua è franata all'improvviso, non reggendo al suo stesso peso. A un certo punto tra le lacrime, le imprecazioni e i sospiri, lo scultore affranto e disperato è uscito in questa frase: 'Oh! el Lucio sì ch'el ghe l'ha induvinada! Lù con tri büs el fa i miliùn senza fadiga!».

Lucio Fontana sorride. Guarda un'ultima volta la superficie dorata, accarezza con lo sguardo le tele lacerate ammonticchiate accanto alle pareti dello studio, i colori dolenti che gli costano sudore, poi si volta soddisfatto. Ha due mostre personali aperte, a Londra e a Bruxelles; una terza è in allestimento a Tokio. Insomma, per usare il suo linguaggio, oggi lui è "dentro".

Il suo viso di gesuita e di gaudente, gaucho e banchiere, ballerino di tango e filosofo, ringiovanito dalle polemiche, dalle battaglie e da due occhi acuti come i suoi buchi, è raggianti.

«Umiltà ci vuole», dice, «umiltà».

LUCIO FONTANA è morto per un attacco cardiaco all'ospedale di Varese il 7 settembre 1968, poco dopo aver realizzato, per Documenta 4 di Kassel, un ambiente labirintico bianco che conduceva ad un unico grande taglio, come un incombente sesso femminile (è stato ricostruito alla Triennale di Milano nell'estate 1999). Aveva 69 anni. È sepolto nel cimitero di Comabbio, Varese, paese in cui possedeva una villa. Ai suoi funerali poca gente e assente perfino il Comune di Milano. Oggi c'è un francobollo che lo ricorda.

INDICE

Presentazione

1. Lucio Fontana e l'infinito
(1899 - 1968)
2. Francesco Messina e la femminilità
(1900 - 1990)
3. Marino Marini e il passato
(1901 - 1980)
4. Luigi Brogginì e l'angoscia
(1908 - 1983)
5. Giacomo Manzù e la tragedia
(1908 - 1991)
6. Agenore Fabbri e la violenza
(1911 - 1998)

7. Luciano Minguzzi e la forza
(1911)

8. Carmelo Cappello e la fantasia
(1912 - 1996)

9. Pericle Fazzini e la poesia
(1913 - 1987)

10. Emilio Greco e la bellezza
(1913 - 1995)

11. Luigi Grosso e l'anarchia
(1913 - 1999)

12. Andrea Cascella e la materia
(1920 - 1990)

13. Augusto Murer e la natura
(1922 - 1985)

14. Arnaldo Pomodoro e il futuro
(1926)

15. Floriano Bodini e l'inquietudine
(1933)

16. Valeriano Trubbiani e la psiche
(1937)

Note

Indice dei Nomi

Contratto di Licenza d'Uso dei SeBook- i SimonellielectronicBook

1. Licenza

Il presente Accordo consente all'acquirente di scaricare, installare ed utilizzare la pubblicazione elettronica sull'hard disk di uno o più computer, non parte di una rete, di sua esclusiva proprietà e di crearne un'unica copia a scopi di sicurezza. La copia di backup dovrà essere esattamente uguale all'originale con tutte le informazioni relative al copyright e ogni altra eventuale nota di proprietà presente sulla copia originale. L'Accordo consente inoltre, nei casi in cui sia prevista questa opzione, di stampare il libro elettronico ma soltanto per uso personale.

2. Limitazioni della licenza

Salvo nel caso indicato nell'articolo precedente, è vietato eseguire e distribuire copie del libro elettronico, o trasferire elettronicamente il file da un computer ad un altro all'interno di una rete aziendale o commerciale. Non è consentito decompilare, destrutturare, smontare, o in nessun altro modo modificare il file del libro elettronico né modificarne il contenuto. Non è consentito concedere in affitto il libro elettronico, né fornire sottolicensenze. Non è consentito stampare più copie del libro elettronico, fotocopiarle e commercializzarle.

3. Proprietà

Anche se il contraente è proprietario dei supporti sui quali il libro elettronico viene registrato, egli non entra in possesso dei diritti sul libro elettronico ma ne acquisisce, acquistandolo, una licenza d'uso personale. Il libro elettronico resta proprietà esclusiva dell'editore che lo ha pubblicato e/o degli autori, inclusi i diritti di Copyright nazionali e internazionali.

4. Limitazioni della garanzia

I singoli editori garantiscono il perfetto funzionamento dei loro libri elettronici se correttamente scaricati e visualizzati secondo le specifiche di hardware e di software indicate. Viene declinata ogni altra garanzia nel caso in cui il libro elettronico venga utilizzato da persona diversa dall'acquirente come duplicato e commercializzato in violazione dei termini della presente licenza d'uso.

5. Limitazione di responsabilità

Si declina qualsiasi responsabilità in relazione a libri elettronici che siano stati alterati in qualunque modo, se il file è stato danneggiato a causa di un incidente, di cattivo uso o se la non conformità deriva dall'uso diverso rispetto alle specifiche indicate.

6. Presupposti del contratto

La licenza, La Limitazione della Licenza, La Proprietà, La limitazione della garanzia e La limitazione di responsabilità sopra previste costituiscono presupposti essenziali alla base della conclusione del presente contratto.

7. Clausola generale

Il presente contratto sarà regolato dalle leggi interne dello Stato Italiano. Il presente contratto costituisce un accordo completo tra le parti con riferimento al suo oggetto e ogni violazione dei termini della Licenza d'Uso sopra indicati sarà perseguito legalmente. Foro competente per ogni controversia è quello di Milano.

i SeBook - SimonelielectronicBook - l'EconomicaOnLine

© Copyright Simonelli Editore srl - Milano - Italy

Via Statuto 10 - 20121 MILANO - Italy

tel. +39 02 29010507 e-mail: ed@simonel.com

ISBN 88-7647-016-6

Racconti di Vita

**«Vite scolpite» Copia "Assaggio" delle prime 18 pagine
di Mario Pancera**

Questo SeBook può essere sfogliato soltanto sui computer di proprietà di chi lo ha acquistato e che non facciano parte di una rete aziendale. E' vietata ogni copia del file da parte dell'acquirente come ogni sua modifica e commercializzazione. Nel caso in cui sia attiva l'opzione di stampa, questa deve essere fatta ad esclusivo uso personale dell'acquirente.

Acquistando un SeBook se ne acquisisce la possibilità di leggerlo e utilizzarlo secondo quanto è stabilito nel Contratto di Licenza d'Uso che si intende firmato con l'atto dell'acquisto. Ogni violazione di questo contratto verrà perseguito a norma di legge.

Istruzioni per l'Uso

I SeBook sono tutti interattivi con link all'interno del testo e delle pagine secondo le necessità e vi possono essere anche link attivi a pagine web, se necessario, da visualizzare quando la lettura del libro elettronico avviene mentre si è collegati in Rete.

Il nostro consiglio è leggere i SeBook scegliendo l'opzione Pieno Schermo o Visualizza a Pieno Schermo di Acrobat Reader (la si può attivare dal menù Vista nella versione 5.0 oppure dal menù Finestra nella versione 6.0) opzione che si può disattivare quando si desidera premendo sulla tastiera sia di un Mac che di un PC sul pulsante Esc in alto a sinistra.

Con la visione a pieno schermo il SeBook offre le condizioni di una leggibilità più confortevole.

Naturalmente questo è solo un suggerimento. Come si diceva, si può sempre tornare alla visione più tradizionale che offre Acrobat Reader con ulteriori possibilità di ingrandimento. Nell'uno e nell'altro caso i link che i SimonellielectronicBook offrono renderanno ancora più confortevole la navigazione all'interno del testo e on line quando occorre.