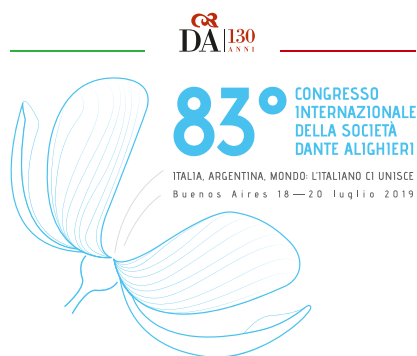


Con il patrocinio del
Con el patrocinio del
Ministero per i Beni e le Attività Culturali

LUCIO FONTANA. LOS ORÍGENES

Rosario (Santa Fe, Argentina), Museo Castagnino + Macro
21 luglio-21 agosto 2019 | 21 de julio-21 de agosto de 2019

Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica



Rosario =

CASTAGNINO + MACRO



#VIVERE ALL'ITALIANA

#ITALSIMPATIA

Produzione e organizzazione

Producción y organización
Società Dante Alighieri – Sede Centrale

In collaborazione con

En colaboración con
CSAC – Centro Studi Archivio della
Comunicazione - Università di Parma
Asociación Cultural Dante Alighieri, Rosario

Mostra e catalogo a cura di

Exposición y catálogo a cargo de
Chiara Barbato
Valentina Spata

Ideazione | Ideación

Alessandro Masi

Ufficio stampa e comunicazione

Oficina de prensa y comunicación
Società Dante Alighieri

Trasporti | Transportes

Spedart, Roma

Assicurazioni | Seguros

Lloyd's

Progetto di allestimento

Proyecto de montaje
Officine06, Roma

Allestimento | Montaje

New Print, Rosario

Catalogo | Catálogo

Mandragora, Firenze

Referenze fotografiche

Referencias fotográficas
CSAC – Università di Parma
Fondazione Lucio Fontana, Milano,
by SIAE 2019
Colección Museo Castagnino + Macro,
Rosario
Archivo de Fotografía de la Escuela
Superior de Museología, Rosario

MUSEO CASTAGNINO + MACRO

Intendencia de la ciudad de Rosario
Mónica Fein

Secretario de Cultura y Educación

Guillermo Alberto Ríos

Subsecretario de Fortalecimiento Institucional

Federico Valentini

Subsecretaria de Industrias Culturales y Creativas

Clarisa Appendino

Director

Raúl D'Amelio

In copertina | En la portada

Lucio Fontana seduto sulla scaletta
della nave di ritorno dall'Argentina, 1927.
Lucio Fontana seduto in la escalera
del barco a su regreso de Argentina, 1927.
© FONDAZIONE LUCIO FONTANA, MILANO.

Immagine a p. 4 | Imagen en p. 4

Uomo seduto in poltrona (studio per
autoritratto), s.d. (1945-1947).
Hombre sentado en una butaca (Estudio
para autorretrato), s. d. (1945-1947).
© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

Un ringraziamento particolare alla
Fondazione Fontana per la cortese
collaborazione. | Un agradecimiento
especial a la fundación Fontana por
su amable colaboración.

LUCIO FONTANA

LOS ORÍGENES

a cura di | a cargo de

Chiara Barbato
Valentina Spata

ideazione | ideación

Alessandro Masi

Mandragora



L'arte e la cultura sono uno dei principali veicoli di trasmissione dell'immagine dell'Italia nel mondo. Ciò può risultare scontato quando si pensi all'eredità che la civiltà classica ha universalmente lasciato all'uomo, e non solo dal punto di vista artistico, o quando si ricordino i capolavori dei grandi maestri del Rinascimento, che ancora incantano la comunità internazionale degli amanti dell'arte. Un po' meno, tuttavia, quando si provi a considerare il Novecento, dominato, come noto, dal "monopolio" culturale francese nella sua prima parte e dall'influenza americana nella sua seconda.

In realtà molti artisti, gli italiani *in primis*, hanno continuato a produrre opere originali, se non uniche, nel corso di tutto il "secolo breve", spesso rispondendo agli effetti delle contraddizioni storiche e politiche e dei rapidissimi mutamenti che questo ha lasciato sulla pelle di chi lo ha vissuto.

Lucio Fontana rappresenta, in tal senso, una figura emblematica di ciò che la creatività del XX secolo ha saputo realizzare. Le sue vicende biografiche, compiutesi tra Italia e Argentina, ben si adattano al tema dell'83° Congresso Internazionale della Società Dante Alighieri, "Italia, Argentina, Mondo. L'italiano ci unisce", che si svolge dal 18 al 20 luglio 2019 a Buenos Aires sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica. Il primo, nei 130 anni di storia della Società, ospitato in un continente extra europeo.

È per tale ragione che, in occasione di questo importante evento, pensato come preziosa opportunità di dialogo e di incontro, abbiamo ritenuto significativo proporre una mostra dedicata a questo artista, conosciuto in tutto il mondo per i suoi "tagli" ma che per molto altro ancora deve essere ricordato. Ad esempio per le sue origini, che vengono ora ricostruite nelle sale del Museo Castagnino di Rosario, il più prestigioso museo della città in cui Lucio Fontana è nato nel 1899, potendo contare anche sul valido supporto del locale Comitato della Dante Alighieri.

Siamo convinti che per proseguire insieme il nostro impegno nella promozione e nella diffusione della cultura e della lingua italiane, per mantenere viva l'*italsimpatia* – i cui segnali continuano fortunatamente ad arrivarci dai tanti amici del mondo in italiano, dai soci, dagli studenti e dai docenti di lingua, dalle scuole e dai 482 comitati della Dante sparsi nel pianeta – abbiamo anche bisogno di riconoscere e valorizzare il ruolo che i nostri artisti e intellettuali, in ogni epoca, hanno avuto nello sviluppo della cultura mondiale.

El arte y la cultura son dos de los principales vehículos de transmisión de la imagen de Italia en el mundo. Esto puede resultar evidente si pensamos en la herencia que la Antigüedad clásica ha dejado al ser humano a nivel universal, no solo desde el punto de vista artístico, o si recordamos las obras maestras de los grandes artistas del Renacimiento, que siguen fascinando a la comunidad internacional de los amantes del arte. Sin embargo, no tanto si intentamos reflexionar sobre el siglo XX, dominado, como es sabido, por el "monopolio" cultural francés en su primera parte y por la influencia de Estados Unidos en la segunda.

En realidad, muchos artistas, los italianos en primer lugar, han continuado produciendo obras originales, si no únicas, a lo largo de todo el "siglo breve", a menudo en respuesta a los efectos de las contradicciones históricas y políticas y de los cambios tan rápidos que este ha dejado en la piel de quien lo ha vivido.

En este sentido, Lucio Fontana es una figura emblemática de lo que la creatividad del siglo XX ha sabido materializar. Su historia personal, desarrollada entre Italia y Argentina, encaja muy bien con el tema de la 83ª edición del congreso internacional de la Società Dante Alighieri, "Italia, Argentina, el mundo. El italiano nos une", que se celebra del 18 al 20 de julio de 2019 en Buenos Aires bajo el alto patronato del presidente de la República italiano. El primero, en los ciento treinta años de historia de la sociedad, que tiene lugar fuera de Europa.

Por esta razón, con motivo de este importante acontecimiento pensado como una valiosa oportunidad de diálogo y encuentro, nos ha parecido significativo proponer una exposición dedicada a este artista, conocido en todo el mundo por sus "cortes" pero que debe ser recordado por muchas más cosas. Sus orígenes, por ejemplo, que se reconstruyen ahora en las salas del Museo Castagnino de Rosario, el más prestigioso de la ciudad que vio nacer a Lucio Fontana en 1899, con el gran apoyo del comité local de la Dante Alighieri.

Estamos convencidos de que para seguir cumpliendo nuestro compromiso de promover y difundir la cultura y la lengua italianas, para mantener viva la *italsimpatia* – de la que afortunadamente nos siguen llegando señales por parte de los numerosos amigos del mundo itálico, de los socios, de los estudiantes, de los docentes de lengua, de las escuelas y de los cuatrocientos ochenta y dos comités de la Dante repartidos por el planeta –, necesitamos reconocer y poner en valor el papel que han jugado nuestros artistas e intelectuales en el desarrollo de la cultura mundial en todas las épocas.

ANDREA RICCARDI

Presidente

Società Dante Alighieri

La promozione della cultura italiana a livello internazionale rientra tra le attività di questo Ministero per i beni e le attività culturali. Il Servizio Relazioni internazionali del Segretariato generale, d'intesa con l'Ufficio del Consigliere diplomatico, svolge un ruolo di coordinamento delle attività promosse e partecipate dalle Direzioni generali ed Istituti del Ministero anche in attuazione del "Programma di promozione della lingua e cultura italiana all'estero" e partecipa al programma "Vivere all'italiana".

È indubbio che per la riuscita di un Programma strategico integrato sia necessario intrecciare una fitta rete di collaborazioni con Enti e Organismi che operino in aree di interesse comune.

La Società Dante Alighieri è tra i soggetti istituzionali che partecipano al Piano integrato, con la presenza di circa 400 comitati presenti in più di 70 Stati, insieme a MAECI, MIBAC e MIUR, con l'obiettivo di costruire una piattaforma unica e coerente per la promozione dell'Italia nel mondo.

Il Ministero riconosce alla Società Dante Alighieri un ruolo importante nella tutela e diffusione della lingua e della cultura italiana, sottolineando l'importanza di una collaborazione concreta attraverso la sottoscrizione di un Protocollo d'intesa, volto all'individuazione di attività di promozione culturale internazionale congiunte, quali eventi, mostre e manifestazioni dedicati alla letteratura, alle arti figurative, alla moda e al design.

In tale contesto, è particolarmente apprezzata e condivisa la scelta di organizzare, in occasione dell'83mo congresso della Società, che si svolgerà a Buenos Aires, una mostra su Lucio Fontana, uno degli artisti italiani maggiormente conosciuti a livello mondiale, tra i protagonisti indiscussi del XX secolo. L'evento espositivo, ospitato presso il Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino di Rosario, città natale del maestro, e realizzato in collaborazione con lo CSAC di Parma e con il Comitato della "Dante" di Rosario, celebra un artista eclettico che con la sua opera e la sua biografia suggella un "gemellaggio ideale" tra culture.

La mostra ne traccia il percorso creativo, la formazione tra l'Italia e l'Argentina, illustrando i legami con le due patrie. Un progetto emblematico che rispecchia il dialogo tra culture e conferma come il "linguaggio dell'arte" sia linguaggio comune e universalmente riconosciuto.

La promoción de la cultura italiana a nivel internacional es una de las actividades del Ministerio per i Beni e le Attività Culturali (MIBAC). El Servicio de Relaciones Internacionales de la Secretaría General, en colaboración con la Oficina del Consejero Diplomático, desarrolla un papel de coordinación de las actividades promovidas, en las que participan las direcciones generales y los institutos del ministerio para la aplicación, entre otras cosas, del "Programa de Promoción de la Lengua y la Cultura Italianas en el Extranjero". Además, forma parte del programa "Vivere all'italiana".

No cabe duda de que para poner en práctica un programa estratégico integrado con éxito es necesario establecer una amplia red de colaboraciones con entidades y organismos que operen en campos de interés común.

La Società Dante Alighieri es una de las instancias institucionales que participan en el plan integrado –que cuenta con la presencia de unos cuatrocientos comités en más de setenta Estados– junto con el Ministerio degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale (MAECI), el MIBAC y el Ministerio dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca (MIUR), con el objetivo de construir una plataforma única y coherente para la promoción de Italia en el mundo.

El ministerio reconoce la importante labor de la Società Dante Alighieri de cara a la tutela y la difusión de la lengua y la cultura italianas, subrayando la importancia de una colaboración concreta mediante la suscripción de un protocolo de acuerdo dirigido a la búsqueda de actividades conjuntas de promoción cultural a nivel internacional, como eventos, exposiciones y actos dedicados a la literatura, las artes figurativas, la moda y el diseño.

En este contexto, se aprecia y se comparte especialmente la elección de organizar, con motivo del 83º congreso de la sociedad que se celebrará en Buenos Aires, una exposición sobre Lucio Fontana, uno de los artistas italianos más conocidos en todo el mundo y de los protagonistas indiscutibles del siglo XX. Este evento expositivo, alojado en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario, la ciudad natal del maestro, y realizado en colaboración con el CSAC de Parma y el comité de la Dante de Rosario, conmemora a un artista ecléctico que sella, con su obra y su biografía, un "hermanamiento ideal" entre culturas.

La exposición traza su trayectoria creativa, su formación entre Italia y Argentina, ilustrando sus vínculos con ambas patrias. Un proyecto emblemático que refleja el diálogo entre culturas y confirma que el "lenguaje del arte" es un lenguaje común y universalmente reconocido.

ROSANNA BINACCHI

Dirigente Segretariato Generale, Servizio III, Relazioni internazionali | Directora de la Secretaría General, Servicio III, Relaciones Internacionales
Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Il Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma è un centro istituito da Arturo Carlo Quintavalle, formalmente nella seconda metà degli anni settanta, ma che ha iniziato a essere prefigurato nel 1968 a partire dalla prima esposizione organizzata dall'allora Istituto di Storia dell'Arte, la mostra personale dedicata a Concetto Pozzati nei Saloni farnesiani del Palazzo della Pilotta, che erano parte del "sistema" della Galleria Nazionale di Parma.

Il nucleo di opere di Lucio Fontana si inserisce all'interno di un archivio che è l'esito di un progetto sviluppato da Quintavalle attraverso la raccolta di opere acquisite dall'Università di Parma grazie all'attività espositiva, e alla definizione di un piano attraverso il quale si intende sostituire il tradizionale modello del museo con quello dell'archivio, quale luogo di conservazione del percorso di ideazione di opere d'arte, ma anche delle ricerche progettuali, e quindi quale insieme di documenti che testimonia trasversalmente la cultura artistica del Novecento e contemporanea.

L'archivio, oggi ospitato all'interno del complesso cistercense di Valserena in cui dal 2015 è stato aperto anche un percorso espositivo pubblico, è organizzato in cinque sezioni: arte, fotografia, media, progetto e spettacolo.

Il fondo Lucio Fontana rappresenta così a pieno la volontà di creare una collezione che documenti il processo creativo, il tessuto di rapporti e riferimenti di ogni artista o progettista. Il fondo oggi è infatti costituito da un significativo gruppo di disegni (313), dal modello per il concorso Tantardini *Il fiocinatore* (gesso e oro, 1933-1934), da un *Concetto spaziale* (1960), da due bozzetti in gesso per le due *Vittorie* (1952) destinate all'ingresso della Università Statale di Milano, infine da una formella senza titolo (*Concetto spaziale*) del 1951. La parte più significativa dell'insieme è stata donata dalla vedova Teresita in tre tempi successivi: nel 1977 (*Concetto spaziale*), nel 1988 (i disegni), nel 1992 (i gessi e la terracotta), mentre successivamente è entrato a far parte del fondo *Il fiocinatore*, a cui si è aggiunto, grazie alla donazione del fondo dell'architetto Renzo Zavanello, il bozzetto in gesso dell'angelo per la tomba Chinelli (1949).

Partendo da questo importante patrimonio è stata realizzata una mostra alla Fondazione Arnaldo Pomodoro a Milano (*Lucio Fontana. Le scritture del disegno*, a cura di Gloria Bianchino, 11 maggio-26 giugno 2009) e successivamente è stato pubblicato il catalogo scientifico delle opere conservate allo CSAC (Gloria Bianchino, *Lucio Fontana. Disegno e materia. Le opere delle collezioni Csac*, Milano 2009). Tra le numerose collaborazioni tra CSAC e altre istituzioni culturali ricordiamo che si è potuto contribuire al progetto espositivo curato da Barbara Cinelli e Davide Colombo, *Manzù. Dialoghi sulla spiritualità. Con Lucio Fontana* (Roma Castel Sant'Angelo-Ardea, Museo Giacomo Manzù, 8 dicembre 2016-5 marzo 2017), in occasione del quale proprio il ruolo del disegno è stato analizzato in relazione alla produzione scultorea e ceramica di Fontana.

Anche la presente iniziativa promossa dalla Società Dante Alighieri, a cui lo CSAC contribuisce, rappresenta un ulteriore momento di approfondimento dell'opera di Lucio Fontana nel corso dei cosiddetti anni argentini, di cui ancora una volta il disegno è parte fondante.

El Centro Studi e Archivio della Comunicación de la Universidad de Parma es una institución fundada por Arturo Carlo Quintavalle en la segunda mitad de los años 70, formalmente, si bien se empezó a prefigurar en 1968 a raíz de la primera muestra organizada por el entonces Instituto de Storia dell'Arte, la exposición personal dedicada a Concetto Pozzati en los salones farnesianos del Palazzo della Pilotta, que formaban parte del "sistema" de la Galleria Nazionale de Parma.

El núcleo de obras de Lucio Fontana está integrado en un archivo que es el resultado de un proyecto desarrollado por Quintavalle. Este consiste en reunir obras que son adquiridas por la Universidad de Parma gracias a su actividad expositiva, con un plan definido para sustituir el modelo tradicional de museo por el de archivo como lugar de conservación del proceso de creación de obras de arte, así como de las investigaciones proyectuales. Por tanto, se trata de una recopilación de documentos que atestiguan de forma transversal la cultura artística contemporánea y del siglo XX.

El archivo, actualmente alojado en el interior del complejo cisterciense de Valserena, donde en 2015 se inauguró también un itinerario expositivo público, está organizado en cinco secciones: arte, fotografía, medios de comunicación, proyectos y espectáculo.

El fondo de Lucio Fontana representa totalmente la voluntad de reunir una colección que documente el proceso creativo, el tejido de relaciones y referencias de todo artista o proyectista. De hecho, actualmente el fondo está constituido por un significativo grupo de dibujos (trescientos trece), el modelo de *El arponero* (escayola y oro, 1933-1934) para el concurso Tantardini, un *Concepto espacial* (1960), dos bocetos de escayola para las dos *Victorias* (1952) destinadas a la entrada de la Universidad Estatal de Milán y, por último, un panel sin título (*Concepto espacial*) de 1951. La parte más significativa del conjunto fue donada por su viuda Teresita en tres momentos sucesivos: en 1977 (*Concepto espacial*), en 1988 (los dibujos) y en 1992 (las escayolas y la terracota); más tarde pasó a formar parte del fondo *El arponero*, al que se añadió el boceto en escayola del ángel para la tumba Chinelli (1949) gracias a la donación del fondo del arquitecto Renzo Zavanello.

A partir de este importante patrimonio se realizó una exposición en la fundación Arnaldo Pomodoro de Milán (*Lucio Fontana. Le scritture del disegno*, a cargo de Gloria Bianchino, 11 de mayo-26 de junio de 2009) y posteriormente se publicó el catálogo científico de las obras conservadas en el CSAC (Gloria Bianchino, *Lucio Fontana. Disegno e materia. Le opere delle collezioni Csac*, Milán 2009). De las numerosas colaboraciones entre el CSAC y otras instituciones culturales cabe recordar la contribución al proyecto expositivo comisariado por Barbara Cinelli y Davide Colombo *Manzù. Dialoghi sulla spiritualità. Con Lucio Fontana* (Roma Castel Sant'Angelo-Ardea, Museo Giacomo Manzù, 8 de diciembre de 2016-5 de marzo de 2017), con motivo del cual se analizó precisamente el papel del dibujo en relación con la producción escultórica y cerámica de Fontana.

La presente iniciativa, promovida por la Società Dante Alighieri y en la que participa el CSAC, supone una nueva ocasión para ahondar en la obra de Lucio Fontana a lo largo de los llamados años argentinos, en los que una vez más el dibujo juega un papel fundamental.

FRANCESCA ZANELLA

Presidente | Presidenta

Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma

L / Associazione Culturale Dante Alighieri di Rosario è onorata di partecipare all'organizzazione della mostra "Lucio Fontana. Los orígenes", che la Società Dante Alighieri - Sede Centrale di Roma ha promosso nel Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino di Rosario, in occasione dell'83ma edizione del Congresso Internazionale della Società Dante Alighieri nel mondo. Edizione che per la prima volta nella storia si realizza fuori dal continente europeo, attraversando l'Atlantico, proprio come fecero tanti emigranti italiani, tra i quali, appunto, Luigi Fontana, padre di Lucio.

Fin dalla nascita della Dante Alighieri di Rosario, nel 1910, la famiglia di Lucio Fontana fu strettamente legata ad essa, essendo suo padre Luigi uno dei fondatori che aderirono e fecero propri gli obiettivi della Società Dante Alighieri, creata nel 1889, con lo scopo di "tutelare e diffondere la lingua e la cultura italiane nel mondo, ravvivando i legami spirituali dei connazionali all'estero con la madrepatria e alimentando tra gli stranieri l'amore ed il culto per la civiltà italiana".

Questa premessa si fonde all'insegnamento dei programmi ufficiali argentini e si concretizza in quattro distinti livelli educativi: dalle scuole dell'infanzia, elementare e media fino al magistero per la formazione di professori d'italiano, ai quali si aggiungono i corsi di lingua e cultura italiana per adulti. Un impegno portato avanti da ormai 109 anni e che rende la "Dante" di Rosario una delle più grandi scuole dell'Argentina, apprezzata per la sua qualità educativa e per la sua attività culturale, e che conta oggi 2600 alunni, 270 docenti, una sede di 11000 metri quadrati coperti e una biblioteca con oltre 40000 volumi.

Dal 1913 la solenne figura di Dante Alighieri, scultura donata da Luigi Fontana, suo autore, ci accoglie nell'ingresso centrale della scuola e dal 1943 il busto in bronzo di Edoardo Grimaldi, che fu presidente dell'Istituzione, realizzato da Lucio Fontana, s'innalza al centro del corridoio principale della scuola media. Queste opere d'arte rappresentano testimonianze importanti del legame che univa padre e figlio alla "Dante" di Rosario, punto di riferimento identitario della comunità italiana.

Un profondo ringraziamento va alla Società Dante Alighieri - Sede Centrale di Roma, nella persona del suo presidente, Andrea Riccardi, per offrire all'Argentina in generale e a Rosario, in particolare, questo avvenimento culturale di prestigio, che non può che rinnovare il nostro impegno a proseguire, con entusiasmo e professionalità, nella nostra missione.

La mia sentita riconoscenza va infine alla direzione e a tutto il personale del Museo Castagnino per la gentilissima accoglienza e la disponibilità dimostrate.

E s un honor para la Asociación Cultural Dante Alighieri de Rosario participar en la organización de la exposición "Lucio Fontana. Los orígenes", promovida por la sede central de la Società Dante Alighieri de Roma en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario con motivo de la 83ª edición del congreso internacional de la Società Dante Alighieri. Edición que, por primera vez en la historia, tendrá lugar fuera del continente europeo, para lo que atravesará el Atlántico como hicieron precisamente tantos migrantes italianos, entre los cuales el propio Luigi Fontana, padre de Lucio.

La familia de Lucio Fontana ha estado estrechamente ligada a la Dante Alighieri de Rosario desde el nacimiento de esta, en 1910. Su padre, Luigi, fue uno de los fundadores que abrazaron e hicieron suyos los objetivos de la Società Dante Alighieri, creada en 1889 con el propósito de "tutelar y difundir la lengua y la cultura italianas en el mundo, reavivando los vínculos espirituales de los conciudadanos en el extranjero con la madre patria y alimentando entre los extranjeros el amor y el culto a la cultura italiana".

Esta premisa se funde con la enseñanza de los programas oficiales argentinos y se concreta en cuatro niveles educativos diferenciados: desde la escuela infantil, primaria y secundaria hasta la formación académica para profesores de italiano, a lo que se añaden los cursos de lengua y cultura italianas para adultos. Un compromiso que llevamos cumpliendo desde hace ya 109 años y que convierte a la Dante de Rosario en una de las mejores escuelas de Argentina, apreciada por su calidad educativa y su actividad cultural y que actualmente cuenta con 2.600 alumnos, 270 docentes, una sede de 11.000 metros cuadrados cubiertos y una biblioteca con más de 40.000 volúmenes.

Desde 1913 la solenne figura de Dante Alighieri, esculpida y donada por su autor, Luigi Fontana, nos recibe en la entrada central de la escuela. En cambio, el busto de bronce de Edoardo Grimaldi, antiguo presidente de la institución, realizado por Lucio Fontana, se alza en el pasillo principal de la escuela de secundaria desde 1943. Estas obras de arte representan importantes testimonios del nexo de unión entre el padre y el hijo de la Dante de Rosario, punto de referencia para la identidad de la comunidad italiana.

Un profundo agradecimiento va a la sede central de la Società Dante Alighieri de Roma, en la persona de su presidente, Andrea Riccardi, por ofrecer a Argentina en general y a Rosario en particular este prestigioso evento cultural, que no puede más que renovar nuestro compromiso de proseguir nuestra misión con entusiasmo y profesionalidad.

Por último, quiero mostrar mi más sentido reconocimiento a la dirección y a todo el personal del Museo Castagnino por la disponibilidad y la acogida tan amable que nos han dispensado.

AMADEO LOMBARDI

Vice Presidente

Asociación Cultural Dante Alighieri, Rosario

La città di Rosario diede i natali a un bambino destinato a diventare uno degli artisti che, attraverso manifesti, idee e concetti, avrebbero rivoluzionato il mondo dell'arte. Lucio Fontana trascorse a Rosario la prima parte della sua infanzia in un momento storico fondante per la cultura argentina. Infatti, a seguito dell'arrivo di immigrati, principalmente italiani e spagnoli, la piccola città crebbe a dismisura fino a trasformarsi in una vera e propria metropoli. Furono proprio le famiglie dei nuovi arrivati ad avviare i mestieri su cui in seguito si sarebbe fondata l'indipendente industria locale. La famiglia Fontana era una di queste. Lucio Fontana trascorse i suoi primi anni in questo contesto, anni in cui il lavoro abbondava e suo padre, scultore, ebbe modo di occuparsi di arte funeraria e religiosa, lavorando col marmo e col bronzo.

Presto Lucio si trasferì in Italia con la sua famiglia, dove acquisì l'istruzione di base per poi proseguire la propria formazione nelle scuole d'arte che hanno forgiato la sua abilità plastica. Nel 1921 suo padre gli chiese di tornare in Argentina per aiutarlo nella gestione dell'attività imprenditoriale di famiglia, che cominciava a raccogliere i primi frutti. Affiancandolo costantemente nell'attività in laboratorio e aiutandolo nei lavori su commissione, Lucio apprese il mestiere dello scultore, esperienza determinante per il suo legame con la scultura e la spazialità. Le prime opere che realizzò in collaborazione con il padre consistevano in monumenti funebri e opere religiose per la clientela borghese locale che si affidava a loro.

Tra i suoi amici più intimi figura il pittore Julio Vanzo, uno dei suoi colleghi più stretti, compagno con cui era solito discutere le sue idee. Ciò emerge da numerose lettere in cui sono raccontate le sue vicissitudini e la sua evoluzione artistica, uno scambio epistolare che non solo dimostra la stretta amicizia, ma costituisce soprattutto una singolare testimonianza biografica. Questo rapporto, non esente da conflitti, è stato mantenuto per molti anni, evidenziando il legame che Lucio conservò sempre con la sua città natale.

In Argentina sono presenti poche opere di Lucio Fontana. La città di Rosario ne possiede una simbolica: *El sembrador*, un bassorilievo urbano situato nel parco di Urquiza, allegoria del contadino che lavora nella "pampa", ovvero quel territorio che i pionieri riuscirono a trasformare; il Museo Castagnino ne conserva quattro: *Concetto spaziale*, *Muchacho del Paraná*, *Donna che si pettina* e un bronzo senza titolo che ritrae il pittore Julio Vanzo. La presenza di questi primi lavori dell'artista conferisce alla mostra "Lucio Fontana. Los orígenes", inaugurata nel Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, un inquadramento storico utile a comprenderne le origini e il museo e l'intera comunità di Rosario sono grati e orgogliosi di accogliere quest'iniziativa.

La ciudad de Rosario vio nacer un niño que luego se transformaría en uno de los artistas que por sus ideas, conceptos y manifiestos revolucionaría el mundo del arte. Lucio Fontana transcurrió su primera infancia en esta geografía en un momento histórico fundante de la cultura Argentina. Esa pequeña ciudad se transformó vertiginosamente en metrópoli producto de la llegada de inmigrantes, fundamentalmente italianos y españoles. Estas familias fueron quienes introdujeron los oficios que luego se aplicaron a la incipiente industria local. La familia Fontana fue una de ellas. Lucio Fontana transcurrió sus primeros años en este contexto, donde el trabajo abundaba en aquellos años y su padre escultor desarrolló un comercio dedicado al arte funerario y religioso junto con la marmolería y los bronceos decorativos.

Tempranamente Lucio se trasladó a Italia junto a su familia y allí realizó los estudios básicos para más tarde seguir en las escuelas de arte que forjaron su formación plástica. Su padre le pidió en 1921 que regresara a Argentina para ayudar con los negocios de la incipiente empresa familiar que ya cosechaba los primeros frutos. Trabajó decididamente en el taller, ayudando con los pedidos por encargo y aprendiendo el oficio de escultor, tarea que terminó de afianzar el vínculo con la escultura y el espacio. Los primeros trabajos que pudo realizar en colaboración con su padre consistían en monumentos funerarios y otras obras religiosas para la clientela burguesa local, que solicitaba variados encargos.

Entre sus amistades más íntimas tuvo al pintor Julio Vanzo como uno de sus colegas más cercanos y compañero con quien discutía sus ideas. Esto lo atestiguan varias cartas en las que se confiesan sus andanzas y sus desarrollos artísticos, un intercambio epistolar que evidencia la cercana amistad, pero además constituye un singular testimonio biográfico. Esta relación, no exenta de conflictos, se mantuvo durante muchos años, evidenciando un vínculo que Lucio mantuvo con la ciudad que lo vio nacer.

Existen pocas obras de Lucio Fontana en Argentina. La ciudad de Rosario posee una emblemática: *El sembrador*, bajorrelieve urbano ubicado en el parque Urquiza, una alegoría a los campesinos que trabajaron en la pampa, un territorio que estos pioneros lograron transformar. El Museo Castagnino conserva cuatro: *Concetto espacial*, *Muchacho del Paraná*, *Mujer peinándose* y un bronce sin título que retrata al pintor Julio Vanzo. Estas obras tempranas de la vida del artista le otorgan un marco histórico privilegiado a la exposición "Lucio Fontana. Los orígenes" que se inaugura en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, por la cual el museo y toda la comunidad de la ciudad de Rosario estamos agradecidos y que es un orgullo recibir.

RAÚL D'AMELIO

Direttore | Director

Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino



La famiglia di Lucio Fontana, Seregno, 1911.
Da sinistra: Il fratello Tito; Anita Campiglio
Fontana, seconda moglie del padre; il fratello
Delfo; Lucio e il padre Luigi.

La familia de Lucio Fontana, Seregno, 1911.
De izquierda a derecha: su hermano Tito; Anita
Campiglio Fontana, segunda esposa de su padre;
su hermano Delfo; Lucio y su padre Luigi.

Sommario

Índice

ALESSANDRO MASI		
Lucio Fontana, un destino sudamericano		
Lucio Fontana, un destino sudamericano		13
CHIARA BARBATO		
"Sono nato a Rosario di Santa Fe".		
Annotazioni sulle origini e gli anni venti di Lucio Fontana		
"Nací en Rosario de Santa Fe".		
Anotaciones sobre los orígenes y los años 20 de Lucio Fontana		21
VALENTINA SPATA		
Parole, segni e disegni nel perimetro dell'arte di Lucio Fontana		
Palabras, signos y dibujos en el perímetro del arte de Lucio Fontana		29
ITALO TOMASSONI		
Riflessioni su una possibile origine delle forme di Lucio Fontana		
Reflexiones sobre un posible origen de las formas de Lucio Fontana		37
CATALOGO CATÁLOGO		
[1.-14.] figure, scene campestri, animali		
figuras, escenas campestres, animales		40
[15.-25.] nudi		
desnudos		55
[26.-39.] scene d'interni		
escenas de interiores		67
[40.-52.] studi per composizioni		
estudios para composiciones		82
[53.-64.] studi per allestimenti architettonici e decorativi		
estudios para instalaciones arquitectónicas y decorativas		96
[65.-67.] opere del obras del		
Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino		108
APPARATI APARATOS		
Lucio Fontana. Note biografiche		
Lucio Fontana. Notas biográficas		113
Bibliografia		
Bibliografía		117



Lucio Fontana ritratto con la medaglia d'argento al valor militare, 1917-1918.

Lucio Fontana retratado con la medalla de plata al valor militar, 1917-1918.

© FONDAZIONE LUCIO FONTANA, MILANO.

Lucio Fontana, un destino sudamericano

Lucio Fontana, un destino sudamericano

Selezionati secondo un preciso criterio filologico e circoscritti in un arco spazio-temporale di circa un ventennio (1938-1959), i sessantaquattro disegni di Lucio Fontana che qui presentiamo, tutti provenienti da un lascito che Teresita, sua moglie, fece nel 1988 allo CSAC (Centro Studi e Archivio della Comunicazione) dell'Università di Parma,¹ sono la più alta testimonianza della sua produzione grafica, in particolare di quella del suo secondo soggiorno argentino, che va dal 1940 al 1947. Si tratta di un *corpus* specifico di matite e d'inchiostri su carta che rappresentano una fase cruciale del suo percorso artistico e precedono la successiva e meglio nota stagione, quella che dalla pubblicazione del *Manifesto Blanco*² (1946) arriva all'invenzione dei "buchi", dei "concetti spaziali" e infine dei più celebri "tagli".

Argentino d'Italia o italiano d'Argentina, a seconda della prospettiva con cui si vuole interpretare la sua biografia, Lucio Fontana lega la sua doppia cittadinanza a Rosario di Santa Fe, dove nacque nel 1899, e a Milano, dove visse e operò per gran parte della sua vita. Morì a Comabbio (Varese) nel 1968.

Tuttavia la storia della vita di Lucio Fontana è anche quella di un destino personale legato a quello di due popoli e di due nazioni profondamente affini per lingua e cultura: estro sudamericano e rigore lombardo si coniugarono in lui in una felice sintesi, facendone una delle più complesse e affascinose personalità dell'avanguardia artistica internazionale della seconda metà del Novecento. Profondo conoscitore della cultura figurativa europea, Lucio Fontana, come un Giano bifronte, seppe volgere il capo anche verso quell'universo di energie e di emozioni sprofondate nel cuore del continente latino-americano. Sapeva bene che i maggiori artisti suoi coetanei e conterranei, come Juan Carlos Castagnino, Lino Enea Spilimbergo, José Fioravanti, Antonio Berni o Raúl Soldi, «ormai inseriti nel mercato ufficiale dell'arte»,³ erano figli di italiani e che in virtù di ciò le loro opere trovavano forti legami con quelle di grandi maestri come Giorgio de Chirico, Giorgio Morandi, Carlo Carrà o Filippo de Pisis; tuttavia, sapeva anche di non poter contare troppo su queste discendenze perché era altrettanto cosciente del fatto che la sua Argentina, quella che contava davvero, strizzava l'occhio più

Seleccionados siguiendo un criterio filológico concreto y circunscritos en un arco espaciotemporal de unos veinte años (1938-1959), los sesenta y cuatro dibujos de Lucio Fontana que presentamos aquí, todos ellos procedentes de una donación que Teresita, su mujer, realizó en 1988 al CSAC (Centro Studi e Archivio della Comunicazione) de la Universidad de Parma,¹ son el más alto testimonio de la producción gráfica de Lucio Fontana, en particular la de su segunda estancia en Argentina, que abarca de 1940 a 1947. Se trata de un corpus específico de lápices y tintas sobre papel que representan una fase crucial de su trayectoria artística y preceden a su etapa menos conocida, que empieza con la publicación del *Manifesto blanco*² (1946) y llega hasta la invención de los "agujeros", de los "conceptos espaciales" y por último de los célebres "cortes".

Argentino de Italia o italiano de Argentina, según la perspectiva desde la que se quiera interpretar su biografía, la doble ciudadanía de Lucio Fontana está ligada a su Rosario de Santa Fe, donde nació en 1899, y a Milán, donde vivió y trabajó durante gran parte de su vida. Moriría en Comabbio (Varese) en 1968.

Sin embargo, la historia de la vida de Lucio Fontana es también la de un destino personal vinculado al de dos pueblos y dos naciones profundamente afines en lo que a idioma y cultura se refiere: Fontana conjugó la inspiración sudamericana y el rigor lombardo en una lograda síntesis que lo convertiría en una de las personalidades más complejas y fascinantes de la vanguardia artística internacional de la segunda mitad del siglo XX. Profundo conocedor de la cultura figurativa europea, Lucio Fontana, cual Giano bifronte, supo dirigir la mirada también hacia ese universo de energías y emociones escondidas en el corazón del continente latinoamericano. Sabía bien que los principales artistas argentinos de su generación, como Juan Carlos Castagnino, Lino Enea Spilimbergo, José Fioravanti, Antonio Berni o Raúl Soldi, «ya introducidos en el mercado oficial del arte»,³ eran hijos de italianos y que en virtud de ello sus obras estaban estrechamente ligadas a las de grandes maestros como Giorgio de Chirico, Giorgio Morandi, Carlo Carrà o Filippo de Pisis; sin embargo, sabía que no podía confiar demasiado en estas ascendencias al ser consciente

ai paesaggisti di Barbizon, agli impressionisti parigini, ai cubisti francesi che all'Italia.

«Tutto quello che viene da Parigi», scrisse appena tornato in Italia nel 1947, non senza uno scatto di orgoglio nazionalistico, «è tabù. Però, specialmente i pittori, quando sono chiamati ad affrontare opere di grand'impegno, come le pitture murali, allora si rifanno ai nostri venerabili del quattrocento: Masaccio, Piero della Francesca, Paolo Uccello, riaffiorano qua e là col peso delle loro lezioni universali; lezioni che – inutile dirlo – esercitano un'influenza autorevole anche nelle Accademie di Belle Arti, dove i figli d'Italiani costituiscono la spina dorsale del corpo insegnante». ⁴ Per altri versi in arte stava accadendo quanto era già successo con la nostra letteratura: quasi del tutto ignorata quella contemporanea, salvo Pirandello e Croce, con l'unico richiamo ai classici come Dante, Foscolo e Leopardi: un destino sudamericano, il nostro, condannato a ripetersi spesso anche in seguito!

Suo padre Luigi, uno scultore proveniente dalla provincia lombarda (Capolago, oggi Canton Ticino, 1865-Rosario, 1946) emigrato in Argentina nel 1891, conobbe ed ebbe una relazione con Lucia Bottini, giovane e bella attrice rosarina di discendenze italiane (figlia del pittore e incisore svizzero Jean Bottini e di Laura Fontana), dalla quale nel 1899 ebbe Lucio. L'unione non durò a lungo e nel 1905 Luigi sposò un'altra donna, Anita Campiglio, a sua volta emigrata dall'Italia (Comabbio), dalla quale ebbe tre figli, Tito, Delfo e Zino. Luigi volle però dare al primogenito un'educazione prettamente italiana. Nel 1906, infatti, tornò per un breve periodo in Italia per affidare il piccolo Lucio allo zio materno Tito Nicora di Castiglione Olona che lo avrebbe avviato agli studi. Lo rivedrà cinque anni dopo, nel 1911 e poi ancora nel 1914, quando entrambi si trasferiranno a Milano con lo zio paterno Geronzio e i figli di questo, Aldo e Bruno Fontana, lavorando fianco a fianco. Volontario nella prima guerra mondiale si arruolò nel 1916, congedandosi nel 1918 con medaglia d'argento al valor militare.

Lucio Fontana visse in Argentina tre periodi: il primo dal 1899, anno della sua nascita, fino al 1906; il secondo dal 1922, tornato a seguito della morte del fratello Delfo, fino al 1928, e un terzo che va dal 1940 al 1947, anno del suo definitivo rientro in Italia. Anche nel secondo soggiorno rosarina Lucio Fontana continuò a lavorare con il padre, ottenendo un primo riconoscimento pubblico con il rilievo commemorativo a Louis Pasteur, oggi presso l'Escuela Superior de Comercio Libertador General San Martín di Rosario, ed ebbe diverse collaborazioni e incarichi, tra cui quello di illustrare la rivista «Italia» edita dal Comitato della Società Dante Alighieri di Rosario, di cui Luigi era socio.

Quelli oggi esposti al Museo Castagnino di Rosario sono in tutto sessantaquattro fogli, numerati e catalogati, ai quali si aggiungono le due sculture della collezione permanente rosarina, *Mujer peinándose* (*Donna che si pettina*; cat. 65) del 1940 e il *Muchacho del Paraná* (*Ragazzo del Paraná*; cat. 66) del 1942, le cui vicende avventurose varrebbe la pena di narrare, ⁵ mentre per un problema di incerta attribuzione si è fatto a meno di pubblicare il ritratto dell'amico e collega Julio Vanzo, con il quale Fontana condivise per diversi anni lo studio e che frequentò almeno fino a quando quest'ultimo partì per Buenos Aires per insegnare alla Scuola di Altamira.

La critica d'arte da sempre ha sottolineato il peso avuto dal disegno (un corpus di oltre 5000 fogli) nella ricerca di Fontana. En-

tambián de que su Argentina, la que contaba realmente, sentía más atracción por los paisajistas de Barbizon, los impresionistas parisinos o los cubistas franceses que por Italia.

«Todo lo que viene de París», escribió nada más regresar a Italia en 1947, en un arrebatado de orgullo nacionalista, «es tabú. Sin embargo, especialmente los pintores, cuando se tienen que enfrentar a obras que exigen mucha dedicación como las pinturas murales, imitan a nuestros venerables artistas del Quattrocento: Masaccio, Piero della Francesca o Paolo Uccello reaparecen por todas partes con el peso de sus lecciones universales; lecciones que – inútil decirlo – ejercen una importante influencia incluso en las academias de bellas artes, donde los hijos de italianos constituyen la espina dorsal del cuerpo docente». ⁴ Por otro lado, en el campo del arte estaba ocurriendo lo mismo que ya había sucedido con la literatura italiana: excepto Pirandello y Croce, se ignoraba casi completamente a los autores contemporáneos, solo se hacía referencia a clásicos como Dante, Foscolo y Leopardi: un destino sudamericano, el de los italianos, condenado a repetirse a menudo, ¡incluso más tarde!

Su padre, Luigi, un escultor de origen lombardo (Capolago, actualmente Cantón del Tesino, 1865-Rosario, 1946) emigrado a Argentina en 1891, conoció y mantuvo una relación con Lucía Bottini, una joven y bella actriz rosarina de ascendencia italiana (hija del pintor y grabador suizo Jean Bottini y de Laura Fontana), con la que tuvo a Lucio en 1899. Esta unión no duró mucho tiempo y en 1905 Luigi se casó con otra mujer, Anita Campiglio, que había emigrado a su vez desde Italia (Comabbio) y con la que tendría tres hijos: Tito, Delfo y Zino. No obstante, Luigi quiso que su primogénito recibiera una educación puramente italiana. De hecho, en 1906 regresó durante una breve temporada a Italia para dejar al pequeño Lucio con su tío materno, Tito Nicora de Castiglione Olona, que lo iniciaría en sus estudios. Lo volverá a ver cinco años más tarde, en 1911, y luego otra vez en 1914, cuando ambos se trasladarán a Milán con su tío paterno, Geronzio, y los hijos de este, Aldo y Bruno Fontana, para trabajar codo con codo. En 1916 se alistó como voluntario en la Primera Guerra Mundial y en 1918 sería licenciado con una medalla de plata al valor militar.

Lucio Fontana vivió en Argentina durante tres temporadas: la primera desde 1899, año de su nacimiento, hasta 1906; la segunda a partir de 1922, cuando regresó tras el fallecimiento de su hermano Delfo, para quedarse hasta 1928; y la tercera de 1940 a 1947, año de su definitivo retorno a Italia. Durante su segunda estancia en Rosario, Fontana volvió a trabajar con su padre y obtuvo su primer reconocimiento público con el relieve conmemorativo de Louis Pasteur que se encuentra actualmente en la Escuela Superior de Comercio Libertador General San Martín de Rosario y llevó a cabo varias colaboraciones y encargos, entre ellos las ilustraciones para la revista *Italia* editada por el comité de la Società Dante Alighieri de Rosario, de la que Luigi era socio.

Los folios actualmente expuestos en el Museo Castagnino de Rosario, numerados y catalogados, suman sesenta y cuatro en total a los que se añaden las dos esculturas de la colección permanente de Rosario *Mujer peinándose* (de 1940; cat. 65) y *Muchacho del Paraná* (de 1942; cat. 66), cuya accidentada historia valdría la pena narrar, ⁵ mientras que por un problema de atribución se ha renunciado a publicar el retrato de su amigo y compañero Julio Vanzo, con el que Fontana compartió taller durante varios años y al que frecuentó por lo menos hasta la marcha

rico Crispolti, nel catalogo ragionato, ricorda che già nella sua prima breve monografia del 1936, su 40 riproduzioni 20 raffiguravano disegni, fogli allusivi del «gusto dei surrealisti francesi», come ebbe a rilevare Edoardo Persico che nell'occasione li presentava.⁶ Anche nella successiva monografia del 1938, curata da Baumbach, venne riproposto all'attenzione del pubblico un repertorio di disegni figurativi, considerati come i migliori documenti delle «dispositions intellectuelles et spirituelles» dell'autore.⁷ Ancora, nel 1939, fu Giulio Carlo Argan, nel pur severo giudizio, a riconoscere in essi tracce delle influenze di Despiau, Laurens, Archipenko e dello stesso Picasso.⁸ Più di recente, gli studi hanno rilevato che a quella data probabilmente Lucio Fontana aveva già avuto modo di approfondire l'esperienza di Breton, Ernst e Masson sia per il primo (1924), sia per gli enunciati del secondo Manifesto del Surrealismo (1930). E infine, nel 1940, anno del ritorno in Argentina, Duilio Morosini segnalò il fatto che le carte di Fontana vivevano di «un'urgenza di espressione della vita contemporanea».⁹ Si tratta di disegni di cui raramente può essere seguita l'evoluzione in termini realizzativi, trattandosi più di "momenti di riflessione" e di modulazione formale che di schemi progettuali, e dei quali è stata dunque giustamente sottolineata l'indipendenza rispetto alla produzione scultorea e pittorica del maestro. Attraverso di essi, Fontana sembra operare

quasi isolandosi dal mondo e dialogando con se stesso ... Il disegno di Fontana infatti non sembra copiare il reale anche quando possiamo supporre come punto di partenza, ad esempio, una modella. L'artista infatti punta su una funzione differente delle proprie prove grafiche che possiamo intendere come "scrittura".¹⁰

Ha scritto infatti Enrico Crispolti:

Per Fontana la pratica del disegno non è quindi un aspetto espressivo marginale della sua personalità, ma è il fulcro delle possibilità immaginative che la sua ininterrotta ricerca, attraverso tale pratica, ha posto in essere a livello concettuale progettuale. Soltanto alcune



Lucio Fontana esegue il *Ritratto di Teresita*, 1949 circa.

Lucio Fontana realizando el *Retrato de Teresita*, 1949 aprox.

© FONDAZIONE LUCIO FONTANA, MILANO.

de este último a Buenos Aires para enseñar en la Escuela de Altamira.

Los críticos de arte siempre han subrayado el peso que tuvo el dibujo (con un corpus de más de 5.000 folios) en la investigación de Fontana. En el catálogo razonado, Enrico Crispolti recuerda que ya en su primera y breve monografía de 1936 veinte de las cuarenta reproducciones eran dibujos, folios que aludían al «gusto de los surrealistas franceses», como observó Edoardo Persico, que los presentaba en aquella ocasión.⁶ En la posterior monografía de 1938, a cargo de Baumbach, se volvió a exponer a la atención del público un repertorio de dibujos figurativos considerados como los mejores documentos de las «disposiciones intelectuales y espirituales» del autor.⁷ A continuación, en 1939, Giulio Carlo Argan, a pesar de su severo juicio, reconoció en él rastros de la influencia de Despiau, Laurens, Archipenko y del mismo Picasso.⁸ Más recientemente, los estudios han puesto de manifiesto que en esas fechas probablemente Lucio Fontana ya había tenido ocasión de ahondar en la experiencia de Breton, Ernst y Masson tanto para el primer *Manifesto del*

surrealismo (1924) como para los enunciados del segundo (1930). Por último, en 1940, año de su regreso a Argentina, Duilio Morosini señaló que las hojas de Fontana se alimentaban de «una urgencia de expresión de la vida contemporánea».⁹ Son dibujos de cuya evolución pocas veces se puede hacer un seguimiento en términos de realización, pues se trata más de "momentos de reflexión" y de modulación formal que de esquemas proyectuales, independientes respecto a la producción escultórica y pictórica del maestro, como se ha subrayado acertadamente. Por medio de ellos, parece que Fontana trabaje

casi aislándose del mundo y dialogando consigo mismo ... El dibujo de Fontana no parece imitar el natural ni aun cuando se puede suponer que su punto de partida es, por ejemplo, un modelo. De hecho, el artista apunta a una función diferente respecto a sus propias pruebas gráficas, que podemos entender como una "escritura".¹⁰

En palabras de Enrico Crispolti:

delle molte eventualità di immagine del disegno sventagliatamente proposte essendo poi realizzate in opere plastiche e pittoriche. Per Fontana il disegno è il campo d'esercizio della massima libertà immaginativa, il luogo ininterrotto del suo sorgivo cercare. Accompagna l'opera "maggior", plastica e poi soprattutto pittorica.¹¹

Il giudizio di Crispolti centra in pieno l'essenza del valore della produzione grafica e delimita il campo in cui l'artista sonda le possibilità espressive del rapporto spazio/superficie.

Quelli che presentiamo per l'odierna occasione sono un'interessante selezione di disegni (del resto quasi l'unica produzione negli anni quaranta) in cui l'espressione grafica, l'indagine dimensionale e i risultati ottenuti dall'artista ritagliano uno straordinario e inedito spazio di novità sospeso tra le precedenti e le future prove, dimostrando in tal modo il fondamento della sua ricerca. I disegni sono stati divisi in sezioni, tenendo conto della bibliografia di riferimento, a comporre nuclei tematici piuttosto omogenei: dai soggetti rurali ai nudi, dai ritratti e scene d'interni agli studi per composizione "tradizionali" (anche di soggetto mitologico o religioso) e a quelli per architettura e decorazione, fino ad arrivare ai primi fogli "spazialisti", che dialogano idealmente con la tela *Concepto espacial* del 1951, parte della collezione permanente del Museo Castagnino.

Vale infatti la pena approfondire l'esegesi di queste testimonianze anche alla luce di quello che per gli anni quaranta fu il perno di tutta l'intuizione di Fontana: il *Manifiesto Blanco*, elaborato insieme ai suoi allievi di Buenos Aires nel 1946. Il movimento, inteso quale valore della dinamica disgiunta dalla rappresentazione formale è la vera liberazione e conquista dell'arte moderna. C'è un interesse per tutto ciò che dal Barocco al Futurismo in avanti ha portato l'arte a liberarsi dal peso della rappresentazione statica, esprimendo la natura per mezzo di una legge dinamica.

Si legge nel manifesto:

Giunti a questo punto dell'evoluzione, la necessità di movimento è talmente grande che non può essere corrisposta dalla plastica ... gli impressionisti sacrificarono il disegno e la composizione. Nel futurismo vengono eliminati alcuni elementi ... i cubisti negavano che la loro pittura fosse dinamica ... la vita tranquilla è scomparsa. La nozione del rapido è costante nella vita dell'uomo. L'era artistica dei colori e delle forme è sorpassata. L'uomo si fa sempre più insensibile alle immagini inchiodate senza indizi di vitalità. Le antiche immagini immobili non soddisfano più le esigenze dell'uomo nuovo, formato nella necessità dell'azione, alla convivenza con la meccanica, che gli impone un dinamismo costante. L'estetica del movimento organico rimpiazza l'estetica vuota delle forme fisse.

E conclude:

Invocando questo mutamento operato dalla natura dell'uomo, nei cambiamenti psichici e morali e di tutte le relazioni e attività umane, abbandoniamo la pratica delle forme d'arte conosciuta e affrontiamo lo sviluppo di un'arte basata sull'unità del tempo e dello spazio.¹²

Si tratta di dichiarazioni molto forti che necessitano la presa d'atto di un tempo nuovo e di una nuova rivoluzione antropologi-

Por tanto, para Fontana la práctica del dibujo no es un aspecto expresivo marginal de su personalidad, sino el núcleo de las posibilidades imaginativas que su ininterrumpida investigación ha planteado a nivel conceptual y proyectual por medio de esa práctica. Estas representan solo una parte del gran abanico que ofrece el dibujo y que luego se materializan en obras plásticas o pictóricas. Para Fontana, el dibujo es el campo para ejercitar la máxima libertad imaginativa, el lugar ininterrumpido de su búsqueda espontánea. Acompaña la obra "mayor", plástica y sobre todo pictórica.¹¹

El juicio de Crispolti capta plenamente la esencia del valor de la producción gráfica y delimita el campo en el que el artista tantea las posibilidades expresivas de la relación entre el espacio y la superficie.

Los dibujos que presentamos en esta ocasión constituyen una interesante selección (por otro lado, casi su única producción durante los años 40) en la que la expresión gráfica, la investigación dimensional y los resultados obtenidos por el artista abren un extraordinario e inédito espacio de novedad suspendido entre las pruebas anteriores y las futuras, demostrando de esta manera el fundamento de sus pesquisas. Los dibujos han sido divididos en secciones teniendo en cuenta la bibliografía de referencia y componen núcleos temáticos más bien homogéneos: desde los temas rurales hasta los desnudos, de los retratos y escenas de interiores a los estudios para composiciones "tradicionales" (incluidas las de tema mitológico o religioso), para llegar a los primeros folios "espacialistas" que dialogan idealmente con el lienzo *Concepto espacial* de 1951, perteneciente a la colección permanente del Museo Castagnino.

De hecho, también vale la pena profundizar en la exégesis de estos testimonios a la luz del *Manifiesto blanco*, elaborado junto con sus alumnos de Buenos Aires en 1946, que sería el eje de la genialidad de Fontana. El movimiento, entendido como valor de la dinámica disyunta de la representación formal, es la auténtica liberación y conquista del arte moderno. Hay un interés por todo lo que ha llevado al arte, desde el barroco al futurismo, a liberarse del peso de la representación estática, plasmando la naturaleza por medio de una ley dinámica.

Como se puede leer en el manifiesto:

Llegado a este punto de la evolución la necesidad de movimiento es tan grande que no puede ser correspondida por la plástica ... Los impresionistas sacrificaban el dibujo y la composición. En el futurismo son eliminados algunos elementos ... Los cubistas negaban que su pintura fuera dinámica ... La vida apacible ha desaparecido. La noción de lo rápido es constante en la vida del hombre. La era artística de los colores y las formas paralíticas toca a su fin. El hombre se torna de más en más insensible a las imágenes clavadas sin indicios de vitalidad. Las antiguas imágenes inmóviles no satisfacen las apetencias del hombre nuevo formado en la necesidad de acción, en la convivencia con la mecánica, que le impone un dinamismo constante. La estética del movimiento orgánico reemplaza a la agotada estética de las formas fijas.

Para concluir:

Invocando esta mutación operada en la naturaleza del hombre en los cambios psíquicos y morales y de todas las relaciones y actividades humanas, abandonamos la práctica de las formas de arte

ca e psicologica (tema questo sempre caro agli argentini) quanto se non maggiore di quella che Marinetti e i suoi compagni futuristi, quarant'anni prima, avevano avviato dichiarando definitivamente sconfitta la bellezza della *Nike di Samotracia*. Tuttavia, osservando i disegni qui esposti, non sempre balza all'occhio dell'osservatore la straordinaria forza del processo innovativo messo in campo da Fontana. Si tratta pur sempre di figure tradizionali, di piccoli appunti per chissà quale scena, di racconti figurativi ridotti al minimo del racconto: uomini e donne immersi nelle fatiche dei campi, lavoratori che sognano la rivoluzione, fascinosi nudi femminili sprizzanti eros, torsioni nerborute di uomini sironiani, convulse lotte tra personaggi mitologici, animali, oggetti; c'è spazio anche per un autoritratto, con l'artista che si raffigura seduto in poltrona, le gambe accavallate e la testa sostenuta da una mano. Ma già in qualcuno dei fogli datati 1947-1948 si può notare la nevrosi del segno che nello sguardo dell'artista varca i leciti confini della figurazione con ripetuti e ossessivi passaggi della matita che occupano l'intera superficie. C'è libertà espressiva in questo ciclo grafico che allude alla trasgressione barocca di cui Fontana non si sottrae e per la quale è stato oggetto di interesse ermeneutico da parte della critica. Un'interpretazione, questa, che meglio si estende nell'ultima parte di produzione qui presente, quella degli anni cinquanta, dove l'accessorio dei buchi e dei concetti spaziali oramai fa da sfondo al racconto. Fontana ha bisogno di spazio, necessita di verificare la portata della superficie perché è lì che si gioca la vera partita, il confronto tra l'uomo e la storia, l'io e il suo inconscio.

Di questo periodo argentino vanno ricordati, infine, altri importanti passaggi e indizi. In primo luogo la partecipazione al concorso per il *Monumento Nacional a la Bandera* per Rosario,¹³ con cui Fontana, semmai ce ne fosse bisogno, conferma dei forti legami con la sua terra natale e la propensione al monumentale. Vi è poi il fondo di disegni denominato "Enciclopedia Italiana Treccani", circa 500 fogli in cui possono rintracciarsi anche altri sviluppi di idee grandiose, progetti, sogni monumentali dove, come scrive Luca Massimo Barbero, si nota una tagliente «corsività dei segni»¹⁴ che fa da sfondo anche alle due sculture prima citate: il *Ragazzo del Paraná* e la *Donna che si pettina*. Vi è, in ultimo, il suo *Diario di viaggi* dove l'artista annotò tutto, dalla partenza da Genova per l'Argentina fino al suo ritorno in Italia nel 1947; non si tratta di un vero e proprio diario nel senso tradizionale, quanto di un taccuino in cui Fontana annota, abbozza, disegna particolari di momenti intimi. «Sono disegni – scrive ancora Barbero – sempre sorretti da una felicità espressiva e da una grande ironia che li

conocidas y abordamos el desarrollo de un arte basado en la unidad del tiempo y del espacio.¹²

Se trata de declaraciones muy fuertes que exigen tomar nota de los nuevos tiempos que corren y de una nueva revolución antropológica y psicológica (un tema muy del gusto de los argentinos) mayor incluso que la puesta en marcha por Marinetti y sus compañeros futuristas cuarenta años antes al declarar la derrota definitiva de la belleza de la *Victoria de Samotracia*. No obstante, al observar los dibujos aquí expuestos no siempre salta a la vista del espectador la extraordinaria fuerza del proceso innovador propuesto por Fontana. Aun así, se trata siempre de figuras tradicionales, de pequeños apuntes para una escena cualquiera, de relatos figurativos reducidos a la mínima expresión de la narración: hombres y mujeres inmersos en las faenas del campo, trabajadores que sueñan con la revolución, fascinantes desnudos femeninos rebosantes de eros, fornidos torsos de hombres sironianos, convulsas luchas entre personajes mitológicos, animales, objetos; también hay espacio para un autorretrato, en el que el artista se representa sentado en una butaca con las piernas cruzadas y la cabeza apoyada en una mano. No obstante, en alguno de los folios fechados entre 1947 y 1948 ya se puede percibir la neurosis del signo que en la mirada del artista va más allá de las lícitas fronteras de la figuración con repetidos y obsesivos trazos del lápiz que ocupan toda la superficie. Hay libertad expresiva en este ciclo gráfico que alude a la transgresión barroca de la que Fontana no se sustrae y por la que ha sido objeto de interés hermenéutico por parte de la crítica. Una interpretación, esta, que se hace más palpable en la última parte de la producción aquí presente, la de los años 50, en la que lo accesorio de los

agujeros y los conceptos espaciales ha pasado a hacer de telón de fondo al relato. Fontana necesita espacio, comprobar el alcance de la superficie pues es ahí donde se juega el verdadero partido, la confrontación entre el ser humano y la historia, el yo y su inconsciente.

De este periodo argentino cabe recordar, por último, otras importantes transiciones e indicios. En primer lugar, su participación en el concurso para el *Monumento nacional a la bandera* en Rosario,¹³ con el que Fontana, si acaso fuera necesario, reafirma los fuertes vínculos que lo unen a su tierra de nacimiento y su propensión a lo monumental. Luego está el fondo de dibujos denominado "Enciclopedia Italiana Treccani", unos 500 folios en los que se pueden encontrar otros desarrollos de ideas grandiosas, proyectos, sueños monumentales en los que, como escribe Luca Massimo Barbero, se percibe una marcada «cursividad de los signos»¹⁴ que subyace



Manifiesto blanco, 1946.

© FONDAZIONE LUCIO FONTANA, MILANO.



Lucio Fontana esegue un'opera della serie "Tagli". Milano, corso Monforte, 1967-1968. | Lucio Fontana realizando una obra de la serie de los "cortes". Milán, Corso Monforte, 1967-1968.

© FONDAZIONE LUCIO FONTANA, MILANO.

rende descrittivi e, al tempo stesso, prossimi alla leggerezza di una cronaca da condividersi con altri». ¹⁵ Del resto Fontana pensò e realizzò il mondo affidandosi sempre alla sua mano-pantografo, strumento delicatissimo in grado di captare i minimi segnali provenienti dall'universo dei segni in cui l'arte è immersa, in quel labirinto borgesiano di micro-catastrofi oniriche. Come Leonardo, passi il termine di paragone, l'artista italo-argentino catturò nei suoi "codici" l'equazione della vita, lasciando che fosse la minuta grafia, tanto lieve e insidiosa, unghiosa e a volte ossessiva, a svelare la grandezza dell'incognita, dove per incognita si intende quell'Altrove abitato dalla coscienza, dal buio immenso dello spazio oscuro oltre la superficie, traccia di quel buco nero originario ("Big Bang") e principio di un universo in perpetua espansione.

Lucio Fontana aveva sicuramente compreso che il sottofondo del suono originario del mondo poteva essere disvelato da

también en las dos esculturas citadas anteriormente: *Muchacho del Paraná* y *Mujer peinándose*. Y luego está el *Diario de viajes* en el que el artista lo anotaba todo, desde su salida de Génova hacia Argentina hasta su regreso a Italia en 1947; no se trata de un diario propiamente dicho, en el sentido tradicional, sino de un bloc en el que Fontana apunta, esboza y dibuja detalles de momentos íntimos. Como escribe de nuevo Barbero: «Son dibujos que siempre se sostienen por una felicidad expresiva y una gran ironía que los vuelve descriptivos y, al mismo tiempo, próximos a la ligereza de una crónica a compartir con alguien más». ¹⁵ Por otra parte, Fontana pensó y materializó el mundo confiando siempre en su mano-pantógrafo, un instrumento muy delicado capaz de captar cada mínima señal procedente del universo de los signos en los que está inmerso el arte, en ese laberinto borgiano de diminutas catástrofes oníricas. Al igual que Leonardo, si se permite la comparación, el artista italoargentino capturó en sus "códices"

un'intuizione precoce di cui solo all'arte spettava il compito della scoperta. Un connubio insondabile e felice di scienza e natura, di calcolo e intuizione, di invenzione e artificio che sono alla base della stessa relatività di Einstein, di cui oggi la Scienza ufficiale ha avuto la comprova. A quando la verifica degli assunti di Fontana?

la ecuación de la vida, dejando que fuera la diminuta grafía –tan leve e insidiosa, escamosa y a veces obsesiva– la que desvelase la grandeza de la incógnita, entendiendo por incógnita ese otro lugar habitado por la consciencia, por la inmensa oscuridad de las tinieblas al otro lado de la superficie, la huella de ese agujero negro original (*big bang*) y el inicio de un universo en perpetua expansión.

Sin duda Lucio Fontana había comprendido que el fondo del sonido original del mundo podía ser desvelado por una intuición precoz que solo al arte le correspondía descubrir. Una insondable y afortunada combinación de ciencia y naturaleza, de cálculo e intuición, de invención y artificio en los que se basa la misma relatividad de Einstein y que están más que probados para la ciencia oficial a día de hoy. ¿Para cuándo la revisión de las tesis de Fontana?

1 El fondo si compone di oltre 300 disegni del maestro, pubblicati in Gloria Bianchino, *Lucio Fontana. Disegno e materia. Le opere delle collezioni Csac*, a cura di Mariapia Branchi, Milano 2009, e in *Lucio Fontana. Catalogo ragionato delle opere su carta*, a cura di Luca Massimo Barbero, in 3 tomi, Milano 2013. Le ottime schede di catalogazione sono state redatte da Mariapia Branchi. Alcuni di questi disegni, precisamente i numeri 8-9, 29-33, 44-45, 51, 53-54, 56-57, e 61 del presente catalogo, non sono mai stati esposti finora.

2 «Nel 1946, con Jorge Rornero Brest e Jorge Larco, organizza a Buenos Aires "Altamira, Escuela libre de artes plásticas", che diviene un importante centro di diffusione culturale. Dal contatto con giovani artisti e intellettuali e dalle nuove idee di ricerca che respira, nasce in novembre il *Manifiesto Blanco*, pubblicato in forma di volantino e redatto da Bernardo Arias, Horacio Cazenueve, Marcos Fridman, firmato anche da Pablo Arias, Rodolfo Burgos, Enrique Benito, César Bernal, Luis Coli, Alfredo Hansen e Jorge (Amelio) Rocamonte (Fontana non lo firma probabilmente per via della propria posizione, che è anche di riconoscimento ufficiale)», <<https://www.fondazioneLucioFontana.it/index.php/1941-1950>>, ultimo accesso 5 maggio 2019.

3 Jole De Sanna, *Lucio Fontana materia, spazio, concetto*, Milano 1993, p. 46.

4 Lucio Fontana, *L'America è anche l'Italia*, «Tempo», n. 47, IX, 1947, p. 134.

5 È una figura in bronzo di dimensioni notevoli (1,64 metri di altezza) e ha affinità con i nudi maschili "più accademici" degli anni trenta italiani. Con quest'opera Fontana vinse il Premio di Scultura nel XXXII Salone Internazionale di Belle Arti di Buenos Aires; venne collocata in una piazza di Rosario ma, dopo gli ingenti danni subiti in occasione di un furto, dal 1978 è stata trasportata presso il Museo Castagnino.

6 Edoardo Persico, *Lucio Fontana*, Milano [1936?], n.n.

7 Erich E. Baumbach, *Le sculpteur Lucio Fontana: un essai analytique*, Milano 1938, p. 32.

8 Giulio Carlo Argan, *Su alcuni giovani... Fontana*, «Le Arti», I, 1939, pp. 293-295.

9 *Lucio Fontana. 20 disegni*, a cura di Duilio Morosini, Milano 1940, p. 12.

10 Bianchino 2009, cit., p. 13.

11 E. Crispolti, in *Lucio Fontana* 2013, cit., I, p. 18.

12 *Manifiesto Blanco*, cit. in *Lucio Fontana. Catalogo Ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, a cura di Enrico Crispolti, in 2 tomi, Milano 2006, pp. 111-114.

13 L'idea di un importante *Monumento a la Bandera* risale alla fine del XIX secolo. «Fontana aveva già partecipato a un bando nel 1927 con un progetto degli architetti italiani Boni e Limongelli. Il progetto è concepito come decorazione plastica di un arco trionfale di tipo classicista e tradizionale. Al nuovo concorso partecipa sollecitato da suo padre Luigi e questo momento è ricordato in un articolo argentino di "El Sol" del 21 aprile 1940» (E. Crispolti, in *Lucio Fontana* 2013, cit., p. 190).

14 Ivi, p. 78.

15 *Ibid.*

1 El fondo está compuesto por más de 300 dibujos del maestro, publicados en Gloria Bianchino, *Lucio Fontana. Disegno e materia. Le opere delle collezioni Csac*, a cargo de Mariapia Branchi, Milán 2009, y en *Lucio Fontana. Catalogo ragionato delle opere su carta*, a cargo de Luca Massimo Barbero, en 3 tomos, Milán 2013. Las excelentes fichas de catalogación han sido redactadas por Mariapia Branchi. Algunos de estos dibujos, concretamente los números 8-9, 29-33, 44-45, 51, 53-54, 56-57 y 61 del presente catálogo, no se habían expuesto hasta ahora.

2 «En 1946, con Jorge Rornero Brest y Jorge Larco, crea en Buenos Aires la Altamira, Escuela Libre de Artes Plásticas, que se convierte en un importante centro de difusión cultural. A raíz del contacto con jóvenes artistas e intelectuales y de las nuevas ideas de investigación que respira, en noviembre nace el *Manifiesto blanco*, publicado en forma de octavilla, redactado por Bernardo Arias, Horacio Cazenueve y Marcos Fridman y firmado también por Pablo Arias, Rodolfo Burgos, Enrique Benito, César Bernal, Luis Coli, Alfredo Hansen y Jorge (Amelio) Rocamonte (es probable que Fontana no lo firmara por su posición, reconocida oficialmente entre otras cosas)», <<https://www.fondazioneLucioFontana.it/index.php/1941-1950>>, último acceso: 5 de mayo de 2019.

3 Jole De Sanna, *Lucio Fontana materia, espacio, concepto*, Milán 1993, p. 46.

4 Lucio Fontana, «L'America è anche l'Italia», *Tempo*, n. 47, IX, 1947, p. 134.

5 Es una figura en bronce de considerables dimensiones (1,64 metros de altura) y presenta analogías con los desnudos masculinos "más académicos" de los años 30 en Italia. Con esta obra Fontana ganó el Premio de Escultura en el 32.º Salón Internacional de Bellas Artes de Buenos Aires; se colocó en una plaza de Rosario pero, tras sufrir ingentes daños a consecuencia de un robo, fue trasladada al Museo Castagnino en 1978.

6 Edoardo Persico, *Lucio Fontana*, Milán [1936?], n. n.

7 Erich E. Baumbach, *Le sculpteur Lucio Fontana: un essai analytique*, Milán 1938, p. 32.

8 Giulio Carlo Argan, «Su alcuni giovani... Fontana», *Le Arti*, I, 1939, pp. 293-295.

9 *Lucio Fontana. 20 disegni*, a cargo de Duilio Morosini, Milán 1940, p. 12.

10 Bianchino 2009, cit., p. 13.

11 E. Crispolti, en *Lucio Fontana* 2013, cit., I, p. 18.

12 *Manifiesto blanco*, opúsculo publicado por los alumnos de Lucio Fontana en la Escuela de Arte Altamira. Buenos Aires, 1946.

13 La idea de realizar un importante *Monumento a la bandera* se remonta a finales del siglo XIX. «Fontana ya había participado en un concurso en 1927 con un proyecto de los arquitectos italianos Boni y Limongelli. El proyecto está concebido como decoración plástica para un arco de triunfo de tipo clasicista y tradicional. En este nuevo concurso participa incitado por su padre, Luigi, y ese momento se recuerda en un artículo argentino de *El Sol* del 21 de abril de 1940» (E. Crispolti, en *Lucio Fontana* 2013, cit., p. 190).

14 *Ibid.*, p. 78.

15 *Ibid.*



Lucio Fontana lavora al monumento *El Pueblo de Rosario a Juana Blanco*.
Lucio Fontana trabajando en el monumento *El pueblo de Rosario a Juana Blanco*.

© FONDAZIONE LUCIO FONTANA, MILANO.

“Sono nato a Rosario di Santa Fe”. Annotazioni sulle origini e gli anni venti di Lucio Fontana

“Nací en Rosario de Santa Fe”. Anotaciones sobre los orígenes y los años 20 de Lucio Fontana

Dall’alto della sua visione disincantata, tipica di chi è rimasto «giocoliere»¹ fino in fondo, attraverso l’inesauribile energia della sua creatività, Lucio Fontana ha saputo reagire alla crisi dell’uomo del XX secolo e al fatale tramonto dell’arte tradizionale. Lo Spazialismo è stata la sua personale risposta alla rivoluzione della modernità, le cui suggestioni è riuscito ad assimilare senza mai perdere di vista – citando Kandinskij – il senso dello “spirituale”. Tuttavia, come spesso accade per i grandi artisti, la vicenda di Fontana è stata tutt’altro che lineare e i suoi eccezionali raggiungimenti sono il frutto di un continuo rinnovarsi e ricominciare da presupposti diversi. Dove, probabilmente, i dati biografici hanno avuto un peso notevole. Cinque anni prima di morire, in un’intervista a Carlo Cisventi, confessava:

Quando scriveranno la mia storia diranno: “Lucio Fontana di Rosario di Santa Fe... guarda come tutto è poetico”. Così è la vita di un uomo: sei nato, hai amato, hai avuto delle avventure; hai fatto la guerra o non l’hai fatta... puoi essere un eroe o un assassino... oggi io non mi credo un idolo, sono un uomo di passaggio, qualunque: ho avuto i miei alti e bassi, i miei dolori, però non voglio essere un eroe... ma un uomo comune.²

A sorprendere, in questo testo come in altri, è la consapevole scelta di ricollegare il proprio destino, ormai compiuto, alla lontana Rosario di Santa Fe, la città sul fiume Paraná, 300 km a nord-est di Buenos Aires, dove era nato il 19 febbraio del 1899. Da qui, dunque, è necessario partire per rileggere le origini “genetiche” del maestro italo-argentino e qui si deve anche tornare per provare a meglio comprendere la fase sicuramente meno nota della sua primissima maturazione, quella che Enrico Crispolti ha definito la sua «preistoria».³

Gli studi di Daniela Alejandra Sbaraglia⁴ hanno efficacemente restituito il profilo di Luigi Fontana (Capolago, oggi Canton Ticino, 1865-Rosario, 1946), padre di Lucio, valido scultore formatosi all’Accademia di Brera e cresciuto nel clima della Milano “scapigliata” e simbolista di fine Ottocento. Dal 1891, emigrato verso il Nuovo Mondo, si stabilisce a Rosario dove, in Calle Rioja 2070,

Desde lo alto de su visión desencantada, típica de quien ha seguido siendo «prestidigitador»¹ hasta el fondo, por medio de la inagotable energía de su creatividad, Lucio Fontana supo reaccionar a la crisis del ser humano del siglo XX y al fatal ocaso del arte tradicional. El espacialismo fue su respuesta personal a la revolución de la modernidad, cuyas sugerencias consiguió asimilar sin perder nunca de vista –citando a Kandinsky– el sentido de lo “espiritual”. No obstante, como a menudo sucede con los grandes artistas, la historia de Fontana fue todo menos lineal y sus excepcionales logros son el fruto de una continua renovación y vuelta a empezar partiendo de presupuestos diferentes. Probablemente, en esto tuvieron un peso considerable los datos biográficos. Cinco años antes de fallecer, en una entrevista a Carlo Cisventi, confesaba:

Cuando escriban mi historia dirán: “Lucio Fontana de Rosario de Santa Fe... mira qué poético es todo”. Así es la vida de un hombre: has nacido, has amado, has tenido aventuras; has ido a la guerra o no has ido... puedes ser un héroe o un asesino... Ahora no me siento un ídolo, soy un hombre cualquiera que está de paso: he tenido mis altibajos, mis dolores, pero no quiero ser un héroe... sino un hombre común.²

En este texto, como en otros, sorprende la elección consciente de reconectar su propio destino, ya cumplido, con la lejana Rosario de Santa Fe, la ciudad del río Paraná, a 300 km al noroeste de Buenos Aires, donde había nacido el 19 de febrero de 1899. Así pues, de aquí hay que partir para hacer una relectura de los orígenes “genéticos” del maestro italoargentino, y aquí se debe regresar también para intentar comprender mejor la fase ciertamente menos conocida de su desarrollo inicial, la que Enrico Crispolti definió como su «prehistoria».³

Los estudios de Daniela Alejandra Sbaraglia⁴ han restituido eficazmente el perfil de Luigi Fontana (Capolago, actualmente Cantón del Tesino, 1865-Rosario, 1946), el padre de Lucio, escultor de talento que se formó en la Academia de Brera y se crió en la Milán “desmelenada” y simbolista de finales del siglo XIX. A partir de 1891, tras emigrar hacia el Nuevo Mundo, se instala en Rosario donde abre un taller artístico, en la calle Rioja 2070. El abuelo de Lucio,

apre uno studio artistico. Anche il nonno di Lucio, Domiziano Stefano (Gazzada, 1829-1896), che egli non conobbe mai, era stato pittore, scultore e decoratore, mentre lo zio Geronzio (Capolago, oggi Canton Ticino, 1864-Rosario, 1913), fratello di Luigi, anche lui approdato a Rosario, aveva fondato una ditta di decorazione architettonica.⁵ La "casa de escultura" che Luigi Fontana gestisce sembra sia stata una delle prime imprese artistiche a carattere commerciale create nella città santefesina: dello studio Fontana parlano con orgoglio un paio di articoli datati all'ultimo decennio del secolo, apparsi sulle pagine dei due principali periodici locali.⁶ Ispirato al modello dei grandi *ateliers* europei, impiega diverse decine di addetti ed è specializzato nella ritrattistica e nella plastica funeraria, settori che trovano largo riscontro nella committenza cittadina del tempo. Sono questi, del resto, gli anni in cui Rosario, da piccolo villaggio portuale che era, diventa una fiorente e popolosa città del XX secolo. Almeno un quarto dei suoi circa 100.000 abitanti, a cavallo tra Otto e Novecento, risultano provenire dal Bel Paese e qui spesso gli italiani, grazie al loro spirito di iniziativa, raggiungono posizioni di prestigio e fortuna economica.⁷ Come molti suoi connazionali, Luigi Fontana frequenta varie associazioni promosse da emigrati italiani, diverse per natura e finalità. Particolarmente importante e duraturo è il rapporto che lo scultore intrattiene con il comitato locale della Società Dante Alighieri.⁸ Nel 1913, come confermano documenti ritrovati per l'occasione, lo scultore dona all'associazione un busto del Sommo Poeta da lui realizzato, e una decina di anni dopo risulta tra i benefattori che contribuiscono alla raccolta fondi per la nuova sede, edificata in boulevard Oroño e ribattezzata "Casa d'Italia".⁹ Questa proficua rete di conoscenze favorisce il successo di Luigi Fontana, che, soprattutto nelle molte opere eseguite per il Cimitero El Salvador di Rosario, si esprime con un severo linguaggio realista.

Quanto possano essere stati determinanti per Lucio la formazione familiare e l'esordio in questo specifico contesto, è una questione che non sempre è stata sottolineata sufficientemente. La pratica quotidiana di bottega e l'esercizio manuale, da lui conosciuti fin dalla tenerissima età e proseguiti nel successivo apprendistato milanese, si riveleranno fondamentali sia per lo sviluppo della sua vocazione artistica sia per l'acquisizione delle diverse tecniche, permettendogli di maturare un'estrema confidenza con la materia. Scrive Guido Ballo:

Certamente Lucio, nello studio paterno, sentì nascere fin da ragazzo l'amore per la scultura e anche per il prestigio artigianale, premessa a ogni linguaggio libero. La sua libertà di fantasia poggerà sempre sul dominio dei mezzi espressivi.

E ancora:

Lucio aveva l'umiltà di partire dal mestiere, che però riusciva ad elevare a stile. Un mestiere non industriale, fuori dal design.¹⁰

Il legame dei Fontana con i propri luoghi di provenienza rimane tuttavia forte e, come noto, Lucio riceve la sua educazione di base in Italia, dove risiede tra il 1906 e il 1921 e dove anche gli stessi Luigi e Geronzio trascorrono lunghi periodi insieme alle rispettive famiglie. Due pastelli "domestici", realizzati dal giovane attorno al 1920 e analizzati già da tempo da Rossana Bossaglia, mostrano

Domiziano Stefano (Gazzada, 1829-1896), al que nunca conoció, también había sido pintor, escultor y decorador, mientras que su tío Geronzio (Capolago, actualmente Cantón del Tesino, 1864-Rosario, 1913), hermano de Luigi, también instalado en Rosario, había fundado una empresa de decoración arquitectónica.⁵ Al parecer, la "casa de escultura" regentada por Luigi Fontana fue uno de los primeros espacios de arte con carácter comercial de la ciudad santafesina: del taller de Fontana hablan con orgullo un par de artículos fechados en la última década de ese siglo, que aparecieron en los dos principales periódicos locales.⁶ Inspirado en el modelo de los grandes ateliers europeos, contaba con varias decenas de empleados y estaba especializado en el retrato y la escultura funerarios, sectores muy solicitados por los clientes de esta pequeña ciudad en aquella época. Estos son, por otra parte, los años en los que Rosario pasa de ser un pequeño pueblo portuario a una floreciente y populosa ciudad del siglo XX. Por lo menos un cuarto de sus aproximadamente 100.000 habitantes son italianos llegados entre el siglo XIX y el XX, los cuales, gracias a su espíritu emprendedor, a menudo alcanzan posiciones de prestigio y bonanza económica.⁷ Como muchos de sus compatriotas, Luigi Fontana frecuenta varias asociaciones impulsadas por migrantes italianos, diferentes en cuanto a su naturaleza y sus finalidades. Especialmente importante y duradera sería la relación del escultor con el comité local de la Società Dante Alighieri.⁸ En 1913, como confirman documentos recuperados para la ocasión, el escultor dona a la asociación un busto del Sumo Poeta realizado por él y unos diez años más tarde consta entre los benefactores que ayudan a recoger fondos para la nueva sede edificada en el bulevar Oroño y rebautizada como "Casa de Italia".⁹ Esta provechosa red de contactos contribuye al éxito de Luigi Fontana, que se expresa con un severo lenguaje realista, sobre todo en las numerosas obras realizadas para el cementerio El Salvador de Rosario.

Hasta qué punto pueden haber sido determinantes para Lucio su formación familiar y su debut en este contexto específico es una cuestión que no siempre se ha resaltado lo suficiente. La práctica diaria en el taller y el ejercicio manual, que conoció desde una edad muy temprana y prosiguió con sus posteriores prácticas en Milán, se revelarán fundamentales tanto para la evolución de su vocación artística como para la adquisición de las diferentes técnicas, lo que le permitiría desarrollar una extremada familiaridad con la materia. Como escribe Guido Ballo:

Ciertamente Lucio, en el taller de su padre, sintió nacer en él desde pequeño el amor por la escultura y también por el prestigio de lo artesanal, la premisa para cualquier lenguaje libre. Su libertad de imaginación se apoyará siempre en el dominio de los medios expresivos.

A lo que añade:

Lucio tenía la humildad de empezar por el oficio, si bien conseguía elevarlo a estilo. Un oficio para nada industrial, fuera del diseño.¹⁰

No obstante, el vínculo de los Fontana con su lugar de procedencia sigue siendo fuerte y, como es sabido, Lucio recibe su educación básica en Italia, donde reside entre 1906 y 1921 y donde los mismos Luigi y Geronzio pasan largas temporadas junto con sus respectivas familias. Dos pasteles "domésticos", realizados por el joven en torno a 1920 y analizados hace ya tiempo por Rossana Bossaglia,

una mano già sicura nel tratto e nella resa chiaroscurale e un certo sapore prefuturista, ravvisabile nel ritratto femminile con cappello e nel sorridente autoritratto "in camicia nera".¹¹ Si tratta di semplici prove grafiche, senza particolari pretese, utili, tuttavia, a intuire quale sarà il ruolo che l'artista attribuirà successivamente al disegno.

Nel 1922 Lucio, dietro insistenze paterne, accetta di lasciare l'Italia e tornare a Rosario, che la pubblicistica dell'epoca non esita a definire «città italo-argentina».¹² Dopo il ritiro di Luigi inizia a lavorare nella ditta di famiglia, ribattezzata "Fontana, Scarabelli, Cautero y Cia", per seguire le orme del padre,

condividendone in un primo tempo la dimensione culturale. Molto significativa, per comprendere il clima nel quale Lucio muove i suoi primi passi, è anche l'attività di importazione di opere d'arte italiane che lo studio realizza per la clientela argentina, come nel caso del gruppo marmoreo *La Morte e la Vita* di Leonardo Bistolfi, allestito in un mausoleo che i Fontana progettano per il Cimitero El Salvador.¹³

Le opere catalogate di questo quinquennale soggiorno costituiscono un *corpus* numericamente limitato (e in gran parte perduto), che, tuttavia, ricompono con relativa chiarezza l'itinerario culturale intrapreso da Lucio. Nel 1924 il giovane vince il concorso per un rilievo commemorativo a Louis Pasteur, una placchetta in bronzo di intonazione verista,¹⁴ e l'anno successivo quello per il monumento *El pueblo de Rosario a Juana Blanco*, ancora per il Cimitero El Salvador, ultimato solo nel 1927. Questo gruppo bronzeo, di equilibrio e compattezza "novecentista", viene da lui concepito come vero e proprio mausoleo ed eseguito con tutta la competenza che discende dalla consolidata tradizione familiare, come attesta l'accurato progetto in scala 1:20, firmato e datato 29 maggio 1926, in attesa di pubblicazione.¹⁵ Per lo stesso sito Lucio presta occasionalmente la propria opera, probabilmente per garantirsi le sue prime entrate: si spiega così – a riprova, peraltro, che l'attività di questo periodo è ancora in fase di puntualizzazione – la firma «Lucio F.» rinvenuta di recente dalla Sbaraglia nel bassorilievo bronzeo di una tomba, dove le tre figure languide e dolenti sono caratterizzate da un accentuato piglio secessionista.¹⁶ Ma è evidente come lo scultore, anticipando una tendenza tipica dei suoi anni a venire, alterni a questa produzione tradizionale, legata all'occasione formale e rispondente al gusto del pubblico più ampio, una di carattere maggiormente sperimentale. Lo dimostrano, in particolare, le opere in gesso, come *Nudo* (26 SC 1), *Maternità* (26 SC 3), e la *Ballerina di Charleston* (26 SC 4), la sua prima ceramica smaltata, lavori nei quali traspare lo sforzo di procedere verso una sempre maggior semplificazione formale. Questo processo sfocerà nella ancor più avanzata *La mujer y el*



Calle Rioja. Sullo sfondo la sede dello studio artistico di Luigi Fontana. Rosario, 1900 circa. | Calle Rioja. Al fondo, la sede del taller artístico de Luigi Fontana, Rosario, 1900 aprox.

© ARCHIVO DE FOTOGRAFÍA DE LA ESCUELA SUPERIOR DE MUSEOLOGÍA, ROSARIO.

muestran una mano segura en el trazo y la representación del claroscuro, así como un cierto sabor prefuturista reconocible en el retrato femenino con sombrero y el sonriente autorretrato "con camisa negra".¹¹ Se trata de sencillas pruebas gráficas, sin especiales pretensiones, que sin embargo resultan útiles para intuir cuál será el papel que el artista le asignará posteriormente al dibujo.

En 1922 Lucio, ante la insistencia de su padre, acepta abandonar Italia y regresar a Rosario, «ciudad italoargentina»¹² como la prensa política de la época no duda en definirla. Cuando Luigi se jubila empieza a trabajar en la empresa familiar, rebautizada como "Fontana, Scarabelli, Cautero y Cia.",

para seguir los pasos de su padre y compartir en un primer momento su dimensión cultural. De cara a entender el ambiente en el que Lucio da sus primeros pasos resulta muy significativa la actividad de importación de obras de arte italianas que el taller realiza para la clientela argentina, como en el caso del grupo marmóreo *La muerte y la vida* de Leonardo Bistolfi, instalado en un mausoleo que los Fontana diseñan para el cementerio El Salvador.¹³

Las obras catalogadas de esta estancia de cinco años constituyen un *corpus* numéricamente limitado (y en su mayoría perdido) que, sin embargo, recompono con relativa claridad el itinerario cultural emprendido por Lucio. En 1924 el joven gana el concurso para realizar un relieve conmemorativo de Louis Pasteur, una pequeña placa de bronce con un tono verista,¹⁴ y el año siguiente otro para el monumento *El pueblo de Rosario a Juana Blanco*, también para el cementerio El Salvador y que no terminaría hasta 1927. Este grupo de bronce, de un equilibrio y una compactibilidad "modernista", está concebido como un auténtico mausoleo y realizado con toda la competencia derivada de la consolidada tradición familiar, como atestigua el minucioso proyecto a escala 1:20 firmado y fechado el 29 de mayo de 1926, a la espera de ser publicado.¹⁵ De manera ocasional Lucio aporta además su propia obra al cementerio, probablemente para asegurarse sus primeros ingresos: esto explica –en confirmación, por otra parte, de que en esta época su actividad está todavía en fase de perfeccionamiento– la firma «Lucio F.» hallada recientemente por Sbaraglia en el bajorrelieve de bronce de una tumba, en la que las tres figuras lánguidas y dolientes están caracterizadas por un marcado aire secesionista.¹⁶ No obstante, es evidente que el escultor, anticipando una tendencia típica de sus años venideros, alterna esta producción tradicional, ligada a la ocasión formal y que responde al gusto del público general, con una de carácter mayormente experimental. Lo demuestran, en particular, obras de escayola como *Desnudo* (26 SC 1) o *Maternidad* (26 SC 3) y la *Bailarina de Charleston* (26 SC 4), su primera cerámica esmaltada, trabajos que reflejan su esfuerzo por avanzar cada vez más hacia una simplificación formal. Este proceso desembocará en la todavía

balde (26-27 SC 2), dove il riferimento è senza dubbio costituito dai nudi di Archipenko.¹⁷

Ad affiancarlo e a sostenerlo in questa importante fase di passaggio è di certo Julio Vanzo (Rosario, 1902-1984), un pittore autodidatta di tre anni più giovane, anche lui di origine europea, con il quale, dal 1924, Fontana condivide uno studio a Rosario, in calle España 565. Come hanno ricostruito le ricerche di Lorena Mouguelar,¹⁸ nonostante la sua precoce età anagrafica, Vanzo ha già alle spalle una notevole esperienza ed è aggiornato sugli sviluppi delle avanguardie cubiste, futuriste e astrattiste che hanno luogo nel Vecchio Continente. Nel 1925 e nel 1927 i due artisti aderiscono al primo e al secondo Salón de Artistas Rosarinos, eventi promossi dal gruppo Nexus, un'associazione artistica che si dichiara indipendente dai circuiti ufficiali. Le due sculture di Lucio e i due dipinti di Julio esposti in occasione della prima mostra vengono definiti dalla critica locale «desconcertantes», e il loro impatto respinto come «violento y chocante».¹⁹ Intorno a Fontana e Vanzo si stringe invece un loro convinto sostenitore, lo scrittore Juan Zocchi (soggetto di due dei tre ritratti da loro presentati), che decanta la semplicità geometrica di Vanzo e il «primitivismo stilizzato» di Fontana.²⁰ La comunanza intellettuale tra i due risulta palese se si confrontano l'acquarello *Las Modelos* del primo (1927, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino) e la già ricordata *La mujer y el balde* del secondo.²¹

Anche la breve esperienza nel campo dell'illustrazione, che Lucio consuma collaborando alla redazione del periodico «Italia» edito dalla Società Dante Alighieri di Rosario, potrebbe essere stata stimolata da Vanzo, conosciuto per la sua ampia attività grafica.²² Di questa rivista erano già noti i numeri di gennaio e febbraio del 1925, dove l'artista, che si firma alternativamente «Lucio» e «Lucio F.», propone una serie di tavole, muovendosi con disinvoltura tra formule di stampo secessionista e liberty, sulla scorta, forse, di modelli appresi sfogliando il celebre periodico italiano «L'Eroica».²³ Ora è stato possibile rintracciare il numero di aprile-maggio 1926 di «Italia», che in copertina presenta una bella xilografia a colori, purtroppo priva di sigla, molto distante dall'impianto delle precedenti illustrazioni.²⁴ La figura audacemente condensata, risolta per nette campiture nere e rosse, riecheggia senza dubbio le soluzioni della coeva grafica espressionista, soprattutto quella di area tedesca, verso la quale Vanzo, abbonato alla rivista «Der Sturm», nutre particolare interesse. La svolta stilistica che la redazione di «Italia» imprime alla propria linea grafica, rispetto alle edizioni dell'anno prima, è molto evidente e richiederebbe una maggiore contestualizzazione. Chiunque sia l'autore dell'immagine, il suo modo di esprimersi non è lontano da quelli «sintetici» che Vanzo e Fontana vanno sperimentando in quel medesimo lasso di tempo in campo pittorico e scultoreo, condivisi, verosimilmente, con altri amici e colleghi.²⁵ Il loro studio, canale di accesso di istanze moderniste, diventa, infatti, punto di ritrovo e di dibattito frequentato da artisti e intellettuali alla ricerca di una risposta locale alle questioni sollevate dalle avanguardie europee di primo Novecento.

L'arrivo in città di Filippo Tommaso Marinetti nel giugno del 1926, nell'ambito del suo primo tour di conferenze in Sud America, è un altro evento significativo per Lucio, che del Futurismo aveva già conoscenza. Sebbene l'opera propagandistica della «caffèina d'Europa» guadagnasse poche simpatie in Argentina, per ragioni di natura ideologica, l'occasione serve, in generale, a riaccendere

più adelantada *La mujer y el balde* (26-27 SC 2), con una patente referencia a los nudos de Archipenko.¹⁷

En esta importante fase de transición se ve acompañado y apoyado por Julio Vanzo (Rosario, 1902-1984), un pintor autodidacta tres años más joven, también de origen europeo, con el que Fontana comparte un taller en la calle España 565 de Rosario a partir de 1924. Tal y como han reconstruido las investigaciones de Lorena Mouguelar,¹⁸ a pesar de su precoz edad Vanzo ya tiene una considerable experiencia a sus espaldas y está al día sobre la evolución de las vanguardias cubistas, futuristas y abstractas que tienen lugar en el Viejo Continente. En 1925 y 1927 los dos artistas se suman al primer y el segundo Salón de Artistas Rosarinos, eventos impulsados por el grupo Nexus, una asociación artística que se declara independiente respecto a los circuitos oficiales. Las dos esculturas de Lucio y las dos pinturas de Julio que se exponen con motivo de la primera muestra son definidas por la crítica local como «desconcertantes» y su impacto es rechazado por «violento y chocante».¹⁹ En cambio Fontana y Vanzo son abrazados por un convencido defensor, el escritor Juan Zocchi (protagonista de dos de los tres retratos que presentan), que alaba la sencillez geométrica de Vanzo y el «primitivismo estilizado» de Fontana.²⁰ La comunión intelectual entre ambos resulta evidente si se cotejan la acuarela *Las modelos* del primero (1927, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino) y la ya recordada *La mujer y el balde* del segundo.²¹

La breve experiencia que Lucio lleva a cabo en el campo de la ilustración al colaborar en la redacción de la publicación *Italia*, editada por la Società Dante Alighieri de Rosario, podría haberse visto estimulada gracias a Vanzo, conocido por su amplia actividad gráfica.²² De esta revista ya eran notorios los números de enero y febrero de 1925, en los que el artista, que firma alternativamente como «Lucio» y «Lucio F.», propone una serie de láminas moviéndose con desenvoltura entre fórmulas de impronta secessionista y modernista, basadas tal vez en modelos aprendidos hojeando la famosa revista italiana *L'Eroica*.²³ Ahora ha sido posible localizar el número de abril-mayo de 1926 de *Italia*, que presenta en su portada una hermosa xilografía a color, desafortunadamente sin firmar, muy alejada del esquema de las ilustraciones anteriores.²⁴ La figura audazmente condensada, con fondos negros y rojos claramente delimitados, recuerda sin duda a las artes gráficas expresionistas contemporáneas, sobre todo las alemanas, por las que Vanzo, abonado a la revista *Der Sturm*, profesa un especial interés. El vuelco estilístico que imprime la redacción de *Italia* a su línea gráfica respecto a las ediciones del año anterior es más que evidente y requeriría una mayor contextualización. Sea quien sea el autor de la imagen, su forma de expresarse no se aleja de los «sintéticos» que en ese mismo periodo están experimentando Vanzo y Fontana en el campo pictórico y escultórico y que comparten verosimilmente con otros amigos y compañeros.²⁵ De hecho, su taller, cual canal de acceso de instancias modernistas, se convierte en un punto de encuentro y debate frecuentado por artistas e intelectuales en busca de una respuesta local a las cuestiones planteadas por las vanguardias europeas de inicios del siglo XX.

La llegada a la ciudad de Filippo Tommaso Marinetti en junio de 1926 como parte de su gira de conferencias en Sudamérica es otro acontecimiento significativo para Lucio, que ya conocía el futurismo. Aunque la obra propagandista de la «caffèina de Europa» inspira pocas simpatías en Argentina por motivos de índole ideológica, la ocasión sirve en general para reavivar el debate sobre la necesidad

la discussione intorno alla necessità di rinnovamento delle forze artistiche latine e, in particolare, a risvegliare le ascendenze che l'avanguardia italiana aveva già ottenuto presso alcuni pittori, quali Emilio Pettoruti e Xul Solar, nonché le vive simpatie dello stesso Fontana, simpatie che, come sappiamo, conserverà anche negli anni successivi.²⁶

La decisione di Lucio di salpare per l'Italia con l'idea di concludere la propria formazione e di aggiornarsi più da vicino sulle ultime tendenze dell'arte sarà una prima sostanziale deviazione da un percorso che appariva tutto sommato già ben avviato. Brera e Wildt, *l'Uomo Nero* e il Milione, le tavolette e le prime sculture astratte e gli "atleti", la scoperta della ceramica tra Albissola e Sèvres, sono solo alcune delle coordinate che guideranno Fontana verso lidi fino ad allora inimmaginati.

Ma quando Lucio tornerà in Argentina dopo tredici anni, nel 1940, ritroverà Vanzo, divenuto nel frattempo segretario del direttore del Museo de Bellas Artes di Rosario, e Zocchi, che a Lucio dedicherà un'ampia monografia nel 1946.²⁷ È senz'altro vero che il quarantenne Fontana manifesterà più volte una certa insofferenza verso l'ambiente artistico argentino, desiderando di tornare nella sua seconda patria, cosa che farà in modo risolutivo nel marzo del 1947. Ma non dobbiamo dimenticare che il terzo soggiorno americano si concluderà con la pubblicazione del *Manifiesto Blanco* e che fungerà da fondamentale fase di "incubazione" alle geniali intuizioni dei "buchi" e dei "tagli". Una volta a Buenos Aires, il legame di Fontana con Rosario, dove risiedono i genitori e il fratello Zino, non verrà meno.²⁸ E non verrà meno neanche dopo il suo definitivo rientro a Milano. Da qui, molti anni dopo, nell'estate del 1966, Lucio invierà un'intensa lettera al vecchio compagno Julio Vanzo:

de renovar las fuerzas artísticas latinas y, en particular, de recordar la influencia que la vanguardia italiana había ejercido entre algunos pintores, como Emilio Pettoruti y Xul Solar, además de las vivas simpatías del mismo Fontana, las cuales, como sabemos, mantendrá también durante los años posteriores.²⁶

La decisión de Lucio de zarpar hacia Italia con la idea de concluir su formación y ponerse al día más de cerca sobre las últimas tendencias del arte será una primera y sustancial desviación respecto a una trayectoria que parecía estar ya muy encaminada, en general. Brera y Wildt; el *Hombre negro* e Il Milione; las láminas, las primeras esculturas abstractas y los "atletas"; el descubrimiento de la cerámica entre Albissola y Sèvres: estas son solo algunas de las coordenadas que conducirán a Fontana hacia tierras hasta entonces insospechadas.

Cuando Lucio vuelve a Argentina después de trece años, en 1940, se reencuentra con Vanzo, que mientras tanto se ha convertido en el secretario del director del Museo de Bellas Artes de Rosario, y con Zocchi, que le dedica una amplia monografía en 1946.²⁷ Es indiscutible que Fontana, por entonces ya en sus cuarenta, manifiesta varias veces una cierta intolerancia respecto al ambiente artístico argentino y desea regresar a su segunda patria, lo cual hará de manera resolutiva en marzo de 1947. No obstante, no hay que olvidar que su tercera estancia en América concluirá con la publicación del *Manifiesto blanco* y que servirá como fase fundamental de "incubación" para sus geniales ideas de los "agujeros" y los "cortes". Una vez en Buenos Aires, el vínculo de Fontana con Rosario, donde residen sus padres y su hermano Zino, no se disolverá.²⁸ Como tampoco se disolverá tras su regreso definitivo a Milán. Desde allí, muchos años después, en el verano de 1966, Lucio le enviará una intensa carta a su viejo compañero Julio Vanzo:



Copertina della rivista «Italia» edita dal Comitato rosarino della Società Dante Alighieri, marzo-aprile 1926. | Portada de la revista *Italia*, editada por el comité rosarino de la Società Dante Alighieri, marzo-abril de 1926.

© FOTO CHIARA BARBATO



Julio Vanzo, *Las modelos*, 1927, Rosario, Museo Castagnino + Macro.

© COLECCIÓN MUSEO CASTAGNINO+MACRO, ROSARIO.

Tú, mi querido amigo y maestro, te juro que yo seguiré haciendo el artista siguiendo esta gran pasión, lo debo a ti, eres el único hombre y amigo que estimaba y admiraba como artista, y tu consejo y amistad fueron una suerte para mí.

Un'ultima nostalgica rievocazione del periodo in cui lavoravano assieme, sognando grandi imprese, nello studio in Calle España a Rosario, «lo años mas lindos en el recuerdo de mi vida».²⁹

1 La definizione è quella utilizzata da Edoardo Persico nella celebre prima monografia dedicata all'artista (Edoardo Persico, *Lucio Fontana*, Milano 1936) e rievocata da Emily Braun nel titolo del suo saggio per la recente mostra newyorkese di Fontana: Emily Braun, *The Juggler. Fontana's Art under Italian Fascism*, in *Lucio Fontana. On the Threshold*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 2019), a cura di Iria Candela, New York 2019, pp. 29-40.

2 Intervista a Carlo Cisventi, 1963, pubblicata per la prima volta in Gloria Bianchino, *Fontana. Disegno e Materia. Le opere delle collezioni Csac*, a cura di Mariapia Branchi, Milano 2009, p. 252.

3 *Lucio Fontana. Catalogo Ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, a cura di Enrico Crispolti, in 2 tomi, Milano 2006, p. 108.

4 Daniela Alejandra Sbaraglia, *Luigi Fontana: pioniere de la escultura en Rosario*, in *Entresiglos. El impulso cosmopolita en Rosario*, a cura di Laura Malosetti Costa, María de la Paz López Carvajal, Pablo Montini, Rosario 2017, pp. 67-78; Daniela Alejandra Sbaraglia, *Luigi y Lucio Fontana escultores. Confluencias italo-argentinas en la plástica de principios del siglo XX*, «Tarea», V, 2018, pp. 118-155.

5 La ditta di Geronzio si chiama «Riguetti, Gisella y Fontana». A Rosario opera peraltro, sempre nell'ambito artistico, un'altra famiglia Fontana, rappresentata dai pittori Giacomo e Domenico, padre e figlio. Tra i due rami, probabilmente uniti da legami parentali, sono attestati contatti diretti: Luigi collabora con Domenico alla decorazione dei palazzi Pinasco (1896) e Castagnino (1899-1900). Una vena artistica scorre altresì da parte materna, perché Lucia, la mamma di Lucio da cui Luigi si separa per sposare Anita Campiglio, è figlia del pittore e incisore italo-svizzero Jean Bottini.

6 Si veda Sbaraglia 2017, cit., p. 69. Dal 1907 prende il nome di «Fontana y Scarabelli» per l'entrata in società del pittore emiliano Giovanni Scarabelli.

7 Nel 1887 la città conta una popolazione di 50000 unità, che nel 1900 cresce a 110000 e nel 1914 a 250000. Si veda Riccardo Riccardi, *Rosario, Enciclopedia Italiana. Appendice III-IV*, Roma 1936, ad vocem.

8 La Società Dante Alighieri è un'istituzione fondata a Roma nel 1889 da un gruppo di intellettuali capitanati da Giosuè Carducci avente tra i suoi scopi quello di mantenere vivi, attraverso la creazione di comitati esteri, i legami con la patria dei connazionali emigrati. Il comitato rosarino è uno dei primi a essere fondato e tra i meglio organizzati. Nel 1926 alle sue scuole sono iscritti mille studenti (Emilio Zuccarini, *Gli italiani nell'Argentina. Uomini e opere*, Buenos Aires 1928, n.n.). Luigi riveste importanti incarichi all'interno del Circolo Italiano e della Società Unione e Benevolenza ed è presidente della Comisión Edilicia Municipal. Appare inoltre tra i Consiglieri della «Dante» di Rosario nel 1914 e nell'elenco dei suoi soci in alcune annate successive, insieme al fratello Geronzio. Per i suoi meriti Luigi nel 1915 riceve il titolo di Cavaliere della Corona (Sbaraglia 2018, cit., p. 129).

9 Le ricerche sono state effettuate presso l'Archivio Storico della Società Dante Alighieri di Roma (di seguito ASSDA), Serie Comitati Esteri, b. 351, c. 494A, *Bilancio 1913*, 8 marzo 1914: la Presidenza del comitato propone il «Signor Luigi Fontana, scultore» per un attestato di benemerita «per aver modellato e regalato il busto di Dante alle scuole». Il busto viene inaugurato il 20 settembre 1913 (ASSDA, Serie Comitati Esteri, b. 351, c. 494A, «Bollettino del Comitato di Rosario di Santa Fé», n. 8, gennaio 1914, pp. 10-11). Nella *Relazione di Presidenza degli esercizi 1912*, luglio 1913, conservata presso la Biblioteca dell'Associazione Dante Alighieri di Rosario, compare una foto del bozzetto prima della fusione in bronzo, commentato da un breve testo (p. 5, ringrazio Amadeo Lombardi per la segnalazione). Per la Casa d'Italia Luigi versa la considerevole somma di 500 pesos: ciò risulta sia da un documento (ASSDA, Serie Comitati Esteri, b. 351, c. 494A, *Lettera del Comitato Pro-edificio Scuole Dante a Paolo Boselli*, 15 febbraio 1926) sia dalla targa ancora oggi visibile in una sala dell'edificio.

10 Guido Ballo, *Fontana: idea per un ritratto*, Torino 1970, p. 46; Guido Ballo, *Un pagano della modernità*, in *Centenario di Lucio Fontana. Cinque mostre a Milano*, a cura di Enrico Crispolti, Milano 1999, pp. 256-259: 259.

Tú, mi querido amigo y maestro, te juro que yo seguiré haciendo el artista siguiendo esta gran pasión, lo debo a ti, eres el único hombre y amigo que estimaba y admiraba como artista, y tu consejo y amistad fueron una suerte para mí.

Una última y nostálgica evocación del periodo en que trabajaban juntos, soñando con grandes empresas en el taller de la calle España de Rosario: «lo años mas lindos en el recuerdo de mi vida».²⁹

1 La definición es la que utiliza Edoardo Persico en la célebre primera monografía dedicada al artista (Edoardo Persico, *Lucio Fontana*, Milán 1936) y evocada por Emily Braun en el título de su ensayo para la reciente exposición de Fontana celebrada en Nueva York: Emily Braun, *The Juggler. Fontana's Art under Italian Fascism*, en *Lucio Fontana. On the Threshold*, catálogo de la exposición (Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2019), a cargo de Iria Candela, Nueva York 2019, pp. 29-40.

2 Entrevista a Carlo Cisventi, 1963, publicada por primera vez en Gloria Bianchino, *Fontana. Disegno e Materia. Le opere delle collezioni Csac*, a cargo de Mariapia Branchi, Milán 2009, p. 252.

3 *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, a cargo de Enrico Crispolti, in 2 tomos, Milán 2006, p. 108.

4 Daniela Alejandra Sbaraglia, *Luigi Fontana: pioniere de la escultura en Rosario*, en *Entresiglos. El impulso cosmopolita en Rosario*, a cargo de Laura Malosetti Costa, María de la Paz López Carvajal y Pablo Montini, Rosario 2017, pp. 67-78; Daniela Alejandra Sbaraglia, «Luigi y Lucio Fontana escultores. Confluencias italo-argentinas en la plástica de principios del siglo XX», *Tarea*, V, 2018, pp. 118-155.

5 La empresa de Geronzio se llama «Riguetti, Gisella y Fontana». Por otro lado, en Rosario opera, también en el ámbito artístico, otra familia Fontana representada por los pintores Giacomo y Domenico, padre e hijo. Hay constancia de contactos directos entre las dos ramas, probablemente unidas por vínculos parentales: Luigi colabora con Domenico en la decoración de los edificios Pinasco (1896) y Castagnino (1899-1900). Por parte de la madre también existe una vena artística, pues Lucia, la madre de Lucio de la que Luigi se separa para casarse con Anita Campiglio, es hija del pintor y grabador italo-suizo Jean Bottini.

6 Véase Sbaraglia 2017, cit., p. 69. En 1907 pasa a llamarse «Fontana y Scarabelli» al entrar en la empresa el pintor emiliano Giovanni Scarabelli.

7 En 1887 la ciudad cuenta con 50.000 habitantes, en 1900 con 110.000 y en 1914 con 250.000. Véase Riccardo Riccardi, *Rosario, Enciclopedia Italiana. Appendice III-IV*, Roma 1936, ad vocem.

8 La Società Dante Alighieri es una institución fundada en Roma por un grupo de intelectuales capitaneados por Giosuè Carducci en 1889 y uno de sus objetivos es mantener vivos los vínculos de los conciudadanos emigrados con su patria mediante la creación de comités en el extranjero. El comité de Rosario es uno de los primeros en fundarse y de los mejor organizados. En 1926 sus escuelas cuentan con mil estudiantes matriculados (Emilio Zuccarini, *Gli italiani nell'Argentina. Uomini e opere*, Buenos Aires 1928, n. n.). Luigi desempeña importantes cargos dentro del Circolo Italiano y de la Società Unione e Benevolenza, además de ser el presidente de la Comisión Edilicia Municipal. También aparece entre los consejeros de la Dante de Rosario en 1914 y en la lista de socios en algunos de los años posteriores, junto con su hermano Geronzio. En 1915 Luigi recibe el título de *Cavaliere della Corona* por sus méritos (Sbaraglia 2018, cit., p. 129).

9 La búsqueda se ha efectuado en el archivo histórico de la Società Dante Alighieri de Roma (en adelante ASSDA). ASSDA, Serie Comitati Esteri, b. 351, c. 494A, *Bilancio 1913*, 8 de marzo de 1914: la Presidenza del comité propone al «Señor Luigi Fontana, escultor» para concederle un diploma al mérito «por haber modelado y regalado el busto de Dante a las escuelas». El busto se inauguró el 20 de septiembre de 1913 (ASSDA, Serie Comitati Esteri, b. 351, c. 494A, *Bollettino del Comitato di Rosario di Santa Fé*, n. ° 8, enero de 1914, pp. 10-11). En la *Relazione di Presidenza degli esercizi 1912*, fechada en julio de 1913 y conservada en la biblioteca de la Asociación Dante Alighieri de Rosario, aparece una foto del boceto antes de fundirlo en bronce, comentado con un breve texto (p. 5, un agradecimiento a Amadeo Lombardi por la indicación). Respecto a la Casa de Italia, Luigi ingresa la considerable suma de 500 pesos: esto consta tanto en un documento (ASSDA, Serie Comitati Esteri, b. 351, c. 494A, *Lettera del Comitato Pro-edificio Scuole Dante a Paolo Boselli*, 15 de febrero de 1926) como en una placa todavía visible en una sala del edificio.

10 Guido Ballo, *Fontana. Idea per un ritratto*, Turín 1970, p. 46; Guido Ballo, *Un pagano della modernità*, en *Centenario di Lucio Fontana. Cinque mostre a Milano*, a cargo de Enrico Crispolti, Milán 1999, pp. 256-259: 259.

11 Rossana Bossaglia, *Il Fontana senza tagli*, «Arte», n. 164, XVI, 1986, pp. 76-79. Al foglio, disegnato *recto* e *verso*, si aggiunge un ritratto del fratellastro, il piccolo Geronzino.

12 Mario Vincenzo Gastaldi, *L'Italia e gli italiani in Argentina (sesta serie)*, allegato a «L'Illustrazione italiana», LIV, 1927, 41, p. 3.

13 Per questa attività i Fontana possono contare sulle relazioni che, anche grazie a periodici viaggi in Italia, rinnovano con il mondo artistico milanese, e sulla disponibilità di una serie di riviste e cataloghi che la loro clientela argentina può consultare per la scelta delle opere o degli artisti più graditi. Si veda Sbaraglia 2018, cit., pp. 136-137.

14 Ivi, p. 122. Riprende le fattezze dello scienziato come appaiono in una foto di Félix Nadar databile al 1878.

15 Il foglio è conservato presso l'archivio dell'Área de Preservación de Patrimonio en Cementerios Municipales. Dir. Gral. De Defunciones y Cementerios. Municipalidad de Rosario. Ringrazio Eleonora Arfeli e Jéscica Contreras Galarza per la segnalazione.

16 Ivi, pp. 149-155. La tomba appartiene alla famiglia Piovella.

17 Cfr. *Lucio Fontana* 2006, cit., pp. 132-134, 930.

18 Da ultimo, Lorena Mouguelar, *Julio Vanzo y el arte nuevo: de las experiencias gráficas a los murales*, catalogo della mostra (Rosario, Fundación OSDE, 2013), Rosario 2013.

19 *Salón Nexus. Exotización y estilización*, «La Capital», Rosario, 16 luglio 1926, p. 5, cit. in Lorena Mouguelar, *Vanzo y Fontana en los Salones Nexo. Apreciaciones de la crítica rosarina*, in atti delle «III Jornadas sobre Arte y Arquitectura en Argentina», (La Plata, 13-14 ottobre 2005), <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/40881/Documento_completo.com.ar_Mater...s%20IHA_ponencias_016.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, pp. 1-10: 3-4.

20 Ivi, p. 6. Juan Zocchi, *Una cultura pictórica en Rosario*, «Reflejos», Rosario, 20 settembre 1926, n.n. Nel 1947 Zocchi diventerà direttore del Museo Nazionale di Belle Arti e capo del Dipartimento di Arti Plastiche del Ministero della Pubblica Istruzione. Fonderà inoltre l'Istituto d'Arte dell'Università Nazionale del Litorale di Rosario.

21 Il confronto verrà invero proposto nell'aprile del 1928 sulle pagine della rivista di tendenze moderniste «La Gazeta der Sur», alla quale collabora strettamente Vanzo. Lorena Mouguelar, *Referentes para el arte nuevo: «La Gazeta del Sur» de Rosario*, «La Trama de la Comunicación», XVII, 2013, pp. 59-76: 71.

22 Si vedano Mouguelar 2013, cit., p. 12. Lorena Mouguelar, *Lucio Fontana en Argentina: relecturas*, «Separata», n. 15, X, 2010, pp. 38-55: 49-50.

23 Si vedano Bossaglia 1986, cit., pp. 77-78, Sbaraglia 2018, cit., pp. 140-143. Giustamente quest'ultima sottolinea il ruolo che gli articoli apparsi nei due numeri della rivista «Italia» (a firma, tra gli altri, di Giulio Aristide Sartorio e Margherita Sarfatti) possano aver avuto sotto forma di stimolo culturale per il giovane Fontana. Un testo di Mario Tinti è inoltre dedicato a Wildt, che a breve, a Milano, Lucio avrebbe scelto come proprio maestro.

24 ASSDA, Serie Comitati Esteri, b. 351, c. 494A.

25 Si vedano anche le illustrazioni realizzate da Vanzo nello stesso 1926 per il volume *Hacia afuera* di José Hernández, pubblicate in Mouguelar 2013, cit., p. 30, tutte giocate analogamente sul contrasto tra nero e rosso.

26 Il manifesto di fondazione del Futurismo, pubblicato a Parigi il 20 febbraio 1909, trova una precocissima diffusione a Buenos Aires, grazie alla sua traduzione in lingua spagnola apparsa già in data 5 aprile su «La Nación». Sulla ambigua ricezione del movimento in Sud America si veda Cecilia Rabossi, *Marinetti en Sudamérica: Crónica de sus viajes*, in *El universo futurista, 1909-1936*, a cura di Gabriella Belli, Buenos Aires 2010, pp. 39-52.

27 Juan Zocchi, *Lucio Fontana*, Buenos Aires 1946.

28 Tra le realizzazioni dell'ultimo soggiorno rosarino ci sono le due sculture del Museo Castagnino, il bronzo *Muchacho del Paraná* e il gesso *Mujer Penándose*, e un'opera di "decoro urbano", il *Sembrador*, eseguita insieme a R.O. Palacios; con il progetto presentato al concorso per il *Monumento Nacional a la Bandera* Fontana e i suoi collaboratori non otterranno invece il successo sperato. A conferma di un consolidato rapporto, Lucio porterà a termine anche un busto ritratto di Edoardo Grimaldi per il più volte citato comitato della Dante Alighieri e per il quale aveva in precedenza realizzato un *Ritratto del Dottor Guarnieri* (1927, perduto ma catalogato, 27 SC 4). Menzionato in varie lettere di Lucio (Paolo Campiglio, *Lucio Fontana. Lettere (1919-1968)*, Milano 1999, pp. 84-89), il busto di Grimaldi è anche descritto all'interno della *Relazione di Presidenza degli esercizi 1943* (Biblioteca dell'Associazione Dante Alighieri di Rosario): «Un busto in bronzo – obra del escultor Lucio Fontana – ha sido elevado a Su memoria [Grimaldi]». L'opera, firmata «L. Fontana», verrà inaugurata il 26 novembre del 1944, un anno dopo la morte del Grimaldi, già presidente dell'Associazione. Pubblicata in Sbaraglia 2018, cit., p. 133, attende di essere inserita nel Catalogo generale, come anche la testa di Vanzo in mostra (ma per questa si veda 27 SC 3 del Catalogo ragionato).

29 *Cartas*, «Revista de arquitectura y urbanismo», n. 41, 1997, pp. 46-48: 47.

11 Rossana Bossaglia, «Il Fontana senza tagli», *Arte*, n. ° 164, XVI, 1986, pp. 76-79. A este folio, con dibujos por delante y por detrás, se añade un retrato de su hermanastro, el pequeño Geronzino.

12 Mario Vincenzo Gastaldi, «L'Italia e gli italiani in Argentina (sesta serie)», anexo de *L'Illustrazione italiana*, LIV, 1927, 41, p. 3.

13 Para esta actividad los Fontana pueden contar con las relaciones que, entre otras cosas gracias a sus viajes periódicos a Italia, van renovando con el mundo artístico milanés, además de disponer de una serie de revistas y catálogos que su clientela argentina puede consultar para elegir las obras o los artistas más de su agrado. Véase Sbaraglia 2018, cit., pp. 136-137.

14 *Ibid.*, p. 122. Representa los rasgos del científico tal y como aparecen en una foto de Félix Nadar fechable en 1878.

15 El folio se conserva en el archivo del Área de Preservación de Patrimonio en Cementerios Municipales. Dir. Gral. de Defunciones y Cementerios, Municipalidad de Rosario. Un agradecimiento a Eleonora Arfeli y Jéscica Contreras Galarza por la indicación.

16 *Ibid.*, pp. 149-155. La tumba pertenece a la familia Piovella.

17 Cfr. *Lucio Fontana* 2006, cit., pp. 132-134, 930.

18 La más reciente, Lorena Mouguelar, *Julio Vanzo y el arte nuevo: de las experiencias gráficas a los murales*, catálogo de la exposición (Rosario, Fundación OSDE, 2013), Rosario 2013.

19 «Salón Nexus. Exotización y estilización», *La Capital*, Rosario, 16 de julio de 1926, p. 5, cit. in Lorena Mouguelar, «Vanzo y Fontana en los Salones Nexo. Apreciaciones de la crítica rosarina», en las actas de las «III Jornadas sobre Arte y Arquitectura en Argentina», (La Plata, 13-14 de octubre de 2005), <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/40881/Documento_completo.com.ar_Mater...s%20IHA_ponencias_016.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, pp. 1-10: 3-4.

20 *Ibid.*, p. 6. Véase también Juan Zocchi, «Una cultura pictórica en Rosario», *Reflejos*, Rosario, 20 de septiembre de 1926, n. n. En 1947 Zocchi se convertirá en el director del Museo Nacional de Bellas Artes y jefe del Departamento de Artes Plásticas del Ministerio de Educación. Además fundará el Instituto de Arte de la Universidad Nacional del Litoral de Rosario.

21 En verdad, esta confrontación aparece en abril de 1928 en las páginas de la revista sobre tendencias modernistas *La Gazeta del Sur*, con la que Vanzo tiene una estrecha colaboración. Lorena Mouguelar, «Referentes para el arte nuevo: *La Gazeta del Sur* de Rosario», *La Trama de la Comunicación*, XVII, 2013, pp. 59-76: 71.

22 Véase Mouguelar 2013, cit., p. 12. Lorena Mouguelar, «Lucio Fontana en Argentina: relecturas», *Separata*, n. ° 15, X, 2010, pp. 38-55: 49-50.

23 Véase Bossaglia 1986, cit., pp. 77-78, Sbaraglia 2018, cit., pp. 140-143. Acertadamente, esta última subraya el papel que los artículos aparecidos en los dos números de la revista *Italia* (firmados por Giulio Aristide Sartorio y Margherita Sarfatti, entre otros) pueden haber tenido como estímulo cultural para el joven Fontana. Además, hay un texto de Mario Tinti dedicado a Wildt, a quien en breve Lucio eligiría como maestro en Milán.

24 ASSDA, Serie Comitati Esteri, b. 351, c. 494A.

25 Véanse también las ilustraciones realizadas por Vanzo ese mismo año de 1926 para el volumen *Hacia afuera* de José Hernández, publicadas en Mouguelar 2013, cit., p. 30, en las que juega de forma análoga con el contraste entre negro y rojo.

26 El manifiesto fundacional del futurismo, publicado en París el 20 de febrero de 1909, se difundió de manera muy precoz en Buenos Aires gracias a la traducción al español que apareció el 5 de abril en *La Nación*. Acerca de la ambigua acogida del movimiento en Sudamérica véase Cecilia Rabossi, *Marinetti en Sudamérica: Crónica de sus viajes*, en *El universo futurista, 1909-1936*, a cargo de Gabriella Belli, Buenos Aires 2010, pp. 39-52.

27 Juan Zocchi, *Lucio Fontana*, Buenos Aires 1946.

28 Entre las producciones de su última estancia en Rosario se cuentan las dos esculturas del Museo Castagnino, el bronce *Muchacho del Paraná* y la escayola *Mujer peinándose*, además de una obra de "decoración urbana", el *Sembrador*, realizada junto con R. O. Palacios; en cambio, con el proyecto presentado al concurso para el *Monumento nacional a la bandera* Fontana y sus colaboradores no obtendrán el éxito esperado. Como confirmación de su consolidada relación, Lucio terminará también un busto con el retrato de Edoardo Grimaldi para el comité de la Dante Alighieri varias veces citado, para el que anteriormente había realizado ya un *Retrato del Doctor Guarnieri* (1927, perdido pero catalogado, 27 SC 4). Mencionado en varias cartas de Lucio (Paolo Campiglio, *Lucio Fontana. Lettere (1919-1968)*, Milán 1999, pp. 84-89), el busto de Grimaldi también aparece descrito en la *Relazione di Presidenza degli esercizi 1943* (biblioteca de la Asociación Dante Alighieri de Rosario): «Un busto en bronce –obra del escultor Lucio Fontana– ha sido elevado a Su memoria [Grimaldi]». La obra, firmada como «L. Fontana», se inaugurará el 26 de noviembre de 1944, un año después del fallecimiento de Grimaldi, antiguo presidente de la asociación. Publicada en Sbaraglia 2018, cit., p. 133, está a la espera de ser introducida en el catálogo general, así como la cabeza de Vanzo expuesta (para esta, véase en cambio 27 SC 3 del catálogo razonado).

29 «Cartas», *Revista de arquitectura y urbanismo*, n. ° 41, 1997, pp. 46-48: 47.



Lucio Fontana nel suo primo studio milanese di via De Amicis, 1933.

Lucio Fontana en su primer taller milanés de Via De Amicis, 1933.

Parole, segni e disegni nel perimetro dell'arte di Lucio Fontana

Palabras, signos y dibujos en el perímetro del arte de Lucio Fontana

Caro Papà,

ti faccio gli auguri affettuosissimi pei giorni di Natale fine d'anno e principio che tu vada incontro alla felicità che ti meriti – scusami se non ti scrivo – ho notizie tue continue da mamma e spero che ti daranno pure le mie – io lotto si può dire con la fame ma questo non ti deve preoccupare – io sono contento – sono convinto che un giorno trionferò – e più grande sarà la mia soddisfazione – riuscire di qualità e non da pusillanimi. Da strasciato sì – si finisce col smascherarsi – il mio metodo è più duro ma più giusto – è una lotta come nella trincea – si viveva di fame e di fango ma gloriosi.¹

Queste sono le intime parole che il giovane Lucio, dalla residenza milanese, rivolge al padre che vive in Argentina, una cospicua corrispondenza epistolare che l'artista coltiva con i propri familiari e con personalità del mondo dell'arte. Emerge un ritratto inedito, si scopre un travaglio artistico mai confessato. Fontana, abitualmente cordiale nel dialogo ma parco di esternazioni personali, ha sempre restituito un'immagine netta delle proprie convinzioni artistiche, priva di cronache emozionali. Negli anni trenta è un artista già affermato, ma questo non gli impedisce di avere dei cedimenti emotivi riguardo alla sua attività. Nell'invocazione filiale si scorge un afflato, nutrito di grande riconoscenza nei confronti dell'arte appresa come pratica quotidiana, di bottega,² trasmessa dalla sapienza paterna di scultore che si misura con una produzione non propriamente commerciale, ma che attinge alle "esigenze" di vita e di morte, realizzando ritratti e monumenti funebri. Nonostante il sentimento di gratitudine che pervade la maggior parte delle epistole di questi anni, l'artista si abbandona, quando è necessario, a episodi di "intemperanza". In particolare, quando scorge nella corrispondenza una resistenza da parte del padre nell'accogliere la propria "deriva artistica", rincara con ardore le proprie convinzioni motivandole come un atto inevitabile che si concilia con la propria esistenza e con delle scelte "sane":

Querido papá:

Te deseo con todo mi cariño que en estos días de Navidad, fin de año y año nuevo encuentres la felicidad que te mereces, perdona por no escribirte, mamá me envía noticias tuyas continuamente y espero que te lleguen más también. Se podría decir que lucho contra el hambre, pero no te preocupes por eso, yo estoy contento, estoy convencido de que un día triunfaré y mi satisfacción será mayor al conseguirlo a base de calidad y no como un pusilánime. Aunque uno se arrastre, al final se acaba desenmascarando, mi método es más duro pero más justo, es una lucha como la de las trincheras, se vivía de hambre y barro pero con gloria.¹

Estas son las íntimas palabras que el joven Lucio dirige desde su residencia milanese a su padre, que vive en Argentina; forman parte de una abundante correspondencia epistolar que el artista mantiene con sus familiares y con personalidades del mundo del arte. De ella se desprende un retrato inédito, al descubrir un tormento artístico jamás confessado. Fontana, habitualmente cordial en el diálogo pero parco en exteriorizaciones personales, siempre dio una imagen nítida de sus propias convicciones artísticas, desprovista de crónicas emocionales. En los años 30 ya es un artista afianzado, pero esto no impide que tenga hundimientos emotivos respecto a su actividad. En esta invocación filial se vislumbra una inspiración que se nutre de un gran reconocimiento por el arte aprendido como práctica diaria, de taller,² y transmitido por la sabiduría paterna de escultor que se mide con una producción no propriamente comercial sino que satisface las "exigencias" de vida y de muerte, al tratarse de retratos y monumentos fúnebres. A pesar del sentimiento de gratitud que invade la mayoría de las epístolas de estos años, el artista se abandona, cuando es necesario, a episodios de "intemperancia". En particular, cuando advierte en las cartas una resistencia por parte de su padre a aceptar su "deriva artística", recarga con ardor sus propias convicciones justificándolas como un acto inevitable que se concilia con su existencia y con elecciones "sanas":

Giuseppe Mazzotti e Lucio Fontana con la scultura *Cocodrillo e Serpente*, Albissola 1936. | Giuseppe Mazzotti y Lucio Fontana con la escultura *Cocodrilo y serpiente*, Albissola, 1936.

© FONDAZIONE LUCIO FONTANA, MILANO.



Carissimo Papà,
ò letto e meditata la tua lettera – i tuoi consigli come sempre sono veri e giusti – anch'io capisco che ormai la mia età è giunta al punto di smetterla con acrobazie e ideali e pensare al sodo – ma la mia passione per l'arte è così grande e sincera che non mi lascia mai tranquillo – e influisce enormemente sulla mia vita senza lasciarmi né pace né tranquillità – e purtroppo anche presentemente io vivo nell'incertezza se queste mie continue rinunzie a un benessere mi porteranno un beneficio – e s'io potrò un giorno essere contento della mia opera. Ad ogni modo sono certo e anche tu lo devi riconoscere che un artista sano – “di pura coscienza artistica” – à sempre avuto la vita difficile. Però per tranquillizzarti non credere ch'io abbia proprio la testa nelle nuvole.³

In un'altra lettera desta ancora più stupore come la dichiarazione di scelta di poetica “astratta”, che rivolge al padre, assuma quasi i connotati di una confessione di tradimento. La dichiarazione di credo verso l'astrazione sancisce il necessario affrancamento di Fontana dal “giogo” di famiglia, il tutto si compie sempre con il rispetto di ciò che gli è stato tramandato:

Carissimo Papà,
in questi ultimi mesi sono stato occupatissimo per prepararmi una mostra personale – perciò non ho avuto tempo di scriverti – ieri ò chiuso la mostra – ò avuto una buonissima critica – finanziariamente non mi posso lamentare – avendone ricavato esattamente le spese – come noterai dal bollettino che ti spedirò con questa mia – difficilmente potrai approvare quello che faccio ora – la mia scultura è astratta – tu protesterai come sempre – però credo che a quest'ora avrai imparato a conoscere la mia fede in arte – ò sempre combattuto una dura battaglia – non ò mai voluto raccogliere allora troppo facili – oggi invece comincio a raccoglierne i frutti – le idee in Europa e specialmente in Italia si fanno abbadando al nostro modo di pensare.⁴

Scrivo questa missiva all'indomani della chiusura della mostra presso la Galleria “Il Milione” di Milano,⁵ centro nevralgico dell'astrattismo italiano e internazionale. Quello facente capo alla galleria milanese era un gruppo piuttosto eterogeneo che tentava una sperimentazione di un linguaggio non oggettivo, che rispetto alle tendenze estere, risultava spesso tardivo. Fontana, con Melotti e Licini, era più prossimo alla matrice espressionista di Kandinskij e Klee, mentre Reggiani, Soldati e Radice, contigui

Queridísimo papá:
He leído y meditado sobre tu carta, tus consejos siempre son acertados y oportunos, yo también entiendo que he llegado a una edad en la que hay que dejarse de acrobacias e ideales y pensar en lo concreto, pero mi pasión por el arte es tan grande y sincera que nunca me da respiro, influye enormemente en mi vida sin aportarme paz ni tranquilidad. Por desgracia, ahora mismo sigo viviendo

en la incertidumbre de no saber si estas continuas renuncias a un bienestar me traerán algún beneficio y si algún día podré estar contento de mi obra. De todos modos estoy seguro, y tú también lo has de reconocer, de que todo artista sano (“de pura consciencia artística”) siempre ha tenido la vida difícil. No obstante, para tranquilizarte, no pienses que tengo la cabeza en las nubes, precisamente.³

En otra carta, resulta todavía más asombroso que declare a su padre su elección poética “abstracta” de una manera que adquiere casi las connotaciones de una confesión de traición. Este credo declarado hacia la abstracción ratifica la necesaria liberación de Fontana del “yugo” familiar, si bien siempre con respeto por lo que le ha sido legado:

Queridísimo papá:
En estos últimos meses he estado muy ocupado preparando una exposición personal, por eso no he tenido tiempo de escribirte (se clausuró ayer). He recibido excelentes críticas, económicamente no me puedo quejar pues he sacado lo justo para los gastos, como verás por el recibo que te adjunto. Difícilmente podrás aprobar lo que hago ahora (mi escultura es abstracta), tú protestarás como siempre, pero creo que a estas alturas habrás aprendido a conocer mi fe en el arte. Siempre he librado una dura batalla, nunca he querido llevarme laureles demasiado fáciles y ahora, en cambio, empiezo a recoger los frutos. En Europa y especialmente en Italia las ideas se crean atendiendo a la manera de pensar de cada uno.⁴

Esta misiva la escribe el día después de la clausura de la exposición en Il Milione de Milán,⁵ centro neurálgico del arte abstracto italiano e internacional. El grupo vinculado a la galería milanese era bastante heterogéneo y estaba inmerso en la experimentación de un lenguaje subjetivo, que a menudo resultaba tardío respecto a las tendencias del extranjero. Fontana, así como Melotti y Licini, se inclinaba más por la raíz expresionista de Kandinsky y Klee, mientras que Reggiani, Soldati y Radice estaban muy próximos a

alla semplificazione formale vicina al razionalismo di Mondrian. Accomunati certamente dal desiderio di superamento del "vecchio ordine", abbracciano le idee espresse dall'intellettuale Carlo Belli che nel 1935 pubblica *KN*,⁶ considerato il manifesto italiano dell'astrattismo, definito da Kandinskij "il vangelo dell'arte chiamata astratta". A due mesi dalla mostra milanese, Fontana, ancora più motivato dai principi condivisi, partecipa alla "Prima mostra collettiva di arte astratta italiana" tenutasi nello studio torinese degli artisti Felice Casorati ed Enrico Paolucci. In una delle lettere indirizzate al Belli esprime, però, l'amarezza per l'indifferenza e la fredda accoglienza della critica, azzardando un voluto ostruzionismo della medesima e, nello stesso tempo, la mancanza di coesione del gruppo:

la mostra torinese (come vedi) è un poco boicottata – i giornali cercano di parlarne il meno possibile – non voglio compromettere i loro idoli – Cassinari Levi etc. – e allora ecco la necessità di lottare sempre più uniti e con la fede, cosa che a me pare ancora manchi saldamente al gruppo e poi un poco di comprensione reciproca.⁷

Nonostante le perplessità, sottoscrive con i suoi colleghi la autopresentazione-manifesto della mostra chiarendo che:

la geometria che è sempre stata la più alta ispirazione umana, è la chiave della nostra modernità. Con le sue leggi inflessibili e infinite essa esclude ogni arbitrio e sconfinato della fantasia creativa.⁸

la simplificación formal del racionalismo de Mondrian. Ciertamente unidos por la sensación de que el "viejo orden" estaba superado, abrazaban las ideas expresadas por el intelectual Carlo Belli, que en 1935 publicó el considerado como el manifiesto italiano del arte abstracto, *KN*,⁶ definido por Kandinsky "el evangelio del arte llamado abstracto". Dos meses antes de la exposición en Milán, Fontana, todavía más motivado por los principios compartidos, participa en la "Prima Mostra Collettiva di Arte Astratta Italiana" que se celebra en el taller de los artistas Felice Casorati y Enrico Paolucci, en Turín. No obstante, en una de las cartas dirigidas a Belli expresa su amargura ante la indiferencia y la fría acogida de la crítica, aventurándose a poner de manifiesto un obstruccionismo voluntario por parte de esta a la vez que una falta de cohesión en el grupo:

La exposición de Turín (como ves) ha sido un poco boicoteada, los periódicos intentan hablar de ella lo menos posible, no quiero comprometer a sus ídolos (Cassinari, Levi etc.), de ahí la necesidad de luchar cada vez más unidos y con fe, algo que me parece que le sigue faltando decididamente al grupo, además de un poco de comprensión recíproca.⁷

A pesar de las dudas, suscribe junto con sus compañeros la autopresentación-manifiesto de la exposición, aclarando que:

La geometría que siempre ha sido la más alta inspiración humana es la clave de nuestra modernidad. Con sus leyes inflexibles e infinitas excluye todo albedrío y toda inconmensurabilidad de la imaginación creativa.⁸



Lucio Fontana nel suo studio di via De Amicis, Milano 1933. Da sinistra si riconoscono le sculture: *Busto di signorina*, *Uomo nero*, *Uomo seduto* (o *Atleta in attesa* o *Discobolo*). | Lucio Fontana en su taller de Via De Amicis, Milán, 1933. De izquierda a derecha, se reconocen las esculturas: *Busto de señorita*, *Hombre negro* y *Hombre sentado* (o *Atleta en espera* o *Discóbolo*).

© FONDAZIONE LUCIO FONTANA, MILANO.

È singolare come l'artista nella pratica operativa non suggelli questi principi in maniera letterale: per Fontana le manifestazioni di adesioni alle teorie non sono mai dogmatiche. Difatti in questi anni, oltre che al versante di ricerca razionalista, aderisce appieno a una produzione scultorea figurativa dove i "conglomerati" di materia segnano i profili dei soggetti ben identificabili, come per *Donne sul sofà* (1934) e *San Giorgio* (1935). Ancora più intensa questa produzione fedele alla figurazione nel 1936, grazie al sodalizio con Tullio Mazzotti nella sua bottega di ceramiche di Albissola e all'esperienza maturata nella prestigiosa manifattura di Sèvres. Produzione neobarocca che lo porta alla realizzazione di soggetti marini, animali e vegetali andando incontro a una «forma che ha rotto con il Classico». ⁹ Ma l'aspetto "inedito" dell'opera di Fontana, fulcro di questa mostra, che fortemente emerge dallo studio delle sue "Origenès", dalla formazione di questi anni, dalle ricche testimonianze, è la sua "scrittura" per eccellenza, il disegno, considerato come attività autonoma. ¹⁰

Si assiste a un rimando continuo dal disegno alla parola, alla forma pensata, compiuta ma anche evanescente, contigua all'idea ma mai succube di quest'ultima. Il momento del disegno per Fontana non è solo verifica, ma comodo rifugio dell'istinto, talvolta agile terreno visivo per linee e volumi che non sempre verranno tradotti in materia. I fogli accolgono parole, segni e disegni con un ritmo ininterrotto che attraversa tutto il suo percorso artistico. La regolarità con cui si imbatte nel segno-disegno procede in una direzione opposta alla scrittura automatica surrealista che di sur-realtà si nutre, al contrario del nostro che di realtà si ciba o meglio dimostra alla maniera junghiana come «la fantasia crea giorno per giorno la realtà». ¹¹ Il quotidiano si insinua nella trama dei fogli, molti mai esposti, presenti nei 64 in mostra, ¹² "decorati" da titoli, come quello evocativo di "rivoluzione" sopra una *Figura maschile con forcone* ¹³ (1943-1947; cat. 2) un contadino che evoca la *Pampa Gringa* ¹⁴ o come *Mondina* (cat. 6), ¹⁵ lavoratrice delle risaie del Nord Italia memore delle esperienze biografiche che corrono sul doppio binario dell'anima italo-argentina. Il bilinguismo determina in maniera arbitraria e disinvolta l'utilizzo dell'uno o dell'altro idioma come nel disegno *Donna semisdraiata che fuma, busto femminile e studio per ceramica* ¹⁶ (1944-1945; cat. 26) dove al centro compare la scritta *pájaros*, uccelli. La testimonianza che molti dei disegni per Fontana rappresentano la trama di un diario privato, non destinato alla visione, è l'abbondanza di tracce di vita spicciola. I fogli diventano un taccuino, un registro dove appuntare sia nel recto che nel verso numeri di telefono "Tel. 709166 Clelia" e "2373363" come in *Scene di vita contadina* ¹⁷ (1943-1947; cat. 8) o *Studi per due figure femminili sedute e una stante* ¹⁸ (1956; cat. 11), dove nel verso compare un conto numerico con le voci di spesa dettagliate, testimonianza delle incombenze del quotidiano vivere. Tracciare il segno è una sincera esigenza che stimola il suo orizzonte immaginifico travalicando lo stretto perimetro della bidimensionalità. In questa pratica l'artista ritrova una certa libertà, emancipata dal rigore della "regolare" attività, l'esercizio diventa spesso una consuetudine da tenere "segreta" come egli stesso rivela:

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. ¹⁹

Resulta singular que en la práctica operativa el artista no selle estos principios de forma literal: para Fontana, las manifestaciones de adhesión a las teorías nunca son dogmáticas. De hecho, en estos años, además de a la vertiente de investigación racionalista, se dedica plenamente a una escultura figurativa en la que los "conglomerados" de materia marcan los perfiles de sujetos bien identificables, como en *Mujeres en el sofá* (1934) y *San Jorge* (1935). Todavía más intensa es la producción fiel a la figuración a la altura de 1936, gracias a su asociación con Tullio Mazzotti en el taller de cerámica que este posee en Albissola y a la experiencia acumulada en la prestigiosa manufactura de Sèvres. Una producción neobarroca que lo lleva a la realización de sujetos marinos, animales y vegetales orientándose hacia una «forma que ha roto con lo clásico». ⁹ No obstante, el aspecto "inedito" de la obra de Fontana, el núcleo principal de esta exposición, que emerge con fuerza del estudio de sus "orígenes", de la formación de esos años y de numerosos testimonios, es su "escritura" por excelencia: el dibujo, considerado como una actividad autónoma. ¹⁰

Se assiste a una continua remisión del dibujo a la palabra, a la forma pensada, completa pero también evanescente, contigua a la idea pero nunca sometida a esta última. El momento del dibujo para Fontana no es solo una prueba, sino un cómodo refugio del instinto, en ocasiones un ágil terreno visual para líneas y volúmenes que no siempre se traducirán en materia. Los folios albergan palabras, signos y dibujos con un ritmo ininterumpido que atraviesa toda su trayectoria artística. La regularidad con que ocurre en el signo-dibujo procede en una dirección opuesta a la escritura automática surrealista que se nutre de "sub-realidad", al contrario que nuestro protagonista que se alimenta de realidad o, mejor, demuestra a la manera de Jung que «la psique crea día a día la realidad». ¹¹ Lo cotidiano se insinúa en la trama de los sesenta y cuatro folios presentes en la muestra, ¹² muchos de los cuales nunca se habían expuesto, algunos de ellos "decorados" con títulos como el evocador "revolución" sobre una *Figura masculina con horca* ¹³ (1943-1947; cat. 2), un campesino que evoca la *Pampa gringa* ¹⁴ o la *Escardadora* (cat. 6), ¹⁵ trabajadora de los arrozales del norte de Italia que recuerda las experiencias biográficas que transitan por la doble vía de su alma italoargentina. El bilingüismo determina de manera arbitraria y desenvuelta el uso de un idioma u otro, como en el dibujo *Mujer semitumbada fumando, busto femenino y estudio para cerámica* ¹⁶ (1944-1945; cat. 26), en cuyo centro aparece la inscripción "pájaros". La demostración de que muchos de los dibujos representan para Fontana la trama de un diario privado, no destinado a ser visto, es la abundancia de rastros de vida común. Los folios se convierten en un bloc, un registro para apuntar tanto por delante como por detrás números de teléfono como "Tel. 709166 Clelia" y "2373363" en *Escenas de vida campesina* ¹⁷ (1943-1947; cat. 8) o *Estudios para dos figuras femeninas sentadas y una de pie* ¹⁸ (1956; cat. 11), en cuyo anverso aparece una cuenta numérica con los gastos detallados, que atestigua las incumbencias de la vida diaria. Trazar el signo es una exigencia sincera que estimula su horizonte imaginativo atravesando el estrecho perímetro de la bidimensionalidad. En esta práctica el artista vuelve a encontrar una cierta libertad, emancipándose del rigor de la actividad "regular"; el ejercicio se convierte a menudo en una costumbre a mantener "en secreto", como él mismo revela:

Los domingos dibujo. Viene una modelo aquí y yo lleno carpetas y carpetas de desnudos femeninos. Lo hago para seguir ejercitándome. Casi escondidas. Nadie me molesta los días festivos. ¹⁹

A testimonianza di questo atto reiterato "all'infinito" è un *corpus* di circa 5500 opere su carta catalogate (1928-1968). Il disegno è il *leitmotiv* che non procede o segue l'opera, non rappresenta ufficialmente il concretizzarsi della materia ma la perdita di peso, della gravità, la levità dell'idea primordiale, essenza di studio. Lo stesso Fontana puntualizza: «siccome ho inventato i buchi nei quadri, dicono che non so disegnare! Ma scherziamo. Non sanno che maestro ho avuto».²⁰

Il maestro a cui fa riferimento è Adolfo Wildt scultore, disegnatore e medaglista. Nel 1928, attratto dal suo linguaggio simbolista e antinaturalista, frequentò i suoi corsi a Milano presso l'Accademia di Brera.

Io volevo, sì, superare la figura, superare il disegno. – Rimarca – Ma, per superarli, credevo mi fosse necessario prima di tutto conoscere a fondo queste forme tradizionali ... cercavo insomma una nuova dimensione. E questa inquietudine è continuata anche negli anni, fra il '39 e il '46 vissuti in Sudamerica. La mia scultura di quegli anni era certamente figurativa, umana. Un po' perché era l'unico modo per potermi guadagnare da vivere e un po' perché le mie ricerche non mi avevano ancora portato alla scoperta della mia strada.²¹

Quello che si delinea in questi anni è la genesi personalissima di una costante pratica manuale che si rivolge indistintamente alle matrici astratte e figurative nel medesimo esercizio. Nella campitura dei fogli non troveremo mai una figurazione definitiva dai contorni inequivocabili o un segno "devoto" all'astrazione privo di interruzioni, ma linee spezzate che corrono sicuramente in una direzione sinuosa lontana dalla sintesi. Astrazione e figurazione convivono in un'osmosi creativa, non si contaminano e non si ibridano, come nella scultura, riescono solo agevolmente a incontrarsi nell'intenzione di infrangere la forma. Proprio su questo aspetto nel 1934 rifletteva il poeta e critico Leonardo Sinisgalli:

lo sforzo di Lucio Fontana è quello di rompere la forma chiusa della scultura (perseguido) la ricerca di un ordine per intenderci

Un corpus de unas 5.500 obras sobre papel catalogadas (1928-1968) atestiguan este acto reiterado "hasta el infinito". El dibujo es el *leitmotiv* que no precede o sigue a la obra, no representa oficialmente la concretización de la materia sino la pérdida de peso, de la gravedad, la levedad de la idea primordial, esencia de estudio. El mismo Fontana puntualiza: «Como he inventado los agujeros en los cuadros, ¡dicen que no sé dibujar! ¿Estamos de broma? No saben el maestro que he tenido».²⁰

El maestro al que se refiere es Adolfo Wildt, escultor, diseñador y medallista. En 1928, atraído por su lenguaje simbolista y antinaturalista, asistió a sus cursos en la Academia de Brera, en Milán.

Sí, yo quería superar la figura, superar el dibujo. Pero, para superarlos, pensaba que antes que nada era necesario conocer a fondo estas formas tradicionales ... En definitiva, buscaba una nueva dimensión. Y esta inquietud continuó también a lo largo de los años que viví en Sudamérica, entre 1939 y 1946. Mi escultura de aquellos años era ciertamente figurativa, humana. En parte porque era la única manera posible de ganarme la vida y en parte porque mis investigaciones todavía no me habían llevado a descubrir mi camino.²¹

En estos años se perfila la génesis, muy personal, de una constante práctica manual que se dirige indistintamente a las matrices abstractas y figurativas en el mismo ejercicio. En los fondos de los folios no encontraremos nunca una figuración definitiva con contornos inequívocos o un signo "devoto" de la abstracción desprovisto de interrupciones, sino líneas partidas que se deslizan con seguridad en una dirección sinuosa alejada de la síntesis. Abstracción y figuración conviven en una osmosis creativa, no se contaminan ni se hibridan, como en la escultura, se encuentran simplemente con la intención de quebrantar la forma. Precisamente sobre este aspecto reflexionaba el poeta y crítico Leonardo Sinisgalli en 1934:

Lucio Fontana se esfuerza por romper la forma cerrada de la escultura (perseguido) la búsqueda de un orden, por así decir,



Lucio Fontana con due amici si imbarca verso l'Italia, Buenos Aires 1947.

Lucio Fontana con dos amigos se embarca con rumbo a Italia, Buenos Aires 1947.

© FONDAZIONE LUCIO FONTANA, MILANO.

disarticolato ... ha rotto la sfera come presupposto geometrico della sua arte e lavora anche lui ad allargare i limiti di quella prigione di quella gabbia.²²

Il territorio del disegno di questi anni fa luce in particolare sulla agevole frequentazione da parte dell'artista di questo doppio accesso, astratto e figurativo, alla produzione d'immagine. Talmente marcata questa tendenza, da ritenere che quello che accadde, un decennio dopo, con la cesura del *Manifiesto Blanco*²³ argentino del 1946 avesse radici proprio in questa silenziosa ricerca simultanea,²⁴ che rappresenta l'ossatura della imminente ricerca spazialista nel tentativo di «svincolare l'arte dalla materia»,²⁵ partendo dalla «sfiducia nell'eternità materiale dell'arte».²⁶ Il 1947 rappresenta uno spartiacque nella sua carriera artistica; in primavera si imbarca a Buenos Aires sul Vapore Argentino lasciando definitivamente la terra natia, impressioni trasferite nel *Diario di viaggi* iniziato un decennio prima, istantanee, autoritratti. Il viaggio verso l'Italia viene documentato attraverso i disegni delle tappe di Santos e San Paolo del Brasile, esattamente come vent'anni prima, una pratica usuale, necessaria per tracciare i segni della sua biografia; scriveva a Julio Vanzo:

Fortunatamente no sufro el mar y aprovecho las horas leyendo y haciendo castillo en aire, más adelante aprovecharé para dibujar.²⁷

In assenza di materia, il segno di Fontana diviene spazio prediletto della mano libera, "superficie indulgente" dove poter sperimentare le anticamere del "concetto".

desarticulado ... ha roto la esfera como presupuesto geométrico de su arte y trabaja también por ampliar los límites de esa prisión y esa jaula.²²

El territorio del dibujo de estos años arroja luz en particular sobre la familiaridad con la que el artista se mueve por esta doble vía, abstracta y figurativa, en la producción de imágenes. Esta tendencia está tan marcada como para considerar que lo que ocurre una década después, con la irrupción del *Manifiesto blanco*²³ argentino de 1946, tiene sus raíces precisamente en esta silenciosa búsqueda simultánea,²⁴ que constituye el esqueleto de la inminente búsqueda espacialista en un intento por «desvincular el arte de la materia»,²⁵ partiendo de la «desconfianza en la eternidad material del arte».²⁶ El año 1947 representa una línea divisoria en su carrera artística; en primavera zarpa desde Buenos Aires para abandonar su tierra natal definitivamente en un buque de vapor argentino, plasmando sus impresiones en el *Diario de viajes* iniciado una década antes, con instantáneas y autorretratos. El viaje hacia Italia está documentado por los dibujos de las escalas en Santos y São Paulo (Brasil), exactamente como veinte años atrás; una práctica habitual, necesaria para trazar las huellas de su biografía. Como le escribía a Julio Vanzo:

Fortunatamente no sufro el mar y aprovecho las horas leyendo y haciendo castillo en aire, más adelante aprovecharé para dibujar.²⁷

En ausencia de materia, la marca de Fontana se convierte en el espacio predilecto de la mano alzada, "superficie indulgente" en la que poder experimentar el preludio del "concepto".

1 Guido Ballo, *Fontana: idea per un ritratto*, Torino 1970, p. 240. Lettera datata 15 dicembre 1933, inviata dal domicilio milanese. Lucio Fontana si trova in Italia dal 1927. L'artista, rosarino di nascita, alterna con l'Italia periodi di soggiorno nella terra d'origine (visse in Argentina soltanto tre periodi: dal 1899 al 1906, dal 1922 al 1928 e dal 1940 al 1947). Dal 1930 partecipa alle edizioni della Biennale di Venezia, della Triennale di Milano e della Quadriennale di Roma ed espone più volte alla Galleria del Milione a Milano; cfr. Lucio Fontana, *Lettere (1919-1968)*, a cura di Paolo Campiglio, Milano 1999.

2 A Rosario, "Cuna de la Bandera" (Culla della Bandiera), il padre Luigi, abile scultore, apre la propria bottega, che presto si afferma nel campo della ritrattistica e della statuaria funeraria. Il laboratorio, fucina di esperienza per il giovane Lucio, ha sede presso il Rio Paraná, il secondo fiume più lungo del Sud America dopo il Rio delle Amazzoni, simbolo della città. Oltre alla pratica quotidiana sviluppata nell'impresa paterna "Fontana y Scarabelli" in Calle Rioja 2070, importante è stata l'esperienza maturata in seguito come socio nella nuova ditta "Fontana, Scarabelli, Cauterio y Cia" di Rosario, e la contemporanea condivisione di uno studio, per quindici anni in calle España 565, con il pittore rosarino Julio Vanzo (Cfr. *Lucio*

1 Guido Ballo, *Fontana: idea per un ritratto*, Turin 1970, p. 240. Carta fechada el 15 diciembre de 1933, enviada desde su domicilio milanés. Lucio Fontana se encuentra en Italia desde 1927. El artista, rosarino de nacimiento, alterna sus temporadas en Italia con estancias en su tierra de origen (donde vivió de 1899 a 1906, de 1922 a 1928 y de 1940 a 1947). A partir de 1930 participa en las ediciones de la Bienal de Venecia, la Trienal de Milán y la Cuatrienal de Roma y expone varias veces en la galería Il Milione de Milán; cfr. Lucio Fontana, *Lettere (1919-1968)*, a cargo de Paolo Campiglio, Milán 1999.

2 En Rosario, "Cuna de la Bandera", su padre Luigi, hábil escultor, abre su propio taller y pronto se afianza en el campo del retrato y la estatuaria funeraria. El taller, que será toda una escuela para el joven Lucio, está ubicado junto al río Paraná, el segundo más largo de Sudamérica después del Amazonas y símbolo de la ciudad. Además de la práctica diaria que desarrolla en la empresa de su padre, la "Fontana y Scarabelli" de la calle Rioja 2070, más tarde acumulará una importante experiencia como socio de la nueva sociedad "Fontana, Scarabelli, Cauterio y Cia" de Rosario, a la vez que compartirá un taller, en la calle España 565, con el pintor rosarino Julio Vanzo durante quince años (Cfr. *Lucio Fontana. Catalogo Ragionato di*

Fontana. *Catalogo Ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, a cura di Enrico Crispolti, in 2 tomi, Milano 2006).

3 Ballo 1970, cit., p. 243. Lettera datata 24 ottobre 1937. Da alcuni mesi Fontana si trova a Parigi dove apre uno studio in rue Ernest Gresson 18, nel XIV Arrondissement. Partecipa all' "Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne" con la scultura *Italia*.

4 Ivi, p. 240. Lettera datata 29 gennaio 1935, recapitata da Milano.

5 "Lucio Fontana. Sculture recenti, tavole e disegni" si tenne dal 14 al 28 gennaio 1935. Alla mostra fu dedicato un numero della rivista «Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione», n. 35, 1935.

6 Carlo Belli, *KN*, Milano 1935. Carlo Belli (Rovereto 1903-Roma 1991), giornalista, scrittore, critico d'arte, musicologo e pittore, è stato un intellettuale italiano che ha avuto una posizione di spicco nel dibattito artistico degli anni trenta (cfr. Gabriella Belli, *Carlo Belli: un testimone esemplare*, in *Il mondo di Carlo Belli. Italia anni Trenta: la cultura artistica*, catalogo della mostra [Rovereto, Archivio del '900, 1991-1992; Milano, Pac, Padiglione d'arte contemporanea, 1992], a cura di Giuseppe Appella, Gabriella Belli, Mercedes Garberi, Milano 1991, pp. 11-12).

7 Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Archivio Carlo Belli, serie Bel. 1, n. 157, I (*Fontana Lucio: epistolari, 1933-1935*).

8 Depliant-catalogo della "Prima mostra collettiva di arte astratta italiana" tenutasi nel mese di marzo 1935 a Torino. Oltre a Fontana in mostra, Oreste Bogliardi, Cristoforo De Amicis, Ezio D'Errico, Virginio Ghiringhelli, Osvaldo Licini, Fausto Melotti, Mauro Reggiani, Atanasio Soldati, Luigi Veronesi (si veda *Lucio Fontana* 2006, cit.).

9 Tommaso Trini, *Colloquio con Fontana*, «Domus», n. 466, 1968, n.n., ripreso in *Écrits de Lucio Fontana (Manifestes, textes, entretiens)*, a cura di Valérie Da Costa, Dijon 2013, pp. 370-375.

10 Sancito definitivamente nell'ambito degli studi fontaniani dalla pubblicazione *Lucio Fontana. Catalogo ragionato delle opere su carta*, a cura di Luca Massimo Barbero, in 3 tomi, Milano 2013.

11 «Die Psyche erschafft täglich die Wirklichkeit» (Carl Gustav Jung, *Psychologische Typen*, Zürich 1921; trad. it. in *Id., Opere. VI*, Torino 1996, p. 59).

12 CSAC (Centro Studi Archivio della Comunicazione) dell'Università di Parma, Fondo Archivistico Lucio Fontana. I 313 disegni sono stati donati nel 1988, con atto pubblico, dalla vedova Teresita Rasini.

13 Archivio CSAC A000103S (in *Lucio Fontana* 2013, cit., n. 52 DF 32).

14 Territorio centro-meridionale della provincia di Santa Fe che comprende alcune zone limitrofe appartenenti alla provincia di Córdoba. Dalla fine del XIX secolo gran parte del suo territorio era intensamente popolato da agricoltori europei, in particolare immigrati dall'Italia e dalla Spagna che contribuirono a generare un singolare sincretismo culturale.

15 Archivio CSAC A000101S (Ivi, n. 52 DF 36).

16 Archivio CSAC A000159S (Ivi, n. 45 DF 8).

17 Archivio CSAC A000153S (Ivi, n. 47 DF 58).

18 Archivio CSAC A000098S (Ivi, n. 56 DF 6).

19 *Lucio Fontana e l'infinito*, intervista 19 dicembre 1962, tratta da Mario Pancera, *Vite scolpite. Le opere, i drammi e le passioni di Lucio Fontana*, Milano 1999, pp. 13-25.

20 *Ibid.*

21 Bruno Rossi, *Dialogo con Fontana, l'astronauta dell'arte*, «Settimo Giorno», n. 774, XVI, 1963, pp. 47-50.

22 Citato in *Lucio Fontana* 2013, cit., p. 70.

23 Redatto a Buenos Aires nel 1946 da intellettuali locali e allievi dell'Accademia Altamira, Escuela libre de artes plásticas, fondata da Lucio Fontana, Jorge Romero Brest, Emilio Pettoruti, Jorge Larco, Gonzalo Losada. Il manifesto non reca la firma di Fontana, probabilmente per il suo statuto di professore all'interno della stessa accademia.

24 Sottolineato in particolare da Enrico Crispolti: «le idee del *Manifesto Blanco*, che Fontana ha ispirate, non nasceranno in rapporto alla sua scultura di quella prima metà degli anni Quaranta, bensì in rapporto all'esperienza di ricerca avanzatissima e pura che Fontana aveva condotto negli anni Trenta e la cui continuità proprio l'esercizio del disegno manteneva» (*Lucio Fontana*, catalogo della mostra, [Roma, Istituto Italo-Latino Americano, 1972], a cura di Vittorio Minardi ed Enrico Crispolti, Roma 1972, n.n.).

25 *Primo manifesto italiano dello spazialismo*, firmato a Milano nel 1947 da Fontana, dal critico Giorgio Kaiserlian, dal filosofo Beniamino Joppolo e dalla scrittrice Milena Milani.

26 «... le refus de l'éternité matérielle de l'art»: Lucio Fontana in un'intervista di Raffaele De Grada del 1947, pubblicata in *Écrits de Lucio Fontana* 2013, cit., pp. 266-269: 268.

27 «Fortunatamente non soffro il mare e trascorro le ore leggendo e facendo castelli in aria, più in là ne approfitterò per disegnare». Lettera indirizzata a Julio Vanzo, scritta durante una sosta a Santos nella rotta di navigazione Buenos Aires-Genova, datata 13 ottobre 1927, dopo una permanenza in Argentina dal 1921 (Archivio Daniele Crippa, Portofino).

sculture, dipinti, ambientazioni, a cargo de Enrico Crispolti, 2 tomos, Milán 2006).

3 Ballo 1970, cit., p. 243. Carta fechada el 24 de octubre de 1937. Desde hace algunos meses Fontana se encuentra en París, donde abre un taller en la Rue Ernest Gresson 18, dentro del distrito XV. Participa en la "Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne" con la escultura *Italia*.

4 *Ibid.*, p. 240. Carta fechada el 29 de enero de 1935, entregada desde Milán.

5 "Lucio Fontana. Sculture recenti, tavole e disegni" se celebró del 14 al 28 de enero de 1935. A esta exposición se dedicó un número de la revista *Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione*, n. ° 35, 1935.

6 Carlo Belli, *KN*, Milán 1935. Carlo Belli (Rovereto 1903-Roma 1991), periodista, escritor, crítico de arte, musicólogo y pintor, fue un intelectual italiano que ocupó un destacado lugar en el debate artístico de los años 30 (cfr. Gabriella Belli, *Carlo Belli: un testimone esemplare*, in *Il mondo di Carlo Belli. Italia anni Trenta: la cultura artistica*, catálogo de la exposición [Rovereto, Archivio del '900, 1991-1992; Milán, PAC, Padiglione d'Arte Contemporanea, 1992], a cargo de Giuseppe Appella, Gabriella Belli y Mercedes Garberi, Milán 1991, pp. 11-12).

7 Museo di Arte Moderna e Contemporanea de Trento y Rovereto, Archivio Carlo Belli, serie Bel. 1, n. ° 157, I (*Fontana Lucio: epistolari, 1933-1935*).

8 Folleto-católogo de la "Prima Mostra Collettiva di Arte Astratta Italiana" celebrada en el mes de marzo de 1935 en Turín. Además de Fontana, exponían Oreste Bogliardi, Cristoforo De Amicis, Ezio D'Errico, Virginio Ghiringhelli, Osvaldo Licini, Fausto Melotti, Mauro Reggiani, Atanasio Soldati y Luigi Veronesi (véase *Lucio Fontana* 2006, cit.).

9 Tommaso Trini, «Colloquio con Fontana», *Domus*, n. ° 466, 1968, n. n., posteriormente en *Écrits de Lucio Fontana (Manifestes, textes, entretiens)*, a cargo de Valérie Da Costa, Dijon 2013, pp. 370-375.

10 Hecho establecido definitivamente en el ámbito de los estudios sobre Fontana en la publicación *Lucio Fontana. Catalogo ragionato delle opere su carta*, a cargo de Luca Massimo Barbero, en 3 tomos, Milán 2013.

11 «Die Psyche erschafft täglich die Wirklichkeit» Carl Gustav Jung, *Psychologische Typen*, Zürich 1930 (primera edición Zürich 1921), p. 75.

12 CSAC (Centro Studi Archivio della Comunicazione) de la Universidad de Parma, fondo documental Lucio Fontana. Los trescientos trece dibujos fueron donados en 1988 durante un acto público por su viuda, Teresita Rasini.

13 Archivio CSAC A000103S (en *Lucio Fontana* 2013, cit., n. ° 52 DF 32).

14 Territorio centromeridional de la provincia de Santa Fe que comprende algunas zonas limítrofes pertenecientes a la provincia de Córdoba. Desde finales del siglo XIX gran parte de su territorio estaba intensamente poblado por agricultores europeos, emigrados en particular desde Italia y España, que contribuyeron a generar un singular sincretismo cultural.

15 Archivio CSAC A000101S (*ibid.*, n. ° 52 DF 36).

16 Archivio CSAC A000159S (*ibid.*, n. ° 45 DF 8).

17 Archivio CSAC A000153S (*ibid.*, n. ° 47 DF 58).

18 Archivio CSAC A000098S (*ibid.*, n. ° 56 DF 6).

19 *Lucio Fontana e l'infinito*, entrevista del 19 de diciembre de 1962, extraído de Mario Pancera, *Vite scolpite. Le opere, i drammi e le passioni di Lucio Fontana*, Milán 1999, pp. 13-25.

20 *Ibid.*

21 Bruno Rossi, «Dialogo con Fontana, l'astronauta dell'arte», *Settimo Giorno*, n. ° 774, XVI, 1963, pp. 47-50.

22 Citado en *Lucio Fontana* 2013, cit., p. 70.

23 Redactado en Buenos Aires en 1946 por intelectuales locales y alumnos de la Academia Altamira, Escuela Libre de Artes Plásticas, fundada por Lucio Fontana, Jorge Romero Brest, Emilio Pettoruti, Jorge Larco y Gonzalo Losada. El manifesto no lleva la firma de Fontana, probablemente por su condición de profesor dentro de la misma academia.

24 Subrayado en particular por Enrico Crispolti: «las ideas del *Manifesto blanco*, inspiradas por Fontana, no nacerán en relación con su escultura de aquel entonces, la primera mitad de los años 40, sino con la experiencia tan avanzada y pura de investigación que Fontana había llevado a cabo en los años 30, cuya continuidad se mantenía precisamente mediante el ejercicio del dibujo». *Lucio Fontana*, catálogo de la exposición (Roma, Istituto Italo-Latino Americano, 1972), a cargo de Vittorio Minardi y Enrico Crispolti, Roma 1972, n. n.

25 *Primo manifesto italiano dello spazialismo*, firmado en Milán en 1947 por Fontana, el crítico Giorgio Kaiserlian, el filósofo Beniamino Joppolo y la escritora Milena Milani.

26 «... le refus de l'éternité matérielle de l'art»: Lucio Fontana en una entrevista de Raffaele De Grada de 1947, publicada en *Écrits de Lucio Fontana* 2013, cit., pp. 266-269: 268.

27 «Afortunadamente no me mareo y paso las horas leyendo y haciendo castillos en el aire, más adelante aprovecharé para dibujar». Carta dirigida a Julio Vanzo, escrita durante una parada en Santos en el trayecto por mar de Buenos Aires a Génova, fechada el 13 de octubre de 1927, tras haber permanecido en Argentina desde 1921 (archivo Daniele Crippa, Portofino).



Lucio Fontana mostra uno dei suoi primi quadri della serie "Buchi". Milano, Galleria del Naviglio, 1952.

Lucio Fontana enseñando uno de sus primeros cuadros de la serie de los "agujeros". Milán, Galleria del Naviglio, 1952.

Riflessioni su una possibile origine delle forme di Lucio Fontana

Reflexiones sobre un posible origen de las formas de Lucio Fontana

I "Concetti spaziali" cui Lucio Fontana affida irreversibilmente la sua semiologia sono, come è noto, le forme simboliche delle "Attese" (i tagli) e la "Fine di Dio" (i buchi).

Si deve supporre che questa simbologia rimandi a significati che vanno oltre una lettura ove tutto è ricondotto soltanto all'idea di bucare la tela come gesto di superamento della soglia del reale. Certamente i significati di questo atto radicale, anziché esaurirsi in un'azione irrelata, si prestano ad essere ampliati anche in rapporto a pulsioni archetipe che possono originarsi perfino da un remoto magistero.

E infatti quelle forme, concentrate *ne varietur* su paradigmi totalizzanti, potrebbero risentire di esiti non del tutto irrelati, connessi, per sotterranee alchimie d'immagine, alle suggestioni derivanti dalla scultura di Adolfo Wildt.

Fontana, la cui cultura è intrisa di memorie italiane, è stato a Milano (come Melotti) allievo di Wildt. La statuaria di questo visionario maestro, escluse le tangenze Art Nouveau e le esigenze dettate dalla retorica della committenza cimiteriale, risulta impostata sulla relazione serrata tra la pressione dello spazio e l'interruzione della continuità, il dominio della materia e la sua sublimazione. È dalla levigatezza del marmo che, nella scultura di Wildt, scaturisce la provocazione di una potenza espressiva che si impone alla resistenza del materiale e si spinge fino a un parossismo che "buca" in più punti la densità della superficie, quasi ad alleggerirne la tremenda tensione.

La scultura di Wildt, immobile e tormentata, muove dal confronto con il materiale. Wildt descrive questo rapporto nel trattato *L'arte del marmo* (1921) e, a partire dal 1926, trasmette questi sentimenti agli allievi dell'Accademia di Brera.

Elena Pontiggia, citata da Luca Massimo Barbero nel saggio *Wildt un magistero ideale: Fausto Melotti e Lucio Fontana*¹ ricorda come l'insegnamento di Wildt iniziasse con l'assegnare agli studenti il compito di realizzare, in scultura, un uovo, "forma realistica ed iperuranica insieme". La forma enigmatica di quella struttura orfica, si ritrova come ombra nelle opere che Fontana realizza dopo gli anni trenta fino alla fine. L'archetipo dell'uovo ritorna infatti con insistenza in quasi tutta la sua iconografia dove,

Los *Conceptos espaciales* en los que Lucio Fontana deposita irreversiblemente su semiología son, como es sabido, las formas simbólicas de las *Esperas* (los cortes) y *El final de Dios* (los agujeros).

Cabe suponer que esta simbología remite a significados que van más allá de una lectura en la que todo está vinculado solamente a la idea de perforar el lienzo como gesto para superar el umbral de la realidad. Ciertamente los significados de este acto radical, en lugar de consumirse en una acción inconexa, se prestan a ser ampliados en relación con pulsiones arquetípicas que pueden tener su origen incluso en un remoto magisterio.

De hecho, esas formas, concentradas *ne varietur* en paradigmas totalizadores, podrían estar influenciadas por efectos no del todo inconexos, relacionados, por subterráneas alquimias de la imagen, con las sugerencias derivadas de la escultura de Adolfo Wildt.

Fontana, cuya cultura está impregnada de recuerdos italianos, fue alumno (como Melotti) de Wildt en Milán. La estatuaria de este visionario maestro, si excluimos las tangencias con el modernismo y las exigencias dictadas por la retórica de los encargos para los cementerios, está enfocada desde la estrecha relación entre la presión del espacio y la interrupción de la continuidad, el dominio de la materia y su sublimación. En la escultura de Wildt, de la tersura del mármol emana la provocación de una potencia expresiva que se impone a la resistencia del material y llega a un paroxismo que "perfora" en varios puntos la densidad de la superficie, casi como si aligerara la tremenda tensión.

La escultura de Wildt, inmóvil y atormentada, se origina a partir de la confrontación con el material. Wildt describe esta relación en el tratado *L'arte del marmo* (1921) y de 1926 en adelante transmite estos sentimientos a sus alumnos de la Academia de Brera.

Elena Pontiggia, citada por Luca Massimo Barbero en el ensayo *Wildt un magistero ideale: Fausto Melotti e Lucio Fontana*¹ recuerda que Wildt empezaba sus lecciones asignando a los estudiantes la tarea de esculpir un huevo, una "forma realista e hiperuránica a la vez". La enigmática forma de esa estructura órfica regresa como una sombra en las obras que Fontana realiza pasados los años 30 y hasta el final. De hecho, el arquetipo del huevo aparece una y otra vez en casi toda su iconografía, en la que, si por una

Lucio Fontana lavora a *Ambiente spaziale a luce nera*, 1948-1949.

Lucio Fontana trabajando en *Ambiente espacial con luz negra*, 1948-1949

© FONDAZIONE LUCIO FONTANA, MILANO.



se i concetti spaziali delle "Attese" sono in prevalenza concepiti all'interno del quadrato, tutta la serie ripetuta dei concetti spaziali "Fine di Dio" è realizzata su telai ovalari differenziati solo dalle misure e dall'impiego del colore: il rosa, il verde, il bianco, il nero. Ovalari sono anche i concetti spaziali ulteriori rispetto alla serie della "Fine di Dio".

Non è tutto. Alla forma dell'uovo Fontana si ispira in molte sculture in metallo pulito e lucido e nelle ceramiche realizzate ad Albissola. Nel profilo dell'uovo sono iscritti i "buchi" di taluni "Concetti spaziali" della fine dei sessanta² e i perimetri che delimitano taluni assetti morfologici realizzati su telai quadrati. Alcuni testi poetici (che, incidentalmente, alludono alla poesia visiva) vengono scontornati all'interno di un perimetro ovoidale.³ In occasione di una mostra milanese alla Galleria dell'Ariete del 1962 intitolata "New York", Raffaele Carrieri definisce Fontana "Tornitore di uova nere", e una successiva mostra, sempre all'Ariete, inaugurata l'11 giugno 1963, viene intitolata, proprio da Fontana, "Le Ova", con una presentazione di Gillo Dorfles che scrive:

L'Ovo: il germe, l'embrione di un nuovo essere; ma anche la matrice spirituale, il microcosmo, la forma che in sé comprende ogni futura esistenza, e anche l'uovo di Pasqua simbolo tradizionale della Resurrezione, simbolo di una doppia nascita.⁴

Infine, nel catalogo di una mostra curata in Polonia e in Croazia da Getulio Alviani e Jagoda Barczynska (2000-2001), Getulio Alviani fotografa in copertina Lucio Fontana assorto a contemplare un grande uovo bianco (l'albedo che, nell'alambicco, segna la fase iniziale del processo alchemico).

Da questi rimandi fantasmatici emerge come le forme, la materia e lo spazio siano assoggettati ad alchimie formali che influiscono anche sulla mossa taumaturgica del gesto creativo. Fontana, esploratore liturgico e freddo chirurgo, si fa ritrarre da Ugo Mulas mentre impugna il punteruolo o il taglierino col gesto arcaico del cerimoniere o dell'aruspice che interrogava il destino nelle viscere della materia.

Torniamo a Wildt. In Wildt, opere come *Maschera del Dolore* (Autoritratto; 1909), *Un Rosario* (1915-1917), *La Vittoria* (1918-1919), i ritratti di Augusto Solari (1918) e Arturo Ferrarin (1929), *Filo d'oro* (1927) e soprattutto *L'Anima e la sua Veste* (1916; quest'ultima recentemente tornata all'attenzione della cronaca delle aste internazionali), risultano pervase da un controllo allusivo-simbolico della materia e dello spazio in cui il pieno compatto delle superfici

parte los *Conceptos espaciales* de las *Esperas* están en su mayoría concebidos dentro de un cuadrado, por otra toda la serie repetida de los conceptos espaciales de *El fin de Dios* está realizada sobre bastidores ovalados que solo se diferencian por las medidas y la aplicación del color: rosa, verde, blanco, negro. También son ovalados los *Conceptos*

espaciales posteriores a *El fin de Dios*.

Pero esto no es todo. Fontana se inspira en la forma del huevo para muchas de sus esculturas de metal pulido y brillante, así como para las cerámicas realizadas en Albissola. En el perfil del huevo están inscritos los "agujeros" de algunos *Conceptos espaciales* de finales de los 60² y los perímetros que delimitan algunas estructuras morfológicas colocadas sobre bastidores cuadrados. Algunos textos poéticos (que, incidentalmente, aluden a la poesía visual) aparecen resaltados dentro de un perímetro ovalado.³ Con motivo de una exposición celebrada en la Galleria dell'Ariete de Milán en 1962, titulada "New York", Raffaele Carrieri define a Fontana como "tornero de huevos negros" y el mismo Fontana titula una muestra posterior, inaugurada el 11 de junio de 1963 también en esa galería, "Le Ova" (los huevos), con una presentación de Gillo Dorfles que escribe:

El huevo: el germen, el embrión de un nuevo ser; pero también la matriz espiritual, el microcosmos, la forma que lleva en sí toda futura existencia, y además el huevo de Pascua como símbolo tradicional de la Resurrección, símbolo de un doble nacimiento.⁴

Por último, en el catálogo de una exposición organizada en Polonia y Croacia por Getulio Alviani y Jagoda Barczynska (2000-2001), Alviani fotografía para la portada a Lucio Fontana absorto mientras contempla un gran huevo blanco (el albedo que, en el alambique, marca la fase inicial del proceso alquímico).

De estas referencias fantasmales se desprende que las formas, la materia y el espacio están sujetos a alquimias formales que influyen también en el movimiento taumaturgico del gesto creativo. Fontana, explorador liturgico e impasible cirujano, se deja retratar por Ugo Mulas empuñando un punzón o una cuchilla con el gesto arcaico del maestro de ceremonias o del aruspice que presagia el destino en las vísceras de la materia.

Pero regresemos a Wildt. En Wildt, obras como *Máscara del dolor* (Autorretrato; 1909), *Un rosario* (1915-1917), *La Victoria* (1918-1919), los retratos de Augusto Solari (1918) y Arturo Ferrarin (1929), *Hilo de oro* (1927) y sobre todo *El alma y su vestimenta* (1916; esta última ha vuelto a captar recientemente la atención de la crónica

è scavato sui vuoti. Questi ultimi si aprono sotto la epidermide dell'immagine in corrispondenza delle naturali pervietà dei corpi, a sottolineare il contrasto tra la luce potente della materia e il buio sopra cui è sospesa la figura. Evidente come la materia, smaterializzata dalla forma, trascenda, anche in Wildt, il perimetro della figurazione naturalistica. Con qualche analogia, Fontana interviene su una superficie "povera" sulla quale apre squarci di inesorabile precisione che immettono direttamente nel vuoto sul quale il corpo dell'opera galleggia (realizzandosi, nelle "Attese", una sorta di "gobbo" burriano a rovescio).

Sull'onda di queste memorie (involontarie), Fontana, dopo l'esperienza barocca (che pure è anch'essa un ricordo della storia dell'arte europea e tramando della lezione wildtiana)⁵ approda a una sperimentazione focalizzata su un tempo qui e ora, dove le forme simboliche sono concentrate sullo spazio non più solo "interno" ma dilatato nell'"ambiente".

Questo cortocircuito tra dati apparentemente distanti e inconciliabili, travalica l'idea positivista della evoluzione delle forme e fa emergere ridondanze che dimostrano come le opere d'arte appartengono al loro tempo ma anche al tempo dell'arte, cioè a un tempo dilatato, circolare e non cronologico. Il tempo dell'arte, in sostanza, si estende su un'immanenza che mischia le forme coinvolgendo stili e linguaggi in contaminazioni che rendono gli evi fatalmente coevi.

In questa ottica, il ricordo lampeggiante dell'immaginario wildtiano può aver prodotto in Fontana un impatto morbido che l'artista ha trasferito in una pratica non aulica e fortemente intuitiva dove si saldano memoria e attualità a dimostrare come, oltre la filologia e la genealogia progressiva delle forme, il destino dell'arte sembra essere governato dalla taumaturgia di un ricominciamento incessante che decostruisce le forme nel momento stesso in cui le mette a fuoco.

de las subastas internacionales) están impregnadas de un control alusivo-simbólico de la materia y del espacio con superficies macizas y compactas excavadas en los huecos. Estos últimos se abren bajo la epidermis de la imagen en correspondencia con las permeabilidades naturales de los cuerpos, que subrayan el contraste entre la intensa luz de la materia y la oscuridad sobre la que está suspendida la figura.

Es evidente que la materia, desmaterializada de la forma, trasciende también en Wildt el perímetro de la figuración naturalista. Con alguna analogía, Fontana interviene sobre una superficie "pobre" desgarrándola con inexorable precisión para introducirnos en el vacío en el que flota el cuerpo de la obra (en las *Esperas*, se da una especie de "protuberancia" burriana al revés).

A partir de estas reminiscencias (involuntarias), Fontana, tras su experiencia barroca (que también es un recuerdo de la historia del arte europeo y un legado de la lección wildtiana)⁵ pasa a focalizar su experimentación en un tiempo aquí y ahora, en el que las formas simbólicas están concentradas en el espacio ya no solo "interior" sino dilatado en el "ambiente".

Este cortocircuito entre datos aparentemente distantes e inconciliables atraviesa la idea positivista de la evolución de las formas y hace emerger redundancias que demuestran como las obras de arte pertenecen a su tiempo pero también al tiempo del arte, es decir a un tiempo dilatado, circular y no cronológico. El tiempo del arte, en sustancia, se extiende sobre una inmanencia que mezcla las formas abarcando estilos y lenguajes en contaminaciones que resultan fatalmente contemporáneas para sus propios tiempos.

Desde esta perspectiva, el recuerdo relampagueante del imaginario wildtiano puede haber producido en Fontana un suave impacto que el artista ha transferido a una práctica para nada áulica y fuertemente intuitiva en la que se funden memoria y actualidad como demostración de que, además de la filología y la genealogía progresiva de las formas, el destino del arte parece estar gobernado por la taumaturgia de una vuelta a empezar incesante que deconstruye las formas en el momento mismo en que las enfoca.

1 Luca Massimo Barbero, *Wildt un magistero ideale: Fausto Melotti e Lucio Fontana*, in *Adolfo Wildt (1868-1931). L'ultimo simbolista*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Orsay et de l'Orangerie, 2015; Milano, Galleria d'Arte Moderna, 2015-2016), Milano 2015, pp. 103-111.

2 Si veda *Lucio Fontana*, catalogo della mostra (Milano, Galleria "Il Pilastro", 1985), Milano 1985.

3 Si veda Ugo Mulas, *Lucio Fontana. Foto*, Milano 1968.

4 Gillo Dorfles, *L. Fontana. Le ova*, catalogo della mostra (Milano, Galleria dell'Ariete, 1963), Milano 1963, n.n.

5 Si vedano Enrico Crispolti, *Carriera barocca di Fontana*, Milano 1963; Italo Tomassoni, *Per una ipotesi barocca*, Roma 1963, pp. 125-129, citati nella bibliografia essenziale di *Fontana. Luce e colore*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 2008-2009), a cura di Sergio Casoli ed Elena Geuna, Milano 2008.

1 Luca Massimo Barbero, *Wildt un magistero ideale: Fausto Melotti e Lucio Fontana*, en *Adolfo Wildt (1868-1931). L'ultimo simbolista*, catálogo de la exposición (París, Musée d'Orsay et de l'Orangerie, 2015; Milán, Galleria d'Arte Moderna, 2015-2016), Milán 2015, pp. 103-111.

2 Véase *Lucio Fontana*, catálogo de la exposición (Milán, Galleria "Il Pilastro", 1985), Milán 1985.

3 Véase Ugo Mulas, *Lucio Fontana. Foto*, Milán 1968.

4 Gillo Dorfles, *L. Fontana. Le ova*, catálogo de la exposición (Milán, Galleria dell'Ariete, 1963), Milán 1963, n. n.

5 Véanse Enrico Crispolti, *Carriera barocca di Fontana*, Milán 1963; Italo Tomassoni, *Per una ipotesi barocca*, Roma 1963, pp. 125-129, citados en la bibliografía esencial de *Fontana. Luce e colore*, catálogo de la exposición (Génova, Palazzo Ducale, 2008-2009), a cargo de Sergio Casoli y Elena Geuna, Milán 2008.

figure, scene campestri, animali
figuras, escenas campestres, animales





Studio di figure

s.d. (1943-1947 o 1952)
 mm 218 × 278; matita e inchiostro su carta avorio a grana fine
 filigrana Extra Strong 5504
 Parma, CSAC, inv. A000155S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

ESPOSIZIONI. *Lucio Fontana. Luce e spazio oltre il taglio* (Bologna, Museo Archeologico Nazionale, 8 dicembre 2010-10 gennaio 2011), [senza catalogo].

BIBLIOGRAFIA. Gloria Bianchino, *Lucio Fontana. Disegno e materia. Le opere delle collezioni Csac*, a cura di Mariapia Branchi, Milano 2009, pp. 115, 233, n. 42.

Lucio Fontana. Catalogo ragionato delle opere su carta, a cura di Luca Massimo Barbero, in 3 tomi, Milano 2013, p. 667, n. 52 DF 29.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

Estudio de figuras

s. d. (1943-1947 o 1952)
 218 × 278 mm; lápiz y tinta sobre papel marfil de grano fino
 con filigrana Extra Strong 5504
 Parma, CSAC, inv. A000155S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

EXPOSICIONES. *Lucio Fontana. Luce e spazio oltre il taglio* (Bologna, Museo Archeologico Nazionale, 8 de diciembre de 2010-10 de enero de 2011), [sin catálogo].

BIBLIOGRAFÍA. Gloria Bianchino, *Lucio Fontana. Disegno e materia. Le opere delle collezioni Csac*, a cargo de Mariapia Branchi, Milán 2009, pp. 115, 233, n. ° 42.

Lucio Fontana. Catalogo ragionato delle opere su carta, a cargo de Luca Massimo Barbero, en 3 tomos, Milán 2013, p. 667, n. ° 52 DF 29.



[2.]

Figura maschile con forcone (Rivoluzione)

s.d. (1943-1947 o 1952)
mm 278 × 217; inchiostro su carta avorio a grana fine 5452
Recto, in alto al centro: «rivoluzione»
Parma, CSAC, inv. A000103S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

ESPOSIZIONI. Lucio Fontana. *Le scritte del disegno*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Arnaldo Pomodoro, 2009), a cura di Gloria Bianchino, Milano 2009, pp. 48, 125.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 115, 232, n. ° 39.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 668, n. ° 52 DF 32.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

Figura masculina con horca (Revolución)

s. d. (1943-1947 o 1952)
278 × 217 mm; tinta sobre papel marfil de grano fino 5452
Anverso, arriba en el centro: «rivoluzione» (revolución)
Parma, CSAC, inv. A000103S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

EXPOSICIONES. Lucio Fontana. *Le scritte del disegno*, catalogo de la exposición (Milán, fundación Arnaldo Pomodoro, 2009), a cargo de Gloria Bianchino, Milán 2009, pp. 48, 125.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 115, 232, n. ° 39.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 668, n. ° 52 DF 32.



Due figure stanti (Rivoluzione) (recto)
Figura umana e porta (verso)

s.d. (1943-1947 o 1952)
 mm 279 x 220; inchiostro su carta avorio a grana fine
 filigrana Extra Tenax 5451
 Parma, CSAC, inv. A000102S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

ESPOSIZIONI. Lucio Fontana 2009, cit., p. 47, n. ° 37.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 115, 232, n. ° 39.
 Lucio Fontana 2013, cit., p. 667, n. ° 52 DF 31r, DF 31v.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA



Dos figuras de pie (Revolución) (anverso)
Figura humana y puerta (reverso)

s. d. (1943-1947 o 1952)
 279 x 220 mm; lápiz y tinta sobre papel marfil de grano fino
 con filigrana Extra Tenax 5451
 Parma, CSAC, inv. A000102S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

EXPOSIZIONES. Lucio Fontana 2009, cit., p. 47, n. ° 37.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 115, 232, n. ° 39.
 Lucio Fontana 2013, cit., p. 667, n. ° 52 DF 31r, DF 31v.



[4.]

Due figure stanti (uomo sudato)

s.d. (1943-1947 o 1952)
mm 279 x 220; inchiostro su carta avorio a grana fine 5493
Parma, CSAC, inv. A000144S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

ESPOSIZIONI. Lucio Fontana 2009, cit., pp. 51, 125.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 116, 233, n. 44.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 668, n. 52 DF 33.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

Dos figuras de pie (hombre sudado)

s. d. (1943-1947 o 1952)
279 x 220 mm; lápiz y tinta sobre papel marfil de grano fino 5493
Parma, CSAC, inv. A000144S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

EXPOSICIONES. Lucio Fontana 2009, cit., pp. 51, 125.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 116, 233, n. 44.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 668, n. 52 DF 33.



Studi di figure femminili

s.d. (1943-1947)
mm 270 x 218; inchiostro su carta avorio a grana fine
filigrana Extra Strong 5453
Parma, CSAC, inv. A000104S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

ESPOSIZIONI. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 49, 125.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 115, 232, n. 40.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 449, n. 47 DF 63.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

Estudios de figuras femeninas

s. d. (1943-1947)
270 x 218 mm; lápiz y tinta sobre papel marfil de grano fino
con filigrana Extra Strong 5453
Parma, CSAC, inv. A000104S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

EXPOSICIONES. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 49, 125.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 115, 232, n. 40.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 449, n. 47 DF 63.



[6.]

Mondina e contadini

s.d. (1943-1947 o 1952)
 mm 278 x 217; inchiostro su carta avorio a grana fine 5450
 Recto, in alto: «colazione mondina», «contadini lav.»
 Parma, CSAC, inv. A000101S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

ESPOSIZIONI. *Lucio Fontana* 2010-2011, cit.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 69, 114, 232, n. 37.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 668, n. 52 DF 36.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

Escardadora y campesinos

s. d. (1943-1947 o 1952)
 278 x 217 mm; tinta sobre papel marfil de grano fino 5450
 Anverso, arriba: «colazione mondina» (almuerzo escardadora),
 «contadini lav.» (campesinos trab.)
 Parma, CSAC, inv. A000101S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

EXPOSICIONES. *Lucio Fontana* 2010-2011, cit.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 69, 114, 232, n. ° 37.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 668, n. ° 52 DF 36.



Studi per figure e calesse

s.d. (1943-1947 o 1952)
mm 218 x 279; matita e inchiostro su carta avorio a grana fine
filigrana Extra Strong 5523
Parma, CSAC, inv. A000174S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

ESPOSIZIONI. *Lucio Fontana* 2009, cit., p. 115.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 116, 233, n. 43.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 667, n. 52 DF 30.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

Estudios para figuras y carruaje

s. d. (1943-1947 o 1952)
218 x 279 mm; lápiz y tinta sobre papel marfil de grano fino
con filigrana Extra Strong 5523
Parma, CSAC, inv. A000174S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

EXPOSICIONES. *Lucio Fontana* 2009, cit., p. 115.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 116, 233, n. ° 43.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 667, n. ° 52 DF 30.



[8.]

Scene di vita contadina

s.d. (1943-1947)
mm 328 x 220; penna a sfera su carta avorio a grana fine 5502
Recto, al centro: «2373363», in basso a destra: «Fontana» (aggiunto a matita); verso: «Tel 709166 Clelia», «Clia Clesta», conti spese
Parma, CSAC, inv. A000153S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 115, 233, n. 41.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 448, n. 47 DF 58.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

Escenas de vida campesina

s. d. (1943-1947)
328 x 220 mm; bolígrafo sobre papel marfil de grano fino 5502
Anverso, en el centro: «2373363», abajo a la derecha: «Fontana»
(añadido a lápiz); reverso: «Tel 709166 Clelia», «Clia Clesta», cuentas gastos
Parma, CSAC, inv. A000153S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 115, 233, n. ° 41.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 448, n. ° 47 DF 58.



Piatti e oliere

s.d. (1944)
 mm 308 × 209; penna a sfera su carta avorio a grana fine 5484
 Recto, in basso a destra: «Fon»; verso: «RONDO», «COIN»,
 «Socialista 69» e prove di lettering
 Parma, CSAC, inv. A000135S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.
BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 117, 233, n. 46.
 Lucio Fontana 2013, cit., p. 403, n. 44 DF 5.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

Platos y aceiteras

s. d. (1944)
 308 × 209 mm; bolígrafo sobre papel marfil de grano fino 5484
 Anverso, abajo a la derecha: «Fon»; reverso: «RONDO», «COIN»,
 «Socialista 69» y pruebas de caligrafía
 Parma, CSAC, inv. A000135S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.
BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 117, 233, n. ° 46.
 Lucio Fontana 2013, cit., p. 403, n. ° 44 DF 5.



[10.]

Gita in bicicletta

s.d. (1947)
mm 279 × 220; inchiostro su carta avorio a grana fine
fitigrana Otto 5478
Parma, CSAC, inv. A000129S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

ESPOSIZIONI. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 1, 48, 124.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., p. 113, 234, n. 36.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 438, n. 47 DF 3.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

Vuelta en bicicleta

s. d. (1947)
279 × 220 mm; lápiz y tinta sobre papel marfil de grano fino
con fitigrana Otto 5478
Parma, CSAC, inv. A000129S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

EXPOSICIONES. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 1, 48, 124.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., p. 113, 234, n. ° 36.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 438, n. ° 47 DF 3.



Studi per due figure femminili sedute e una stante

1956

mm 279 × 210; penna a sfera su carta avorio a grana fine
filigrana Extra Strong 5447

Recto, in basso a destra: «Fon 56»; verso: conti spese per pavimento,
soffitto, mosaico in vetro, bozzetti, esecuzione e assistenza lavori
Parma, CSAC, inv. A000098S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

ESPOSIZIONI. Lucio Fontana 2009, cit., pp. 80, 126.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 166, 238, n. 177.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 699, n. 56 DF 6.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

**Estudios para dos figuras femeninas sentadas
y una de pie**

1956

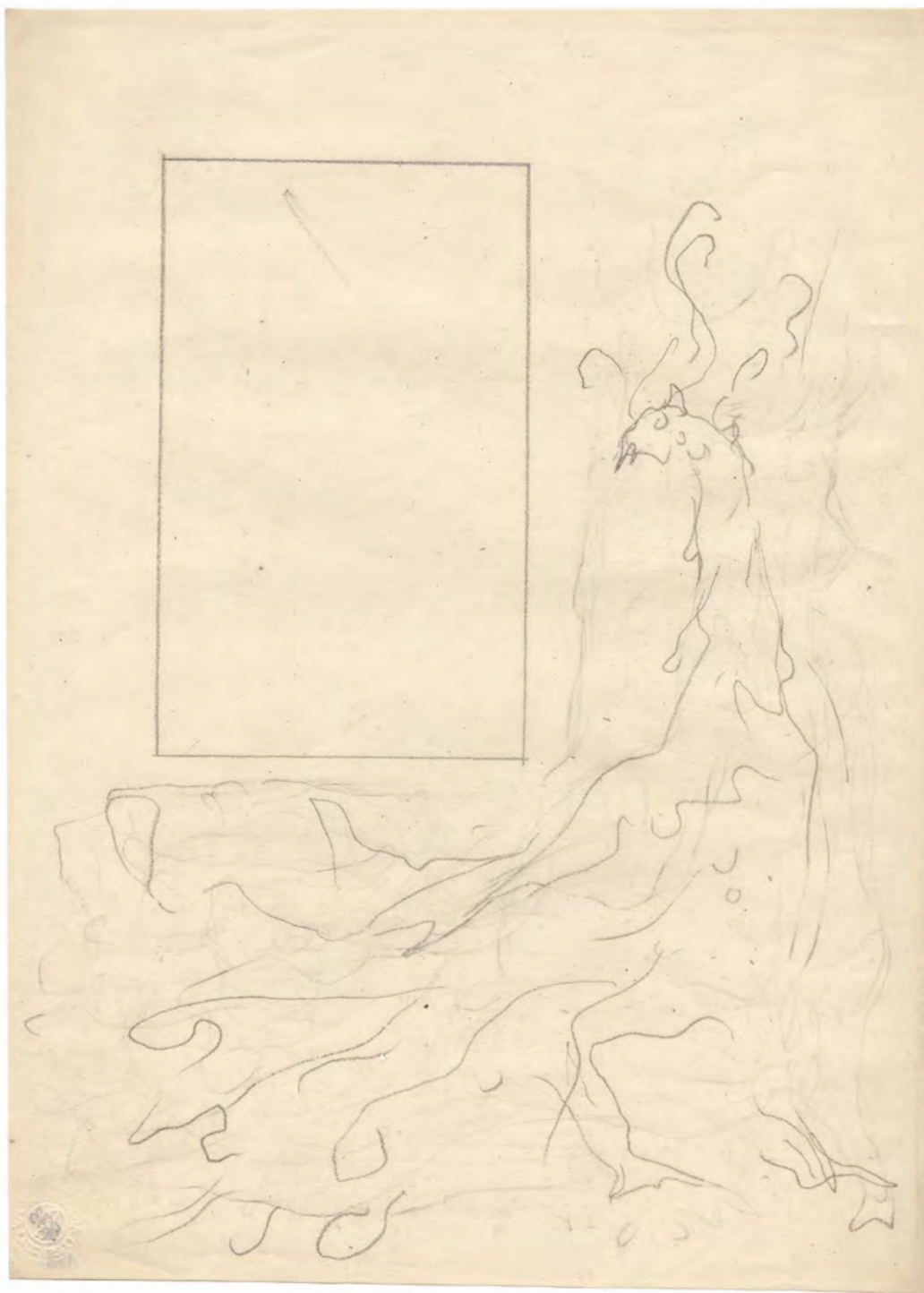
279 × 210 mm; bolígrafo sobre papel marfil de grano fino
con filigrana Extra Strong 5447

Anverso, abajo a la derecha: «Fon 56»; reverso: cuentas gastos para el
suelo, techo, mosaico de cristal, bocetos, ejecución y asistencia obras
Parma, CSAC, inv. A000098S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

EXPOSICIONES. Lucio Fontana 2009, cit., pp. 80, 126.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 166, 238, n. ° 177.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 699, n. ° 56 DF 6.



[12.]

Studio per cornice o illustrazione con motivo di pavone

s.d. (1947)
mm 247 x 181; matita su carta avorio a grana fine
filigrana Extra Strong 5613
Parma, CSAC, inv. A000264S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

ESPOSIZIONI. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 53, 125.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 122, 233, n. 61.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 1113, n. 55 DVA 27.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

Estudio para marco o ilustración con motivo de pavo real

s. d. (1947)
247 x 181 mm; lápiz sobre papel marfil de grano fino
con filigrana Extra Strong 5613
Parma, CSAC, inv. A000264S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

EXPOSICIONES. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 53, 125.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 122, 233, n. 61.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 1113, n. 55 DVA 27.



Tigre (recto)
Gallo (verso)

s.d. (1947-1948)
mm 278 × 219; matita su carta avorio a grana fine 5728
Recto, in basso al centro: «la tigre»
Parma, CSAC, inv. A000379S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

ESPOSIZIONI. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 54, 125.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 123, 233, n. 63.

Lucio Fontana 2013, cit., p. 447, n. 47 DF 51r e DF 51v.

Note: cfr. *Lucio Fontana. Catalogo Ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, a cura di Enrico Crispolti, in 2 tomi, Milano 2006, n. 48 SC 1.



Tigre (anverso)
Gallo (reverso)

s. d. (1947-1948)
278 × 219 mm; lápiz sobre papel marfil de grano fino 5728
Anverso, abajo en el centro: «la tigre» (el tigre)
Parma, CSAC, inv. A000379S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

EXPOSICIONES. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 54, 125.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 123, 233, n. ° 63.

Lucio Fontana 2013, cit., p. 447, n. ° 47 DF 51r y DF 51v.

Notas: cfr. *Lucio Fontana. Catalogo Ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, a cargo de Enrico Crispolti, en 2 tomos, Milán 2006, n. ° 48 SC 1.



[14.]

Tori e toreri

1957

mm 350 × 250; penna a sfera e matita su carta bianca "patinatino" 5520
Recto, al centro a destra e in basso a destra: «Fontana 57»; verso del
foglio posteriore del bifolio: conti e numeri vari
Parma, CSAC, inv. A000171S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

ESPOSIZIONI. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 5, 124.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 170, 239, n. 188.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 668, n. 57 DF 17.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

Toros y toreros

1957

350 × 250 mm; bolígrafo y lápiz sobre papel blanco "patinatino" 5520
Anverso, en el centro a la derecha y abajo a la derecha: «Fontana 57»;
reverso del folio posterior del pliego: cuentas y números varios
Parma, CSAC, inv. A000171S

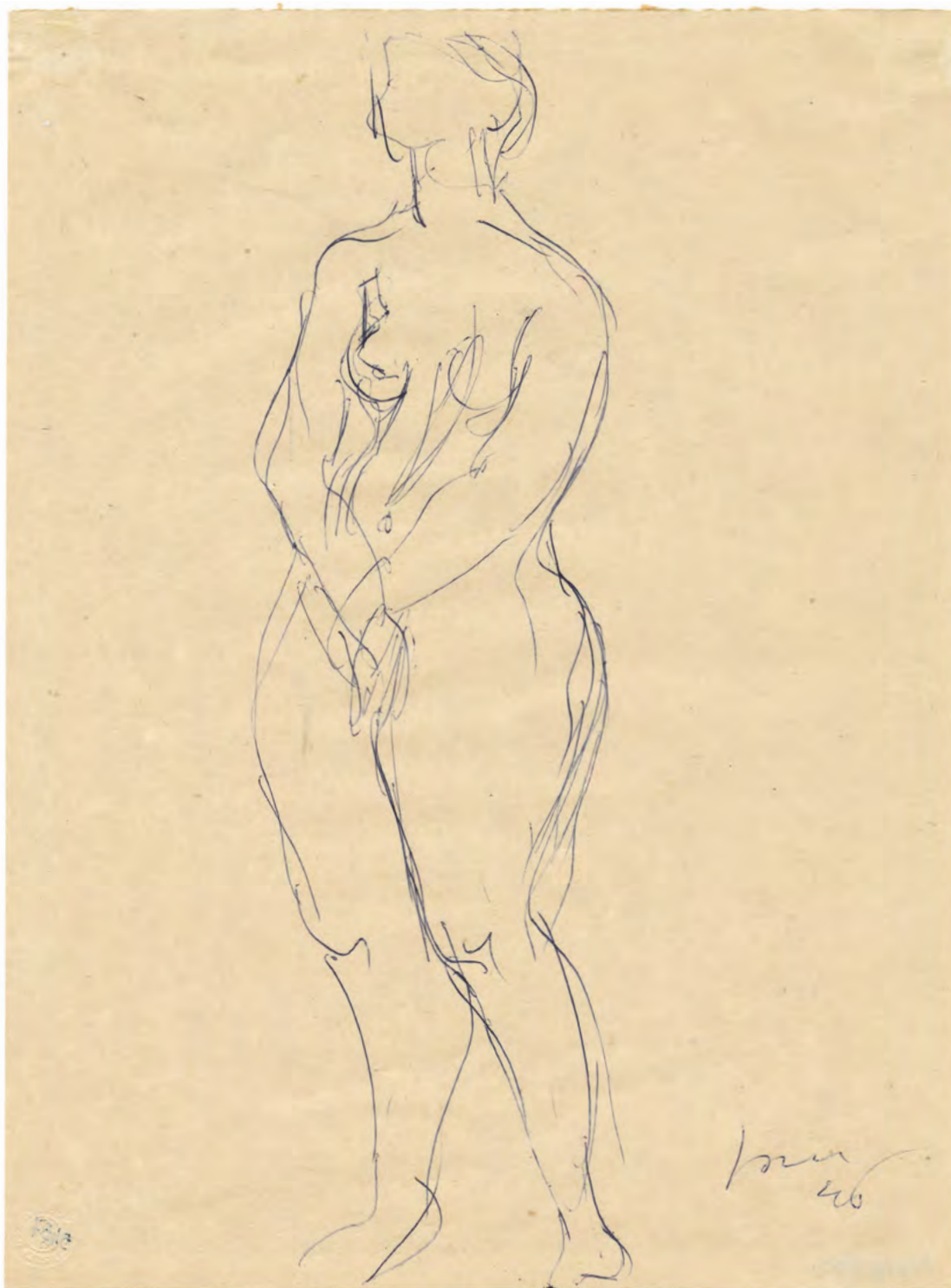
PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

EXPOSICIONES. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 5, 124.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 170, 239, n. ° 188.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 668, n. ° 57 DF 17.

nudi
desnudos





[15.]

Nudo femminile stante

1946
mm 274 x 204; penna a sfera su carta avorio a grana fine
(da album) 5437
Recto, in basso a destra: «Font 46»
Parma, CSAC, inv. A000088S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.
ESPOSIZIONI. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 43, 124.
BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 107, 232, n. 17.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 431, n. 46 DF 131.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

Desnudo femenino de pie

1946
274 x 204 mm; bolígrafo sobre papel marfil de grano fino
(de álbum) 5437
Anverso, abajo a la derecha: «Font 46»
Parma, CSAC, inv. A000088S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.
EXPOSICIONES. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 43, 124.
BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 107, 232, n. 17.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 431, n. 46 DF 131.



Nudo femminile stante di tre quarti

1946
mm 274 × 204; penna a sfera su carta avorio a grana fine
(da album) 5438
Recto, in basso a destra: «Fon 46»
Parma, CSAC, inv. A00089S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

ESPOSIZIONI. *Lucio Fontana* 2010-2011, cit.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 108, 232, n. 18.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 431, n. 46 DF 132.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

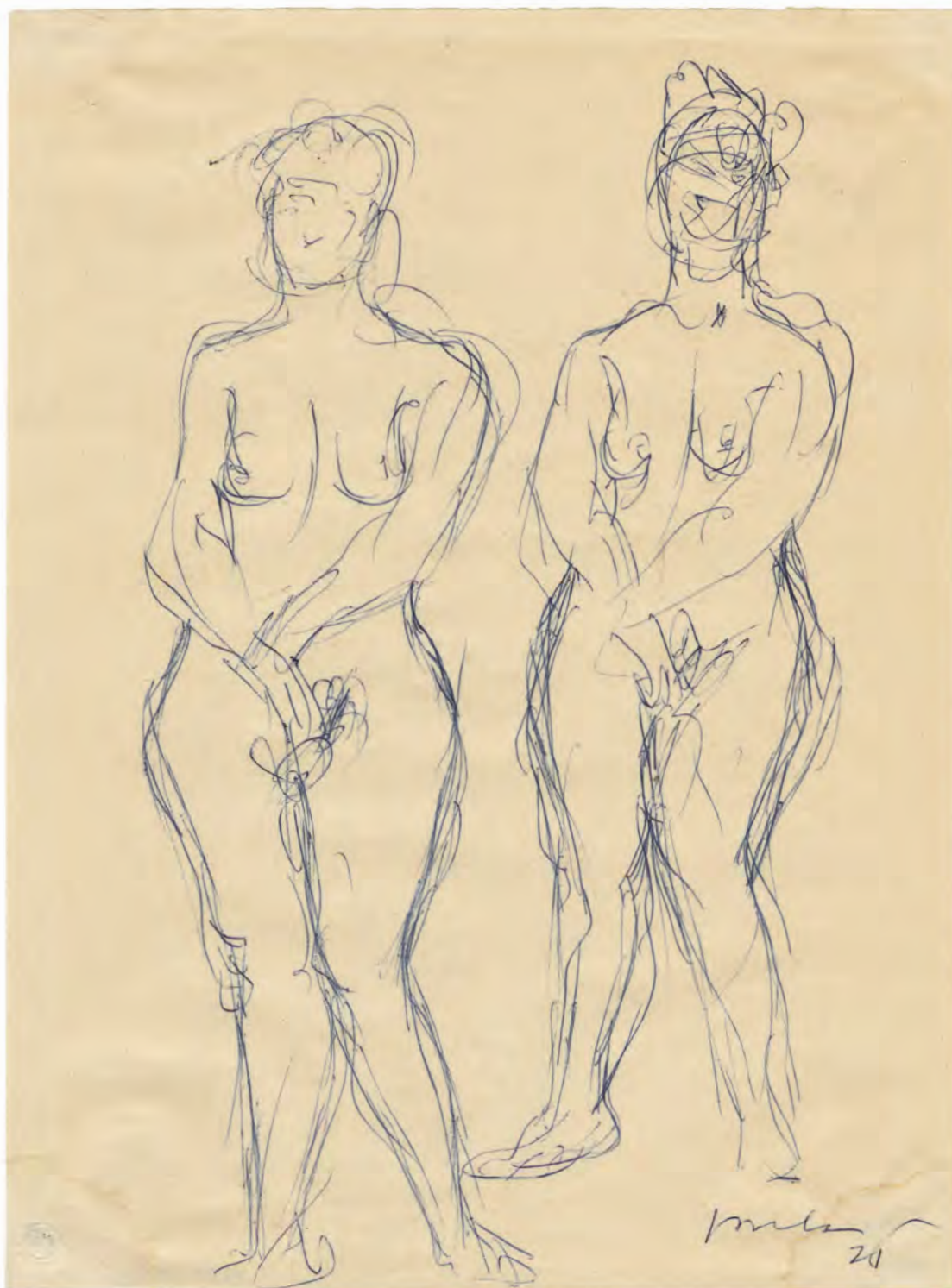
Desnudo femenino de pie en tres cuartos

1946
274 × 204 mm; bolígrafo sobre papel marfil de grano fino
(de álbum) 5438
Anverso, abajo a la derecha: «Fon 46»
Parma, CSAC, inv. A00089S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

EXPOSICIONES. *Lucio Fontana* 2010-2011, cit.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 108, 232, n. ° 18.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 431, n. ° 46 DF 132.



[17.]

Due nudi femminili stanti

1946
 mm 275 × 204; penna a sfera su carta avorio a grana fine
 (da album) 5717
 Recto, in basso a destra: «Fontana 46»
 Parma, CSAC, inv. A000368S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

ESPOSIZIONI. *Lucio Fontana* 2010-2011, cit.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 67, 108, 232, n. 19.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 431, n. 46 DF 133.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

Dos desnudos femeninos de pie

1946
 275 × 204 mm; bolígrafo sobre papel marfil de grano fino
 (de álbum) 5717
 Anverso, abajo a la derecha: «Fontana 46»
 Parma, CSAC, inv. A000368S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

EXPOSICIONES. *Lucio Fontana* 2010-2011, cit.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 67, 108, 232, n. ° 19.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 431, n. ° 46 DF 133.



Nudo femminile seduto

s.d. (1946)
mm 302 × 216; inchiostro su carta avorio a grana fine 5445
Recto, in basso a destra: «Fontana»
Parma, CSAC, inv. A00096S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

ESPOSIZIONI. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 43, 124.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 107, 231, n. 15.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 422, n. 46 DF 78.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

Desnudo femenino sentado

s. d. (1946)
302 × 216 mm; tinta sobre papel marfil de grano fino 5445
Anverso, abajo a la derecha: «Fontana 46»
Parma, CSAC, inv. A00096S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

EXPOSICIONES. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 43, 124.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 107, 231, n. ° 15.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 422, n. ° 46 DF 78.



[19.]

Nudo femminile semisdraiato

1946
mm 204 × 274; penna a sfera su carta avorio a grana fine
(da album) 5434
Recto, in basso a destra: «Fon 46»
Parma, CSAC, inv. A00085S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

ESPOSIZIONI. *Lucio Fontana* 2010-2011, cit.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 111, 232, n. ° 32.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 434, n. ° 46 DF 148.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

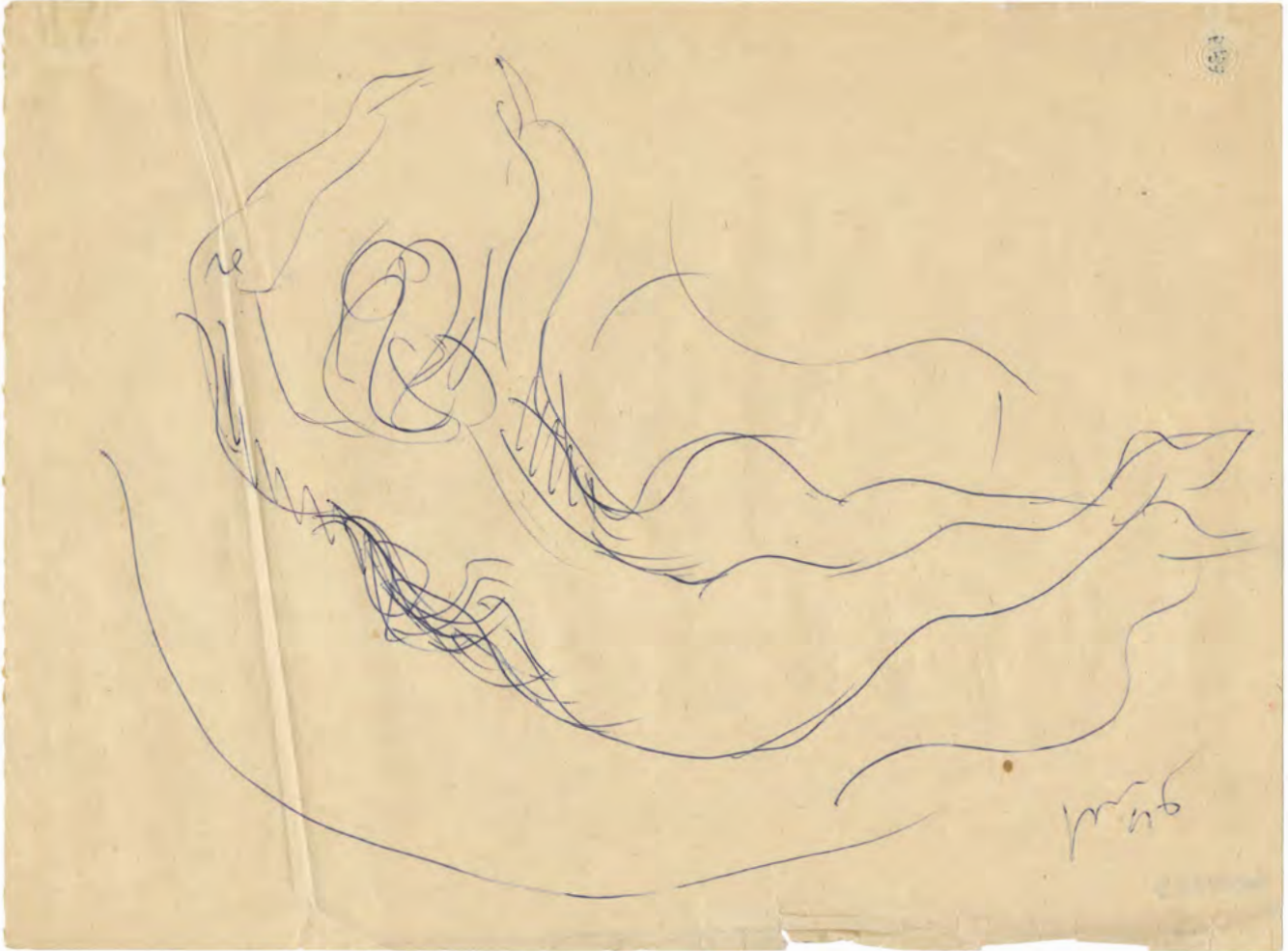
Desnudo femenino semitumbado

1946
204 × 274 mm; bolígrafo sobre papel marfil de grano fino
(de álbum) 5434
Anverso, abajo a la derecha: «Fon 46»
Parma, CSAC, inv. A00085S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

EXPOSICIONES. *Lucio Fontana* 2010-2011, cit.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 111, 232, n. ° 32.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 434, n. ° 46 DF 148.



Nudo femminile sdraiato

1946
mm 204 x 274; penna a sfera su carta avorio a grana fine 5433
Recto, in basso a destra: «Fon 46»
Parma, CSAC, inv. A00084S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

ESPOSIZIONI. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 44, 124.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 108, 232, n. 20.

Lucio Fontana 2013, cit., p. 433, n. 46 DF 147.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

Desnudo femenino tumbado

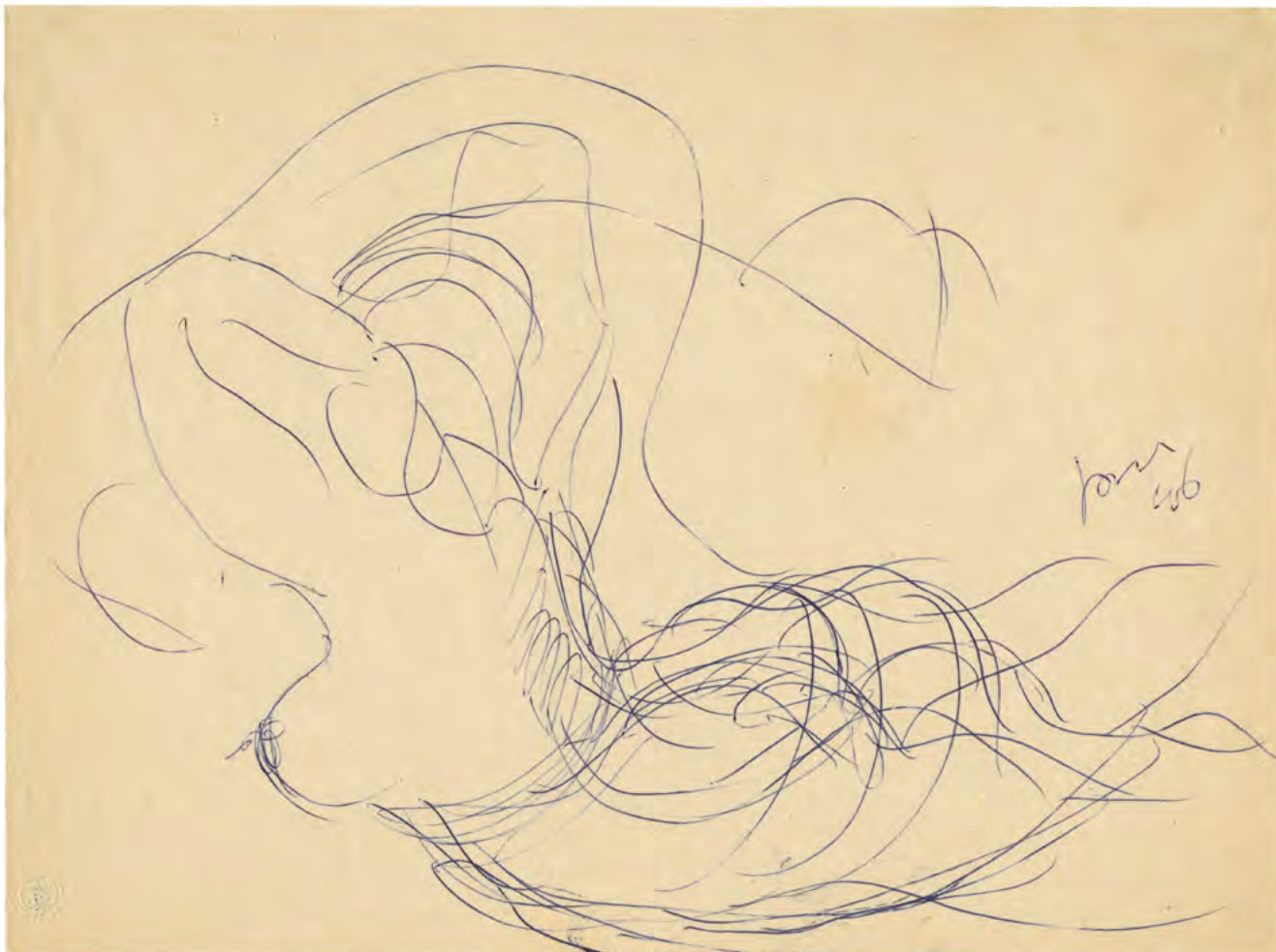
1946
204 x 274 mm; bolígrafo sobre papel marfil de grano fino 5433
Anverso, abajo a la derecha: «Fon 46»
Parma, CSAC, inv. A00084S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

EXPOSICIONES. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 44, 124.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 108, 232, n. ° 20.

Lucio Fontana 2013, cit., p. 433, n. ° 46 DF 147.



[21.]

Nudo femminile semisdraiato

1946
mm 204 × 274; penna a sfera su carta avorio a grana fine
(da album) 5441
Recto, sul lato destro: «Fon 46»
Parma, CSAC, inv. A000092S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

ESPOSIZIONI. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 44, 124.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 109, 232, n. 24.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 433, n. 46 DF 145.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

Desnudo femenino semitumbado

1946
204 × 274 mm; bolígrafo sobre papel marfil de grano fino
(de álbum) 5441
Anverso, en el lado derecho: «Fon 46»
Parma, CSAC, inv. A000092S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

EXPOSICIONES. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 44, 124.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 109, 232, n. ° 24.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 433, n. ° 46 DF 145.

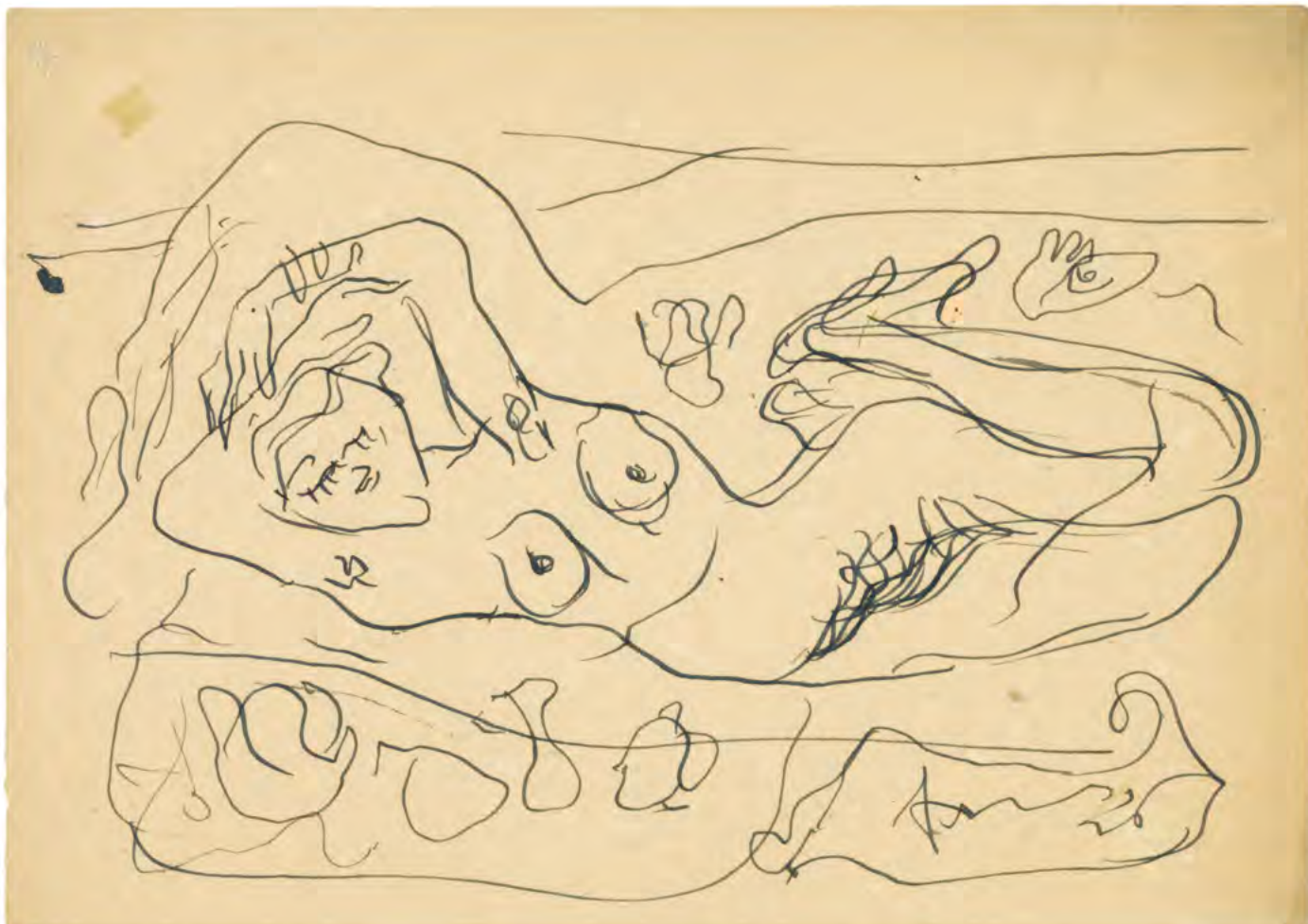


Figura femminile sdraiata

1946
mm 217 x 306; inchiostro su carta avorio a grana fine 5743
Recto, sul lato destro: «Fon 46»
Parma, CSAC, inv. A000383S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

ESPOSIZIONI. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 45, 124.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 68, 110, 232, n. 28.

Lucio Fontana 2013, cit., p. 434, n. 46 DF 149.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

Figura femenina tumbada

1946
217 x 306 mm; tinta sobre papel marfil de grano fino 5743
Anverso, en el lado derecho: «Fon 46»
Parma, CSAC, inv. A000383S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

EXPOSICIONES. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 45, 124.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 68, 110, 232, n. 28.

Lucio Fontana 2013, cit., p. 434, n. 46 DF 149.



[23.]

Due nudi abbracciati (Amanti)

s.d. (1958-1960)
mm 498 × 670; penna a sfera su cartoncino bianco a grana fine 5740
Verso: «22 E IV» su etichetta, «76», «D», «I B 4»
Parma, CSAC, inv. A000392S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

ESPOSIZIONI. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 104, 127.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 193, 241, n. 234.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 713, n. 58-60 DF 4.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

Dos desnudos abrazados (Amantes)

s. d. (1958-1960)
498 × 670 mm; bolígrafo sobre cartulina blanca de grano fino 5740
Reverso: «22 E IV» sobre etiqueta, «76», «D», «I B 4»
Parma, CSAC, inv. A000392S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

EXPOSICIONES. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 104, 127.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 193, 241, n. ° 234.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 713, n. ° 58-60 DF 4.



Nudo femminile sdraiato

s.d. (1959)
mm 496 × 694; china su cartoncino avorio a grana fine 5738
Recto, in basso al centro: «Fontana»; verso: «15 A 4»
Parma, CSAC, inv. A000390S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

ESPOSIZIONI. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 9, 124.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 193, 241, n. 232.

Lucio Fontana 2013, cit., p. 1068, n. 60-64 DF 150.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

Desnudo femenino tumbado

s. d. (1959)
496 × 694 mm; tinta china sobre cartulina marfil de grano fino 5738
Anverso, abajo en el centro: «Fontana»; reverso: «15 A 4»
Parma, CSAC, inv. A000390S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

EXPOSICIONES. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 9, 124.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 193, 241, n. ° 232.

Lucio Fontana 2013, cit., p. 1068, n. ° 60-64 DF 150.



[25.]

Nudo femminile carponi

s.d. (1959)
mm 496 × 699; china e porporina argento su cartoncino avorio
a grana fine 5737
Recto, in basso a sinistra: «Fontana»; verso: «7 B 4°»
Parma, CSAC, inv. A000389S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

ESPOSIZIONI. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 8, 124.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 193, 241, n. 231.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 1067, n. 60-64 DF 149.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

Desnudo femenino a gatas

s. d. (1959)
496 × 699 mm; tinta china y purpurina plateada sobre cartulina marfil
de grano fino 5737
Anverso, abajo a la izquierda: «Fontana»; reverso: «7 B 4°»
Parma, CSAC, inv. A000389S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

EXPOSICIONES. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 8, 124.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 193, 241, n. ° 231.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 1067, n. ° 60-64 DF 149.

scene d'interni
escenas de interiores





[26.]

Donna semisdraiata che fuma, busto femminile e studio per ceramica (Pájaros e figure femminili)

1944-1945 (?)

mm 310 x 220; inchiostro su carta avorio a grana fine 5508

Recto, in alto al centro: «pajaros» (?); in basso a destra: «F 44»
(aggiunto a matita)

Parma, CSAC, inv. A000159S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

ESPOSIZIONI. *Lucio Fontana* 2010-2011, cit.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 16, 231, n. 12.

Lucio Fontana 2013, cit., p. 407, n. 45 DF 8.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

Mujer semitumbada fumando, busto femenino y estudio para cerámica (Pájaros y figuras femeninas)

1944-1945 (?)

310 x 220 mm; tinta sobre papel marfil de grano fino 5508

Anverso, arriba en el centro: «pajaros» (?); abajo a la derecha: «F 44»
(añadido a lápiz)

Parma, CSAC, inv. A000159S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

EXPOSICIONES. *Lucio Fontana* 2010-2011, cit.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 16, 231, n. ° 12.

Lucio Fontana 2013, cit., p. 407, n. ° 45 DF 8.



Scena di interno con tre figure femminili sedute dormienti e schizzo di leone (recto)

Schizzi per Concetto spaziale
(Studi per architettura di interni) (verso)

s.d. (1943-1947 o 1964-1965)
mm 308 × 208; recto: penna a sfera su carta avorio a grana fine;
verso: inchiostro 5485
Parma, CSAC, inv. A000136S (834/61 recto e verso)

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

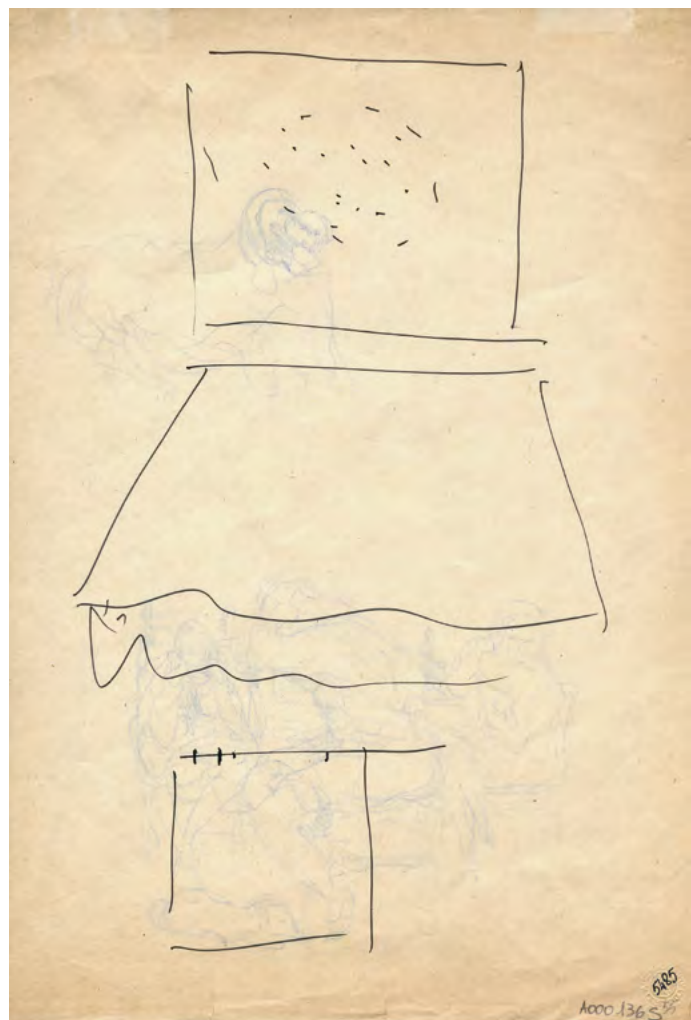
ESPOSIZIONI. Lucio Fontana 2010-2011, cit.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 116, 233, 237, n. 45.

Lucio Fontana 2013, cit., p. 772, n. 64-65 DAD 7r e 7v.

Note: progetto per l'ambientazione, cfr. Lucio Fontana 2006, cit., n. 65 ME 3.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA



Escena de interior con tres figuras femeninas sentadas durmiendo y esbozo de león (anverso)

Esbozos para concepto espacial (Estudios para arquitectura de interiores) (reverso)

s. d. (1943-1947 o 1964-1965)
308 × 208 mm; anverso: bolígrafo sobre papel marfil de grano fino;
reverso: tinta 5485
Parma, CSAC, inv. A000136S (834/61 anverso y reverso)

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

EXPOSICIONES. Lucio Fontana 2010-2011, cit.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 116, 233, 237, n. ° 45.

Lucio Fontana 2013, cit., p. 772, n. ° 64-65 DAD 7r y 7v.

Notas: proyecto para la ambientación, cfr. Lucio Fontana 2006, cit., n. ° 65 ME 3.



[28.]

Uomo seduto in poltrona (studio per autoritratto)

s.d. (1945-1947)
mm 297 × 216; inchiostro su carta avorio a grana fine 5473
Note: lacuna in alto a destra
Parma, CSAC, inv. A000124S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

ESPOSIZIONI. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 51, 125.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 70, 119, 237, n. 52.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 407, n. 45 DF 7.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

**Hombre sentado en una butaca
(Estudio para autorretrato)**

s. d. (1945-1947)
297 × 216 mm; tinta sobre papel marfil de grano fino 5473
Notas: laguna arriba a la derecha
Parma, CSAC, inv. A000124S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

EXPOSICIONES. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 51, 125.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 70, 119, 237, n. ° 52.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 407, n. ° 45 DF 7.



**Figura seduta e profilo maschile con i baffi
(studio per autoritratto)**

s.d. (1947)
mm 307 × 217; inchiostro su carta avorio a grana fine (da album) 5474
Recto, in basso a destra: «Fontana»
Parma, CSAC, inv. A000125S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.
BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 119, 237, n. 53.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 438, n. 47 DF 2.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

**Figura sentada y perfil masculino con bigote
(Estudio para autorretrato)**

s. d. (1947)
307 × 217 mm; tinta sobre papel marfil de grano fino (de álbum) 5474
Anverso, abajo a la derecha: «Fontana»
Parma, CSAC, inv. A000125S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.
BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 119, 237, n. 53.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 438, n. 47 DF 2.



[30.]

Due figure femminili, di cui una seduta

s.d. (1947-1950)

mm 279 × 217; inchiostro su carta avorio a grana fine
filigrana Giglio Tenax 5448

Recto, in basso al centro: «Fontana» (aggiunto a matita)
Parma, CSAC, inv. A000099S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 128, 234, n. 80.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 449, n. 47 DF 62.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

Dos figuras femeninas de las cuales una sentada

s. d. (1947-1950)

279 × 217 mm; lápiz y tinta sobre papel marfil de grano fino
con filigrana Giglio Tenax 5448

Anverso, abajo en el centro: «Fontana» (añadido a lápiz)
Parma, CSAC, inv. A000099S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 128, 234, n. ° 80.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 449, n. ° 47 DF 62.



**Figura femminile con vassoio [Manifatture Sèvres?]
(Life Savers)**

s.d. (1950-1955)
mm 280 x 220; penna a sfera su carta avorio a grana fine filigrana
Extra Tenax 5457
Parma, CSAC, inv. A000108S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 132, 235, n. ° 95.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 676, n. ° 50-55 DF 11.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

**Figura femenina con bandeja [Manufactura de Sèvres?]
(Life Savers)**

s. d. (1950-1955)
280 x 220 mm; bolígrafo sobre papel marfil de grano fino con filigrana
Extra Tenax 5457
Parma, CSAC, inv. A000108S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 132, 235, n. ° 95.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 676, n. ° 50-55 DF 11.



[32.]

**Figura femminile con vassoio [Manifatture Sèvres?]
(Life Savers)**

s.d. (1950-1955)
mm 280 × 220; penna a sfera su carta avorio a grana fine
filigrana Extra Tenax 5458
Parma, CSAC, inv. A000109S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 132, 235, n. 96.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 676, n. 50-55 DF 10.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

**Figura femenina con bandeja [Manufactura de Sèvres?]
(Life Savers)**

s. d. (1950-1955)
280 × 220 mm; bolígrafo sobre papel marfil de grano fino
con filigrana Extra Tenax 5458
Parma, CSAC, inv. A000109S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 132, 235, n. ° 96.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 676, n. ° 50-55 DF 10.



**Studi di figure femminili [Manifatture Sèvres?]
(Life Savers)**

s.d. (1950-1955)
mm 278 x 219; penna a sfera su carta avorio a grana fine
filigrana Giglio Tenax 5460
Parma, CSAC, inv. A000111S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.
BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 133, 235, n. ° 98.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 676, n. 50-55 DF 8.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

**Estudios de figuras femeninas [Manufactura de Sèvres?]
(Life Savers)**

s. d. (1950-1955)
278 x 219 mm; bolígrafo sobre papel marfil de grano fino
con filigrana Giglio Tenax 5460
Parma, CSAC, inv. A000111S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.
BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 133, 235, n. ° 98.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 676, n. ° 50-55 DF 8.



[34.]

Uomo con bicchiere e donna seduta

s.d. (1952)
mm 309 x 209; inchiostro su carta avorio a grana fine 5472
Recto, in alto a sinistra: conti
Parma, CSAC, inv. A000123S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.
ESPOSIZIONI. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 155, 237, n. ° 153.
BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 132, 235, n. ° 95.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 663, n. 52 DF 7.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

Hombre con vaso y mujer sentada

s. d. (1952)
309 x 209 mm; tinta sobre papel marfil de grano fino 5472
Anverso, arriba a la izquierda: cuentas
Parma, CSAC, inv. A000123S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.
EXPOSICIONES. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 155, 237, n. ° 153.
BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 132, 235, n. ° 95.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 663, n. ° 52 DF 7.



Studi di figure femminili

1952
mm 279×217; inchiostro su carta avorio a grana fine 5454
Recto, in basso a destra: «Fon 52»; verso: nota spese e conti vari
Parma, CSAC, inv. A000105S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

ESPOSIZIONI. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 70, 125.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 153, 232, n. 150.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 663, n. 52 DF 9.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

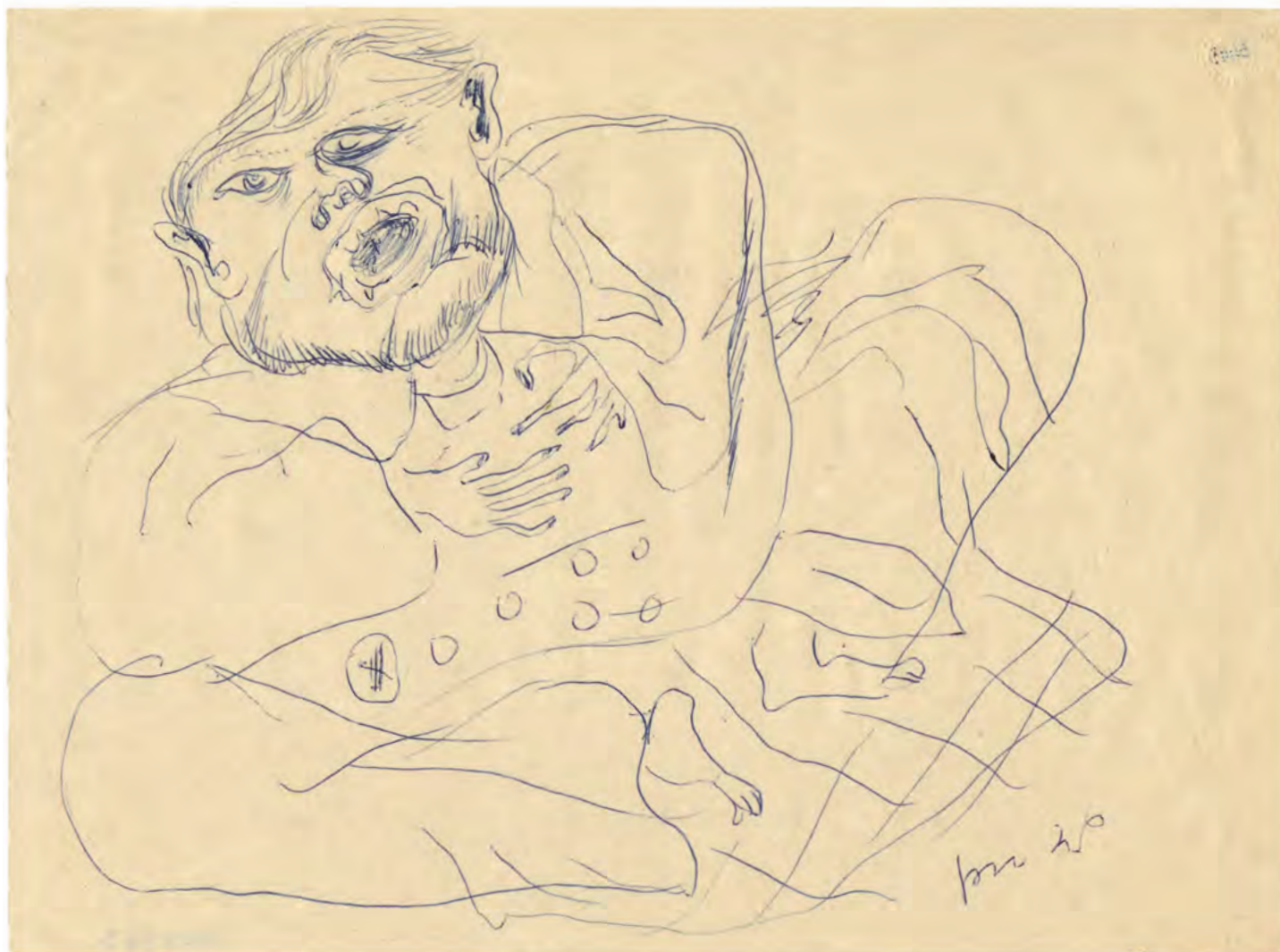
Estudios de figuras femeninas

1952
279×217 mm; tinta sobre papel marfil de grano fino 5454
Anverso, abajo a la derecha: «Fon 52»; reverso: nota, gastos
y cuentas varias
Parma, CSAC, inv. A000105S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

EXPOSICIONES. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 70, 125.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 153, 232, n. ° 150.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 663, n. ° 52 DF 9.



[36.]

Figura caricaturale seduta

1946
mm 204 × 274; penna a sfera su carta avorio a grana fine
(da album) 5443
Recto, in basso a destra: «Fon 46»
Parma, CSAC, inv. A000094S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

ESPOSIZIONI. Lucio Fontana 2009, cit., pp. 57, 124.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 125, 234, n. 68.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 418, n. 46 DF 52.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

Figura caricaturesca sentada

1946
204 × 274 mm; bolígrafo sobre papel marfil de grano fino
(de álbum) 5443
Anverso, abajo a la derecha: «Fon 46»
Parma, CSAC, inv. A000094S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

EXPOSICIONES. Lucio Fontana 2009, cit., pp. 57, 124.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 125, 234, n. ° 68.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 418, n. ° 46 DF 52.



**Studi di forme e figure caricaturali (Studi per
Composizione spaziale per una tomba e figure)**

s.d. (1949 o 1953)
mm 277 x 218; inchiostro su carta avorio a grana fine filigrana Giglio
Tenax 5477
Parma, CSAC, inv. A000128S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

ESPOSIZIONI. Lucio Fontana 2009, cit., pp. 58, 125.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 125, 234, n. 69.

Lucio Fontana 2013, cit., p. 637, n. 53 DAD 14.

Manzù. *Dialoghi sulla spiritualità.* Con Lucio Fontana, catalogo della mostra (Ardea, Roma, Museo Giacomo Manzù, 8 dicembre 2016-5 marzo 2017), a cura di Barbara Cinelli e Davide Colombo, Milano 2016, p. 175.

Note: cfr. Lucio Fontana 2006, cit., n. 53 A 5.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

**Estudios de formas y figuras caricaturescas
(Estudios para composición espacial en una tumba
y figuras)**

s. d. (1949 o 1953)
277 x 218 mm; lápiz y tinta sobre papel marfil de grano fino con
filigrana Giglio Tenax 5477
Parma, CSAC, inv. A000128S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

EXPOSICIONES. Lucio Fontana 2009, cit., pp. 58, 125.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 125, 234, n. ° 69.

Lucio Fontana 2013, cit., p. 637, n. ° 53 DAD 14.

Manzù. *Dialoghi sulla spiritualità.* Con Lucio Fontana, catálogo de la exposición (Ardea, Roma, Museo Giacomo Manzù, 8 de diciembre de 2016-5 de marzo de 2017), a cargo de Barbara Cinelli y Davide Colombo, Milán 2016, p. 175.

Notas: cfr. Lucio Fontana 2006, cit., n. ° 53 A 5.



[38.]

Il papa si fa la barba

s.d. (1950)
mm 279 × 217; inchiostro su carta avorio a grana fine 5727
Recto, in basso a destra: «Il papa si fa la barba»
Parma, CSAC, inv. A000378S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

ESPOSIZIONI. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 58, 125.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 126, 235, n. ° 70.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 656, n. ° 50 DF 11.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

El papa afeitándose

s. d. (1950)
279 × 217 mm; tinta sobre papel marfil de grano fino 5727
Anverso, abajo a la derecha: «Il papa si fa la barba» (El papa afeitándose)
Parma, CSAC, inv. A000378S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

EXPOSICIONES. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 58, 125.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 126, 235, n. ° 70.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 656, n. ° 50 DF 11.



Suonatore di tromba, orso e donna

1953
 mm 274 × 215; inchiostro su carta avorio a grana fine incollata
 su cartoncino rigido 5446
 Recto, in basso a destra: «Fontana 53»
 Parma, CSAC, inv. A000097S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

ESPOSIZIONI. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 13, 124.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 155, 236, n. 154.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 673, n. 53 DF 6.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

Trompetista, oso y mujer

1953
 274 × 215 mm; tinta sobre papel marfil de grano fino pegado
 sobre cartulina rígida 5446
 Anverso, abajo a la derecha: «Fontana 53»
 Parma, CSAC, inv. A000097S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

EXPOSICIONES. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 13, 124.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 155, 236, n. ° 154.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 673, n. ° 53 DF 6.

studi per composizioni
estudios para composiciones





**Colombe, farfalle, pesci, torso antico
e Medusa (recto)**

**Due figure femminili all'antica sedute
(Studi per sculture) (verso)**

s.d. (1939-1940)
mm 274 x 202; inchiostro su carta avorio a grana fine 5480
Recto: «palomitas», «mariposas», «pescados», «torso antiguo», «fontana»
Note: lacuna in alto
Parma, CSAC, inv. A000131S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

ESPOSIZIONI. Lucio Fontana 2009, cit., pp. 38, 124.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 101, 231, n. 4.

Lucio Fontana 2013, cit., p. 265, n. 39-40 DF 28r e DF 28v.

Manzù. Dialoghi 2016, cit., p. 167.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA



**Palomas, mariposas, pescados, torso antiguo
y Medusa (anverso)**

**Dos figuras femeninas a la antigua sentadas
(Estudios para esculturas) (reverso)**

s. d. (1939-1940)
274 x 202 mm; tinta sobre papel marfil de grano fino 5480
Anverso: «palomitas», «mariposas», «pescados», «torso antiguo», «Fontana»
Notas: laguna arriba
Parma, CSAC, inv. A000131S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

EXPOSICIONES. Lucio Fontana 2009, cit., pp. 38, 124.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 101, 231, n. 4.

Lucio Fontana 2013, cit., p. 265, n. 39-40 DF 28r y DF 28v.

Manzù. Dialoghi 2016, cit., p. 167.



[41.]

**Studio per figura seduta e schizzi riquadrati
per Assunzione
(Legenda e altri studi)**

s.d. (1938 o 1943)
mm 274 x 203; matita e inchiostro su carta avorio a grana fine 5483
Recto, in basso a sinistra: «legenda»
Parma, CSAC, inv. A000134S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

ESPOSIZIONI. *Lucio Fontana* 2010-2011, cit.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 99, 231, n. 2.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 397, n. 43 DF 2.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

**Estudio para figura sentada y recuadros con esbozos
para una Asunción
(Legenda y otros estudios)**

s. d. (1938 o 1943)
274 x 203 mm; lápiz y tinta sobre papel marfil de grano fino 5483
Anverso, abajo a la izquierda: «legenda»
Parma, CSAC, inv. A000134S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

EXPOSICIONES. *Lucio Fontana* 2010-2011, cit.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 99, 231, n. ° 2.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 397, n. ° 43 DF 2.



**Studi per galli, Giudizio di Salomone e battaglia
(Studi per sculture: Galeito – Juicio de Salomón –
La batalla)**

s.d. (1940 o 1941)
mm 273 x 203; inchiostro su carta avorio a grana fine 5481
Recto, in alto: «galeito», in basso: «Juicio de Salomon», «la batalla»
Parma, CSAC, inv. A000132S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.
ESPOSIZIONI. Lucio Fontana 2009, cit., pp. 39, 124.
BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 103, 231, n. 7.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 400, n. 43 DF 18.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

**Estudios para gallos, juicio de Salomón y batalla
(Estudios para esculturas: Gallito–Juicio de
Salomón–La batalla)**

s. d. (1940 o 1941)
273 x 203 mm; tinta sobre papel marfil de grano fino 5481
Anverso, arriba: «gallito», abajo: «juicio de Salomon», «la batalla»
Parma, CSAC, inv. A000132S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.
EXPOSICIONES. Lucio Fontana 2009, cit., pp. 39, 124.
BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 103, 231, n. ° 7.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 400, n. ° 43 DF 18.



[43.]

Studio per David (recto)
Studi vari e Giudizio di Salomone (verso)

1944 (ma 1941)
 mm 275 x 205; inchiostro su carta avorio a grana fine (da album) 5482
 Recto, in basso a destra: «David Fontana 44»; verso: «Egregio
 Sig. Pagano-approfitte le feste di fine fine d'anno per inviarle i
 migliori auguri, Le auguro [canc.], Le faccio [canc.] mando gli auguri
 fervidissimi di buon fine e miglior principio estenderli anche
 (...) famiglia»
 Parma, CSAC, inv. A000133S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.
ESPOSIZIONI. Lucio Fontana 2009, cit., pp. 40, 124.
BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 103, 231, n. 8.
 Lucio Fontana 2013, cit., p. 405, n. 44 DF 12r e DF 12v.
 Manzù. *Dialoghi* 2016, cit., p. 171.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

Estudio para David (anverso)
Estudios varios y Juicio de Salomón (reverso)

1944 (pero 1941)
 275 x 205 mm; tinta sobre papel marfil de grano fino (de álbum) 5482
 Anverso, abajo a la derecha: «David Fontana 44»; reverso: «Egregio
 Sig. Pagano-approfitte le feste di fine fine d'anno per inviarle i
 migliori auguri, Le auguro [canc.], Le faccio [canc.] mando gli auguri
 fervidissimi di buon fine e miglior principio estenderli anche (...) famiglia»
 (Distinguido Sr. Pagano: aprovecho las fiestas de fin de
 año para enviarte mis mejores deseos, espero [borrado], le expreso
 [borrado] le mando mis más calurosas felicitaciones para que acabe
 bien y empiece mejor para usted y [...] familia)
 Parma, CSAC, inv. A000133S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.
EXPOSICIONES. Lucio Fontana 2009, cit., pp. 40, 124.
BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 103, 231, n. ° 8.
 Lucio Fontana 2013, cit., p. 405, n. ° 44 DF 12r y DF 12v.
 Manzù. *Dialoghi* 2016, cit., p. 171.



Cinque nudi seduti e inginocchiati (recto)
Quattro nudi (verso)

1944
 mm 273 x 202; inchiostro su carta avorio a grana fine 5512
 Recto, in alto a destra: «Fontana 44»
 Parma, CSAC, inv. A000163S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.
BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 106, 231, n. ° 11.
 Lucio Fontana 2013, cit., p. 404, n. ° 44 DF 8r e DF 8v.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA



Cinco desnudos sentados y de rodillas (anverso)
Cuatro desnudos (reverso)

1944
 273 x 202 mm; tinta sobre papel marfil de grano fino 5512
 Anverso, arriba a la derecha: «Fontana 44»
 Parma, CSAC, inv. A000163S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.
BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 106, 231, n. ° 11.
 Lucio Fontana 2013, cit., p. 404, n. ° 44 DF 8r y DF 8v.



[45.]

**Quattro figure all'antica riquadrate
(Studi per Canto del cigno)**

s.d. (1946)
mm 220 x 280; inchiostro su carta avorio a grana fine 5722
Recto: «il cons del com» «cons del com»
Parma, CSAC, inv. A000373S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 111, 232, n. 228.

Lucio Fontana 2013, cit., p. 410, n. 46 DF 6.

Manzù, *Dialoghi* 2016, cit., p. 170.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

**Cuatro recuadros con figuras a la antigua
(Estudios para Canto del cisne)**

s. d. (1946)
220 x 280 mm; tinta sobre papel marfil de grano fino 5722
Anverso: «el cons del com» «cons del com»
Parma, CSAC, inv. A000373S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 111, 232, n. ° 228.

Lucio Fontana 2013, cit., p. 410, n. ° 46 DF 6.

Manzù, *Dialoghi* 2016, cit., p. 170.

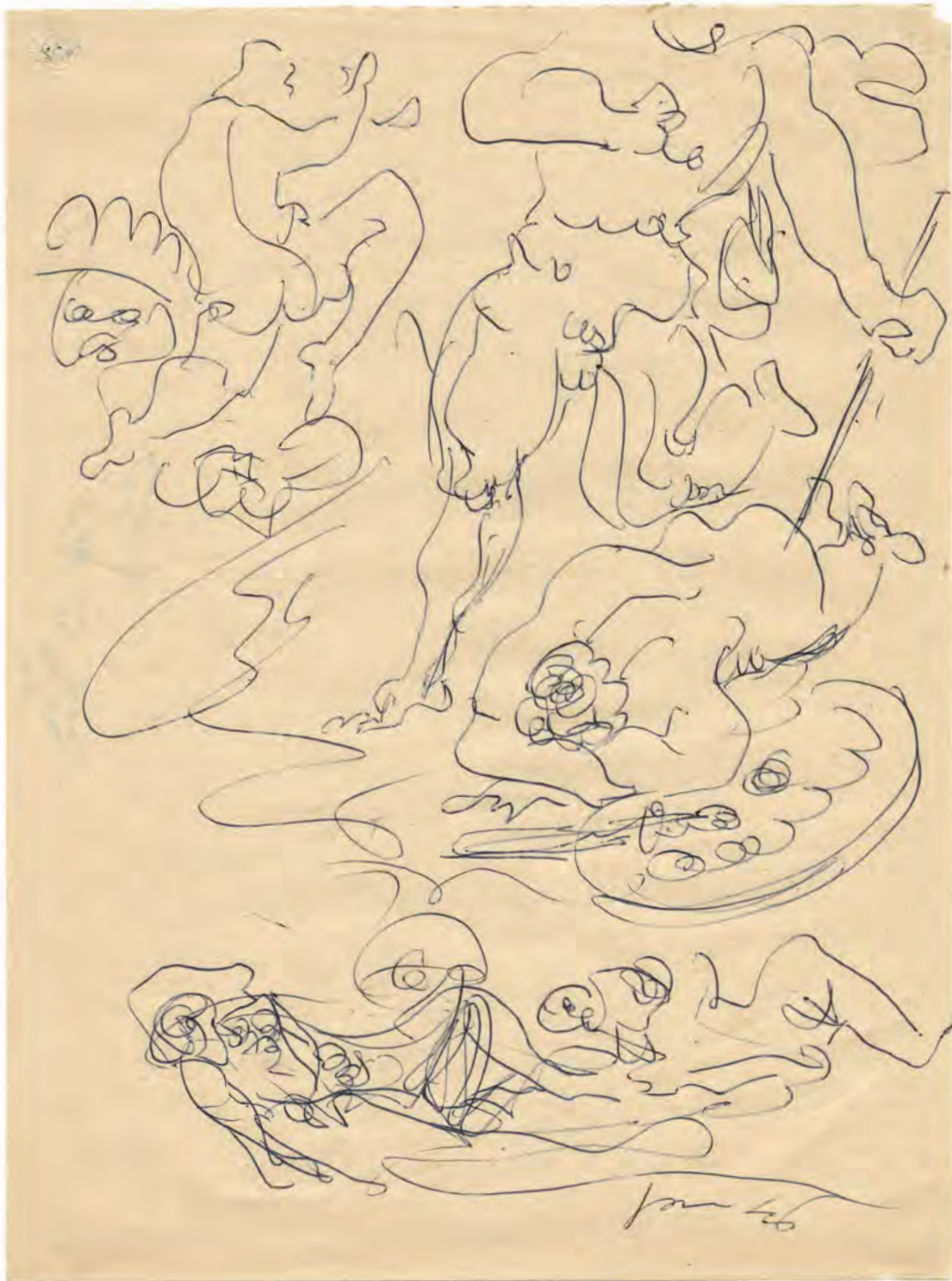


Figure stanti e sdraiate

1946
mm 274 x 204; penna a sfera su carta avorio a grana fine
(da album) 5432
Recto, in basso a destra: «Fon 46»; verso: «L», «3»
Parma, CSAC, inv. A0000835

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.
ESPOSIZIONI. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 44, 124.
BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 111, 232, n. 32.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 413, n. 46 DF 27.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

Figuras de pie y tumbadas

1946
274 x 204 mm; bolígrafo sobre papel marfil de grano fino
(de álbum) 5432
Anverso, abajo a la derecha: «Fon 46»; verso: «L», «3»
Parma, CSAC, inv. A0000835

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.
EXPOSICIONES. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 44, 124.
BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 111, 232, n. ° 32.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 413, n. ° 46 DF 27.



[47.]

Sei figure

1946
mm 271×204; penna a sfera su carta avorio a grana fine 5431
Recto, in basso a sinistra: «Fontana 46»
Parma, CSAC, inv. A000082S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

ESPOSIZIONI. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 46, 124.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 111, 232, n. 31.

Lucio Fontana 2013, cit., p. 413, n. 46 DF 26.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

Seis figuras

1946
271×204 mm; bolígrafo sobre papel marfil de grano fino 5431
Anverso, abajo a la izquierda: «Fontana 46»
Parma, CSAC, inv. A000082S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

EXPOSICIONES. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 46, 124.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 111, 232, n. 31.

Lucio Fontana 2013, cit., p. 413, n. 46 DF 26.



**Studi per la pala d'altare dedicata a santa
Margherita Alacoque in San Fedele, Milano
(Studio per apparizione del Sacro Cuore
a Santa Margherita Alacoque)**

s.d. (1955)
mm 278 x 218; penna a sfera su carta avorio a grana fine
filigrana Extra Tenax 5505
Parma, CSAC, inv. A000156S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

ESPOSIZIONI. Lucio Fontana 2010-2011, cit.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 162, 238, n. 169, p. 81.

Lucio Fontana 2013, cit., p. 645, n. 55 DAD 10

Note: cfr. Lucio Fontana 2006, cit., n. 56 A 3.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

**Estudios para el retablo de altar dedicado a santa
Margarita Alacoque en San Fedele, Milán
(Estudio para aparición del Sagrado Corazón
a santa Margarita Alacoque)**

s. d. (1955)
278 x 218 mm; bolígrafo sobre papel marfil de grano fino
con filigrana Extra Tenax 5505
Parma, CSAC, inv. A000156S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

EXPOSICIONES. Lucio Fontana 2010-2011, cit.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 162, 238, n. ° 169, p. 81.

Lucio Fontana 2013, cit., p. 645, n. ° 55 DAD 10

Notas: cfr. Lucio Fontana 2006, cit., n. ° 56 A 3.



[49.]

**Studi per la pala d'altare dedicata
a santa Margherita Alacoque in San Fedele,
Milano (Studio per scultura)**

s.d. (1955)
mm 279 × 219; penna a sfera su carta avorio a grana fine
filigrana Otto Japonpost 5524
Parma, CSAC, inv. A000175S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

ESPOSIZIONI. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 76, 126.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 162, 238, n. 170.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 682, n. 55 DF 14.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

**Estudios para el retablo de altar dedicado
a santa Margarita Alacoque en San Fedele, Milán
(Estudio para escultura)**

s. d. (1955)
279 × 219 mm; bolígrafo sobre papel marfil de grano fino
con filigrana Otto Japonpost 5524
Parma, CSAC, inv. A000175S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

EXPOSICIONES. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 76, 126.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 162, 238, n. 170.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 682, n. 55 DF 14.



Studio per Resurrezione

s.d. (1955)
mm 323 × 256; penna a sfera su carta avorio a grana fine 5533
Parma, CSAC, inv. A000184S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

ESPOSIZIONI. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 74, 126.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 80, 161, 238.

Lucio Fontana 2013, cit., p. 682, n. 55 DF 10.

Manzù. Dialoghi 2016, cit., p. 131.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

Estudio para una Resurrección

s. d. (1955)
323 × 256 mm; bolígrafo sobre papel marfil de grano fino 5533
Parma, CSAC, inv. A000184S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

EXPOSICIONES. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 74, 126.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 161, 238. p. 80.

Lucio Fontana 2013, cit., p. 682, n. ° 55 DF 10.

Manzù. Dialoghi 2016, cit., p. 131.



[51.]

Studio per Deposizione (Pietà)

s.d. (1955-1956)
 mm 279 × 220; inchiostro su carta avorio a grana fine
 filigrana Fencia 5487
 Recto, a destra: «Fon 5.» [55 ?]
 Parma, CSAC, inv. A000138S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 161, 238, n. 67.
 Lucio Fontana 2013, cit., p. 698, n. 56 DF 3.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

Estudio para un Descendimiento (Piedad)

s. d. (1955-1956)
 279 × 220 mm; tinta sobre papel marfil de grano fino con filigrana
 Fencia 5487
 Anverso, a la derecha: «Fon 5.» [55 ?]
 Parma, CSAC, inv. A000138S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 161, 238, n. ° 67.
 Lucio Fontana 2013, cit., p. 698, n. ° 56 DF 3.



Quattro figure di Cristo deposto

s.d. (1957-1959)
 mm 280 × 218; inchiostro su carta avorio a grana fine 5721
 Recto, in basso a destra: «Cristo», «Fontana» (aggiunto a matita)
 Parma, CSAC, inv. A000372S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

ESPOSIZIONI. Manzù. *Dialoghi* 2016, p. 170.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 191, 232, n. ° 228.

Lucio Fontana 2013, cit., p. 712, n. ° 57 DF 13.

Manzù. *Dialoghi* 2016, cit., p. 170.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

Cuatro figuras de Cristo descendido

s. d. (1957-1959)
 280 × 218 mm; tinta sobre papel marfil de grano fino 5721
 Anverso, abajo a la derecha: «Cristo», «Fontana» (añadido a lápiz)
 Parma, CSAC, inv. A000372S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

EXPOSICIONES. Manzù. *Dialoghi* 2016, p. 170.

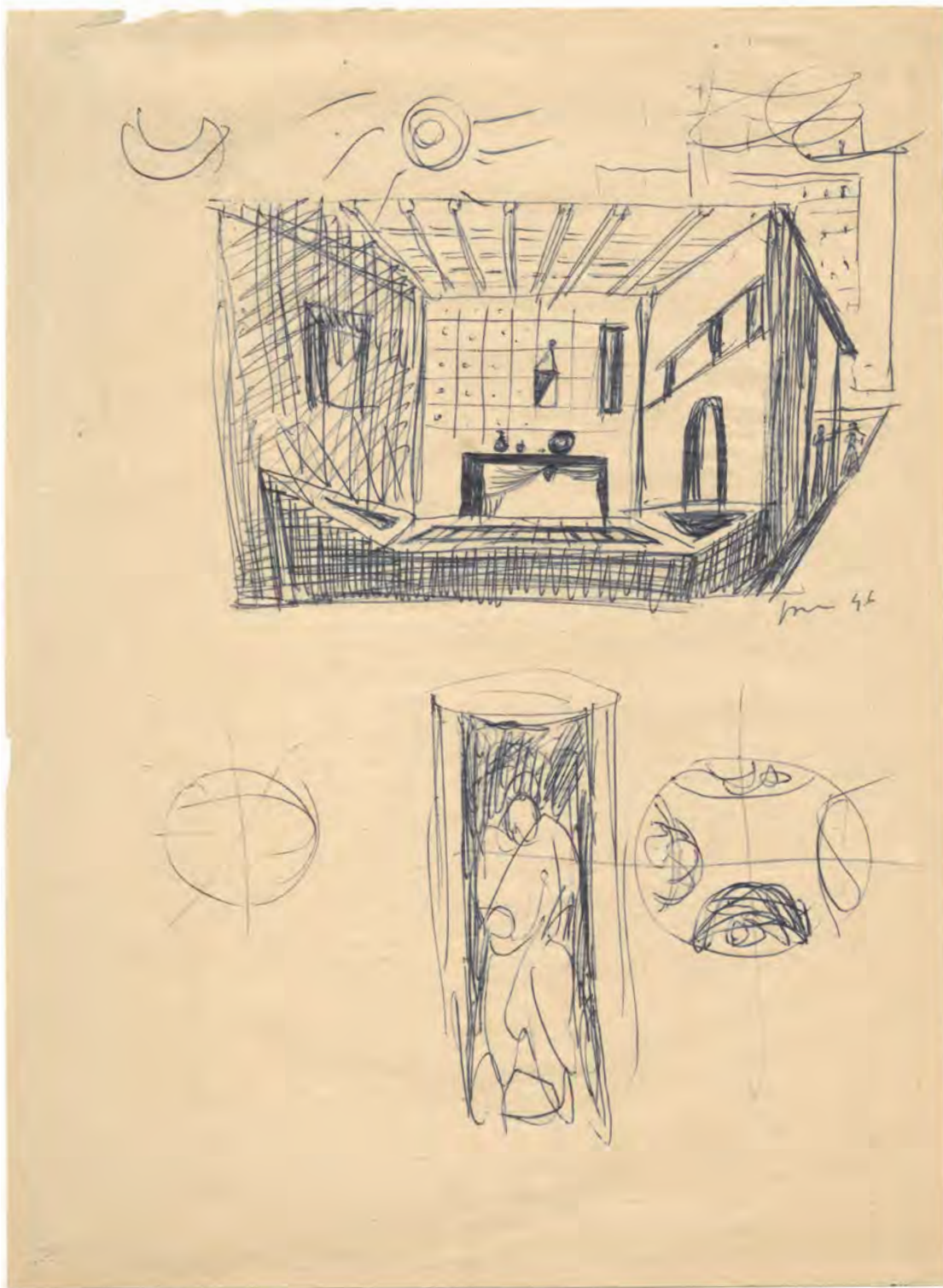
BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 191, 232, n. ° 228.

Lucio Fontana 2013, cit., p. 712, n. ° 57 DF 13.

Manzù. *Dialoghi* 2016, cit., p. 170.

**studi per allestimenti architettonici
e decorativi**
**estudios para instalaciones arquitectónicas
y decorativas**





Studio per scenografia

1946
 mm 276 × 202; penna a sfera su carta avorio a grana fine 5671
 Recto, a destra: «Fon 46»
 Parma, CSAC, inv. A000322S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.
BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 117, 235, n. 47.
 Lucio Fontana 2013, cit., p. 612, n. 46 DAD 1.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

Estudio para escenografía

1946
 276 × 202 mm; bolígrafo sobre papel marfil de grano fino 5671
 Anverso, a la derecha: «Fon 46»
 Parma, CSAC, inv. A000322S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.
BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 117, 235, n. 47.
 Lucio Fontana 2013, cit., p. 612, n. 46 DAD 1.



[54.] *Studio per medaglia (Studio per Mosè) (recto)*
Studi per ceramica, figure sedute e a mezzobusto (verso)

s.d. (1940-1946 circa)
 mm 279 x 218; penna a sfera su carta avorio a grana fine
 filigrana Extra Tenax 5491
 Recto, sul lato destro: conti
 Parma, CSAC, inv. A000142S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.
BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 112, 232, n. 34.
 Lucio Fontana 2013, cit., p. 379, n. 40 DF 45r e DF 45v.
 © CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

Estudio para medalla (Estudio para Moisés) (anverso)
Estudios para cerámica, figuras sentadas y de medio busto (reverso)

s. d. (1940-1946 aprox.)
 279 x 218 mm; bolígrafo sobre papel marfil de grano fino
 con filigrana Extra Tenax 5491
 Anverso, en el lado derecho: cuentas
 Parma, CSAC, inv. A000142S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.
BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 112, 232, n. ° 34.
 Lucio Fontana 2013, cit., p. 379, n. ° 40 DF 45r y DF 45v.



Studi per cappella funeraria

s.d. (1950-1951)
mm 277 x 209; penna a sfera su carta avorio a grana fine 5666
Parma, CSAC, inv. A000317S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

ESPOSIZIONI. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 59, 125.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 135, 235, n. 105.

Lucio Fontana 2013, cit., p. 625, n. 50-51 DAD 22.

Manzù. Dialoghi 2016, cit., p. 119.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

Estudios para capilla funeraria

s. d. (1950-1951)
277 x 209 mm; bolígrafo sobre papel marfil de grano fino 5666
Parma, CSAC, inv. A000317S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

EXPOSICIONES. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 59, 125.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 135, 235, n. ° 105.

Lucio Fontana 2013, cit., p. 625, n. ° 50-51 DAD 22.

Manzù. Dialoghi 2016, cit., p. 119.



[56.]

Due schizzi per tempio (Studi per cappella funeraria) (recto)

Studi vari e Annunciazione (verso)

s. d. (1950-1955)

mm 212 x 294; inchiostro su carta avorio a grana fine
filigrana Extra Tenax 5501

verso: conti spese

Parma, CSAC, inv. A000152S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 130, 235, n. 86.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 629, n. 52 DAD 1r, 52 DAD 1v.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

Dos esbozos para templo (Estudios para capilla funeraria) (anverso)

Estudios varios y Anunciación (reverso)

s. d. (1950-1955)

212 x 294 mm; tinta sobre papel marfil de grano fino
con filigrana Extra Tenax 5501

Reverso: cuentas gastos

Parma, CSAC, inv. A000152S

PROVENIENZA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 130, 235, n. ° 86.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 629, n. ° 52 DAD 1r, 52 DAD 1v.



Studio per lampade (per Borsani)

s.d. (1950-1951)
mm 279 x 218; inchiostro su carta avorio a grana fine 5645
Parma, CSAC, inv. A000296S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.
BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 139, 236, n. 117.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 622, n. 50-51 DAD 7.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

Estudio para lámparas (para Borsani)

s. d. (1950-1951)
279 x 218 mm; tinta sobre papel marfil de grano fino 5645
Parma, CSAC, inv. A000296S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.
BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 139, 236, n. ° 117.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 622, n. ° 50-51 DAD 7.



[58.]

Studi di decorazione per IX Triennale
(recto e verso)

s.d. (1951)
mm 279 × 210; recto: inchiostro su carta avorio a grana fine
filigrana Extra Tenax; verso: matita 5637
Parma, CSAC, inv. A000288S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

ESPOSIZIONI. Lucio Fontana 2009, cit., pp. 66, 127.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 149, 228, n. ° 137.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 544, n. ° 51 DAS 39r, DAS 39v.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

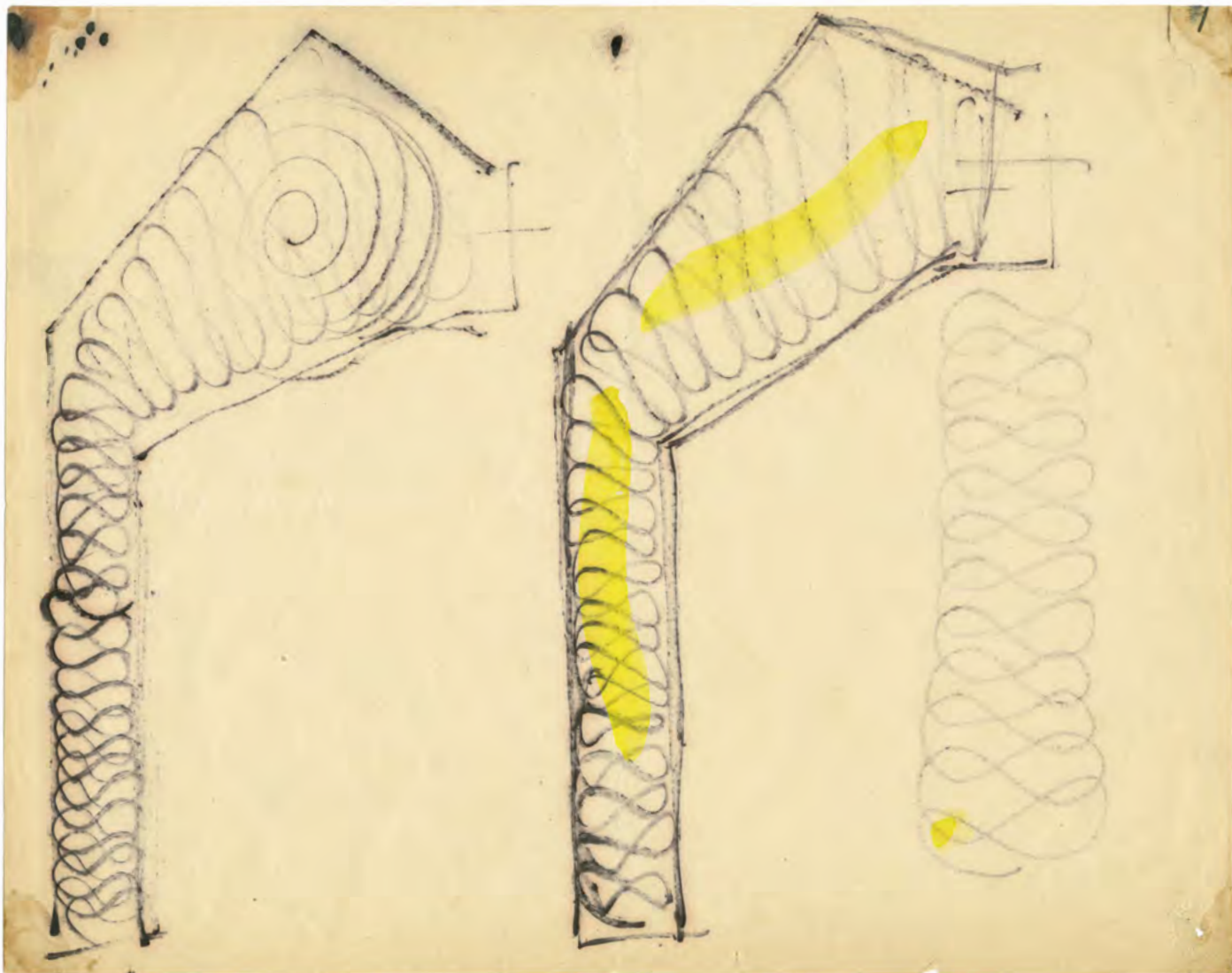
Estudios de decoración para la 9ª Trienal
(anverso y reverso)

s. d. (1951)
279 × 210 mm; anverso: tinta sobre papel marfil de grano fino con
filigrana Extra Tenax; reverso: lápiz 5637
Parma, CSAC, inv. A000288S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

EXPOSICIONES. Lucio Fontana 2009, cit., pp. 66, 127.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 149, 228, n. ° 137.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 544, n. ° 51 DAS 39r, DAS 39v.



**Studio di decorazione per soffitto
(Studio per architettura d'interni)**

s.d. (1952 circa)
mm 229 x 290; pennarello e acquarello su carta avorio
a grana fine 5615
Verso: «2 E 1°»
Parma, CSAC, inv. A000266S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.
ESPOSIZIONI. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 68, 125.
BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 150, 237, n. 143, p. 76.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 634, n. 52 DAD 34.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

**Estudio de decoración para techo
(Estudio para arquitectura de interiores)**

s. d. (1952 aprox.)
229 x 290 mm; rotulador y acuarela sobre papel marfil
de grano fino 5615
Reverso: «2 E 1°»
Parma, CSAC, inv. A000266S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.
EXPOSICIONES. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 68, 125.
BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 150, 237, n. 143, p. 76.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 634, n. 52 DAD 34.



[60.]

**Studio di decorazione per soffitto
(Studi per architettura d'interni)**

s.d. (1952 o 1954-1956)
mm 618 x 422; inchiostro, tempera e biacca su cartoncino
avorio a grana fine 5734
Verso: «551» su etichetta, «12»
Parma, CSAC, inv. A000386S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.
ESPOSIZIONI. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 69, 125.
BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 151, 237, n. 144., p. 77.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 630, n. 52 DAD 5.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

**Estudio de decoración para techo
(Estudios para arquitectura de interiores)**

s. d. (1952 o 1954-1956)
618 x 422 mm; tinta, témpera y albayalde sobre cartulina
marfil de grano fino 5734
Reverso: «551» sobre etiqueta, «12»
Parma, CSAC, inv. A000386S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.
EXPOSICIONES. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 69, 125.
BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 151, 237, n.   144., p. 77.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 630, n.   52 DAD 5.



**Studi per figure e motivi ornamentali
(Studi per figure e ceramiche)**

s.d. (1951-1953)
mm 293 × 211; inchiostro su carta avorio a grana fine
filigrana Extra Tenax 5500
Parma, CSAC, inv. A000151S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 130, 235, n. 87.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 671, n. 51-53 DF 15.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

**Estudios para figuras y motivos ornamentales
(Estudios para figuras y cerámicas)**

s. d. (1951-1953)
293 × 211 mm; tinta sobre papel marfil de grano fino
con filigrana Extra Tenax 5500
Parma, CSAC, inv. A000151S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 130, 235, n. ° 87.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 671, n. ° 51-53 DF 15.



[62.]

**Studio per il soffitto del cinema
nel Padiglione Breda a Milano**

s.d. (1953-1954)
mm 279 × 219; inchiostro su carta avorio a grana fine 5673
Recto, a destra: «Fontana» e conti vari
Parma, CSAC, inv. A000324S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

ESPOSIZIONI. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 65, 125.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 148, 236, n. 134.

Lucio Fontana 2013, cit., p. 562, n. 52 DAS 38.

Note: riconducibile al gruppo dei disegni per soffitto spaziale al neon per il padiglione Breda, cfr. *Lucio Fontana* 2006, cit., nn. 53 A1 e 54 A1.

**Estudio para el techo del cine
del pabellón Breda en Milán**

s. d. (1953-1954)
279 × 219 mm; tinta sobre papel marfil de grano fino 5673
Anverso, a la derecha: «Fontana» y cuentas varias
Parma, CSAC, inv. A000324S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

EXPOSICIONES. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 65, 125.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 148, 236, n. ° 134.

Lucio Fontana 2013, cit., p. 562, n. ° 52 DAS 38.

Notas: vinculable al grupo de dibujos para techo espacial de neón en el pabellón Breda, cfr. *Lucio Fontana* 2006, cit., n. ° 53 A1 y 54 A1.



Undici studi per Concetto Spaziale

s.d. (1954-1957)
 mm 350 × 250; penna a sfera e acquarello su carta bianca
 "patinatino" a grana fine 5600
 Parma, CSAC, inv. A000251S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

ESPOSIZIONI. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 6, 127.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 176, 239, n. 200.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 778, n. 56 DSP 16.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

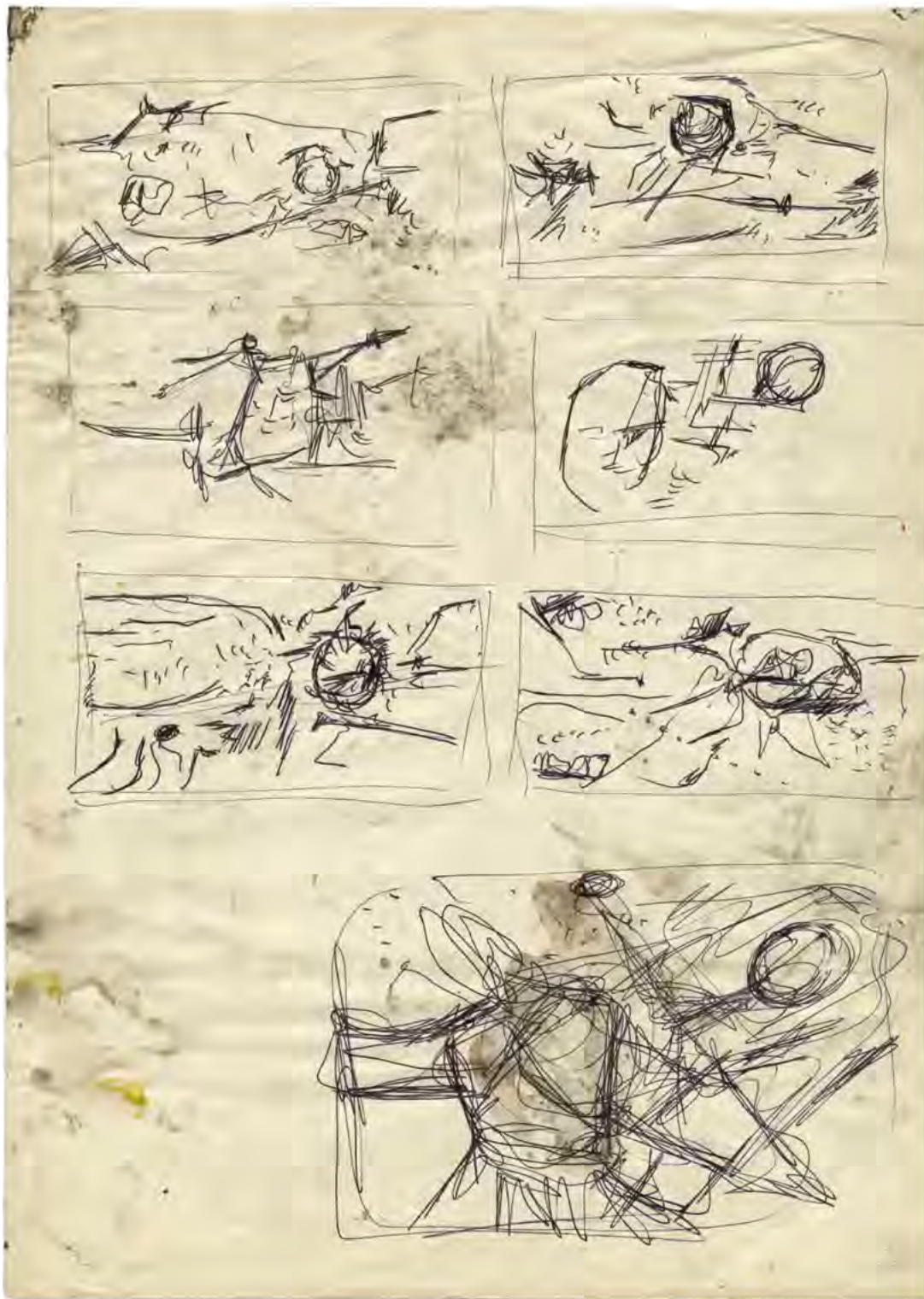
Once estudios para concepto espacial

s. d. (1954-1957)
 350 × 250 mm; bolígrafo y acuarela sobre papel blanco
 "patinatino" de grano fino 5600
 Parma, CSAC, inv. A000251S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

EXPOSICIONES. *Lucio Fontana* 2009, cit., pp. 6, 127.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 176, 239, n. ° 200.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 778, n. ° 56 DSP 16.



[64.]

Sette studi per Concetto Spaziale

s.d. (1954-1957)
mm 348 x 249; penna a sfera su carta bianca "patinatino"
a grana fine 5706
Parma, CSAC, inv. A000357S

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasini Fontana.

ESPOSIZIONI. *Lucio Fontana* 2009, cit., p. 128.

BIBLIOGRAFIA. Bianchino 2009, cit., pp. 178, 239, n. 202.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 754, n. 57 DAD 49.

© CSAC UNIVERSITÀ DI PARMA

Siete estudios para concepto espacial

s. d. (1954-1957)
348 x 249 mm; bolígrafo sobre papel blanco "patinatino"
de grano fino 5706
Parma, CSAC, inv. A000357S

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasini Fontana.

EXPOSICIONES. *Lucio Fontana* 2009, cit., p. 128.

BIBLIOGRAFÍA. Bianchino 2009, cit., pp. 178, 239, n. ° 202.
Lucio Fontana 2013, cit., p. 754, n. ° 57 DAD 49.

opere del | obras del
**Museo Municipal
de Bellas Artes
Juan B. Castagnino**





[65.]

Donna che si pettina

1940
cm 49×27,5×16; gesso
Rosario, Museo Castagnino + Macro
n. registro 814

PROVENIENZA. Rosario, donazione Dirección Municipal de Cultura

ESPOSIZIONI. *Lucio Fontana-Julio Vanzo. Terre cutis, Cerámicas, Témperas y Dibujos*, catálogo de la muestra (Rosario, Galería Renom, 1940), Rosario 1940; *Lucio Fontana. Profeta del espacio*, catálogo de la muestra (Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 1999), a cura di Ethel Martínez Sobrado, Buenos Aires 1999, pp. 40, 75.

BIBLIOGRAFIA. *De la exposición de Lucio Fontana e Julio Vanzo en Galerías Renom. «La Capital»*, Rosario, noviembre 1940, n.n.; Juan Zocchi, *Lucio Fontana*, Buenos Aires 1946, fig. 32; *Lucio Fontana. II. Catalogue Raisonné des Peintures, Sculptures et Environnements Spatiaux*, a cura di Enrico Crispolti, Brussels 1974, p. 18; *Lucio Fontana. Catalogo generale*, a cura di Enrico Crispolti, in 2 tomi, Milano 1986, p. 79; *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, a cura di Enrico Crispolti, in 2 tomi, Milano 2006, p. 186, n. 40 SC6.

Mujer peinándose

1940
49×27,5×16 cm; escayola
Rosario, Museo Castagnino + Macro
n. ° registro 814

PROCEDENCIA. Rosario, donación de la Dirección Municipal de Cultura

EXPOSICIONES. *Lucio Fontana-Julio Vanzo. Terre cutis, Cerámicas, Témperas y Dibujos*, catálogo de la exposición (Rosario, Galería Renom, 1940), Rosario 1940; *Lucio Fontana. Profeta del espacio*, catálogo de la exposición (Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 1999), a cargo de Ethel Martínez Sobrado, Buenos Aires 1999, pp. 40, 75.

BIBLIOGRAFÍA. «De la exposición de Lucio Fontana e Julio Vanzo en Galerías Renom», *La Capital*, Rosario, en noviembre de 1940, n. n.; Juan Zocchi, *Lucio Fontana*, Buenos Aires 1946, fig. 32; *Lucio Fontana. II. Catalogue Raisonné des Peintures, Sculptures et Environnements Spatiaux*, a cargo de Enrico Crispolti, Bruselas 1974, p. 18; *Lucio Fontana. Catalogo generale*, a cargo de Enrico Crispolti, in 2 tomos, Milán 1986, p. 79; *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, a cargo de Enrico Crispolti, in 2 tomos, Milán 2006, p. 186, n. ° 40 SC6.



Ragazzo del Paraná

1942

cm 164 × 74 × 55; bronzo

Firma: "Lucio Fontana" (nella parte posteriore); "1699"

Rosario, Museo Castagnino + Macro

n. registro 1699

PROVENIENZA. Rosario, donazione Municipalidad de Rosario

ESPOSIZIONI. *XXXII Salón Nacional de Bellas Artes*, catalogo della mostra (Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1942), Buenos Aires 1942, p. 65; *Lucio Fontana. Retrospektive*, catalogo della mostra (Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle, 1996; Vienna, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 1997), a cura di Thomas Maria Messer, Frankfurt am Main 1996, pp. 68, 218, n. 17; *Lucio Fontana*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1998), a cura di Enrico Crispolti e Rossella Siligato, Milano 1998, p. 125, n. 2; *Lucio Fontana. Profeta del espacio* 1999, cit., pp. 42, 82.

BIBLIOGRAFIA. *El temperamento en el arte argentino. Lucio Fontana*, «La Nación», 6 giugno 1943, p. 2; Ricardo E. Ratti, *Del ardoroso y muy expresivo lenguaje plástico que anima las producciones del escultor Lucio Fontana*, «Historium», n. 65, VI, 1944, p. 33; Zocchi 1946, cit., p. 29; José E. Peire, *El muchacho del Paraná. Diálogos con mi sombra*, «La Capital», Rosario, 3 giugno 1962, n.n.; *Lucio Fontana*, 1974, cit., pp. 19-20; *Lucio Fontana* 1986, cit., p. 82; *Lucio Fontana*, «Künstler Kritisches Lexicon der Gegenwartskunst», n. 24, München 1993, p. 5; *Lucio Fontana. Arnulf Rainer: oltre la tela*, catalogo della mostra (Bolzano, Museion, 1995), a cura di Marisa Vescovo e Andreas Hapkemeyer, Bolzano 1995, p. 74; *Lucio Fontana* 2006, cit., p. 196, n. 42 SC5.

Muchacho del Paraná

1942

164 × 74 × 55 cm; bronzo

Firma: "Lucio Fontana" (en la parte trasera); "1699"

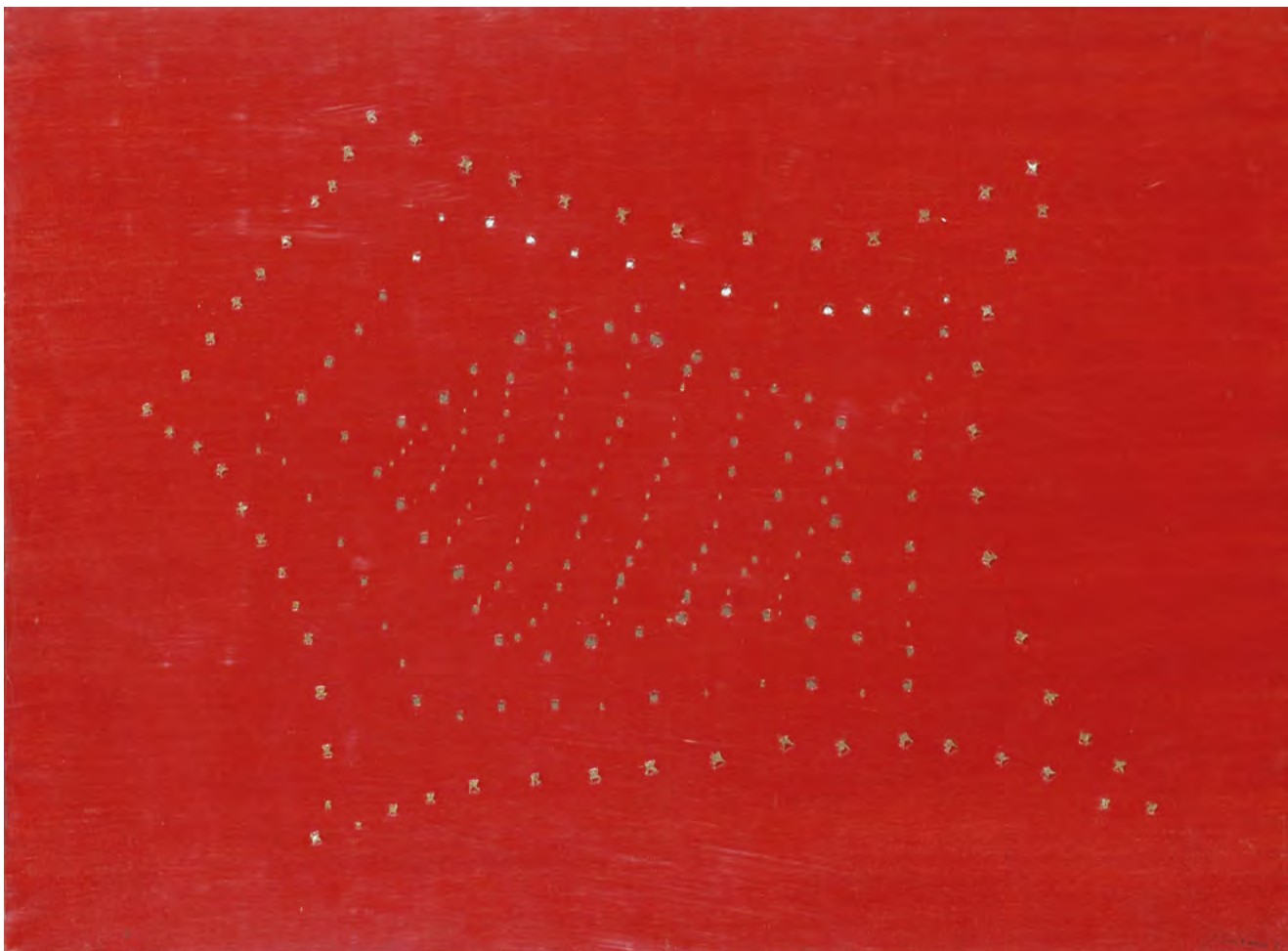
Rosario, Museo Castagnino + Macro

n.° registro 1699

PROCEDENCIA. Rosario, donación de la Dirección Municipal de Cultura

EXPOSICIONES. *XXXII Salón Nacional de Bellas Artes*, catálogo de la exposición (Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1942), Buenos Aires 1942, p. 65; *Lucio Fontana. Retrospektive*, catálogo de la exposición (Fráncfort, Schirn Kunsthalle, 1996; Viena, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 1997), a cargo de Thomas Maria Messer, Fráncfort, 1996, pp. 68, 218, n.° 17; *Lucio Fontana*, catálogo de la exposición (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1998), a cargo de Enrico Crispolti y Rossella Siligato, Milán 1998, p. 125, n.° 2; *Lucio Fontana. Profeta del espacio* 1999, cit., pp. 42, 82.

BIBLIOGRAFÍA. «El temperamento en el arte argentino. Lucio Fontana», *La Nación*, 6 de junio de 1943, p. 2; Ricardo E. Ratti, «Del ardoroso y muy expresivo lenguaje plástico que anima las producciones del escultor Lucio Fontana», *Historium*, n.° 65, VI, 1944, p. 33; Zocchi 1946, cit., p. 29; José E. Peire, «El muchacho del Paraná. Diálogos con mi sombra», *La Capital*, Rosario, 3 de junio de 1962, n. n.; *Lucio Fontana*, 1974, cit., pp. 19-20; *Lucio Fontana* 1986, cit., p. 82; *Lucio Fontana*, «Künstler Kritisches Lexicon der Gegenwartskunst», n.° 24, München 1993, p. 5; *Lucio Fontana. Arnulf Rainer: oltre la tela*, catálogo de la exposición (Bolzano, Museion, 1995), a cargo de Marisa Vescovo y Andreas Hapkemeyer, Bolzano 1995, p. 74; *Lucio Fontana* 2006, cit., p. 196, n.° 42 SC5.



[67.]

Concetto spaziale

1951

cm 50×80; olio magro su tela, rosso

Firma: "L. Fontana 51" nell'angolo inferiore destro e data "51"; sul retro, scritte varie ed etichetta "Galleria Civica D'Arte Moderna. Torino.

Mostra Lucio Fontana. Concetto Spaziale, 1951. Collezione Privata"

Rosario, Museo Castagnino + Macro

n. registro 1952

PROVENIENZA. Milano, Teresita Rasina Fontana

ESPOSIZIONI. *Lucio Fontana*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1970), a cura di Aldo Passoni, Torino 1970, n. 56; *Lucio Fontana. Retrospektive* 1996, cit., p. 219, n. 53.

BIBLIOGRAFIA. *Lucio Fontana* 1974, cit., pp. 26-27; *Lucio Fontana* 1986, cit., p. 104; Rafael Sendra, *Rosario. Ciudad y artes plásticas*, Rosario 1990, p. 30; *Lucio Fontana. A Ótica do Invisível*, catalogo della mostra (Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002); San Paolo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002), a cura di Paulo Herkenhoff, Pier Luigi Tazzi e Murilo Mendes, Milán 2001, pp. 84, 245; *Lucio Fontana* 2006, cit., p. 232, n. 51 B15.

Concepto espacial

1951

50×80 cm; óleo magro sobre lienzo, rojo

Firma: "L. Fontana 51" en la esquina de abajo a la derecha y fecha "51"; por detrás, inscripciones varias y etiqueta "Galleria Civica D'Arte Moderna. Torino. Mostra Lucio Fontana. Concetto Spaziale, 1951. Collezione Privata"

Rosario, Museo Castagnino + Macro

n. ° registro 1952

PROCEDENCIA. Milán, Teresita Rasina Fontana

EXPOSICIONES. *Lucio Fontana*, catálogo de la exposición (Turín, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1970), a cargo de Aldo Passoni, Turín 1970, n. ° 56; *Lucio Fontana. Retrospektive* 1996, cit., p. 219, n. ° 53.

BIBLIOGRAFÍA. *Lucio Fontana* 1974, cit., pp. 26-27; *Lucio Fontana* 1986, cit., p. 104; Rafael Sendra, *Rosario. Ciudad y artes plásticas*, Rosario 1990, p. 30; *Lucio Fontana. A Ótica do Invisível*, catálogo de la exposición (Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002); São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002), a cargo de Paulo Herkenhoff, Pier Luigi Tazzi y Murilo Mendes, Milán 2001, pp. 84, 245; *Lucio Fontana* 2006, cit., p. 232, n. ° 51 B15.

Lucio Fontana. Note biografiche*

Notas biográficas*

Lucio Emilio Fontana nasce a Rosario di Santa Fe il 19 febbraio 1899 da Luigi, scultore di origine lombarda, e da una giovane attrice di teatro, Lucia Bottini, rosarina di nascita ma anche lei di origini italiane. Il padre, emigrato nella città argentina nel 1891, è titolare di uno studio artistico ben avviato. Dopo la separazione da Lucia, sposa Anita Campiglio con la quale avrà altri tre figli: Tito, Zino e Delfo.

Nel 1906 Lucio viene condotto in Italia e affidato a uno zio che vive nella provincia di Varese, dove il bambino frequenta le scuole dell'obbligo.

Nel 1914 si trasferisce con la famiglia a Milano. Il padre e lo zio Geronzio lo introducono alla scultura. Si iscrive a una scuola a indirizzo tecnico e al Liceo artistico annesso all'Accademia di Brera ed è ammesso alla sezione architettura della Scuola superiore di Arti Applicate all'Industria.

Nel 1916 parte volontario per la guerra: in prima linea sul Carso si ferisce a un braccio, è congedato e riceve una medaglia al valor militare. Riprende gli studi e consegue il diploma di perito tecnico.

Nel 1922 torna in Argentina per occuparsi dell'impresa paterna e tentare parallelamente una carriera autonoma. Dal 1924 apre uno studio in proprio, in collaborazione con il giovane pittore Julio Vanzo, e vince alcuni concorsi per opere pubbliche. Al 1925 datano il suo primo lavoro di grande respiro, il monumento all'educatrice Juana Blanco, e le illustrazioni per la rivista «Italia» pubblicata dal Comitato della Società Dante Alighieri di Rosario, importante luogo di riferimento della comunità italiana residente. Partecipa in questi anni, con le sue sculture, agli eventi artistici locali.

Alla metà del 1927, Lucio decide di imbarcarsi per l'Italia e si stabilisce a Milano. Frequenta il corso di scultura tenuto a Brera da Adolfo Wildt, della cui matrice novecentista risentono fortemente le sue opere giovanili, ottiene il diploma in Scultura e partecipa alla sua prima Biennale veneziana. Conosce Teresita Rasini, che sposerà solo nel 1952.

Dal 1931 frequenta il circolo della Galleria milanese "Il Milione", cui lo introduce il collega di studi Fausto Melotti. A questa data risalgono le sue prime sperimentazioni astratte, in particolare le sue "tavole graffite". Oltre al gesso, Lucio lavora il bronzo e la ceramica, fino ad approdare al cemento, distinguendosi per l'applicazione di colori vivaci e dell'oro e per l'interesse nei confronti dei valori "organici" della materia e della forma. Partecipa a varie mostre sindacali e, nel 1933, alla V Triennale di Milano. Accanto a un buon numero di opere figurative, realizza diverse sculture astratte bifacciali. Nel 1935 firma con gli

Lucio Emilio Fontana nace en Rosario (Santa Fe) el 19 de febrero de 1899. Es hijo de Luigi, un escultor de origen lombardo, y de una joven actriz de teatro, Lucía Bottini, rosarina de nacimiento pero también de origen italiano. Su padre, emigrado a esta ciudad argentina en 1891, regenta un taller artístico consolidado. Tras separarse de Lucía, se casa con Anita Campiglio y juntos tienen otros tres hijos: Tito, Zino y Delfo.

En 1906, siendo un niño, Lucio llega a Italia para quedarse con un tío que vive en la provincia de Varese, donde recibe la enseñanza obligatoria. En 1914 se traslada con su familia a Milán. Allí su padre y su tío Geronzio lo inician en la escultura. A continuación se matricula en un centro de formación profesional, así como en el liceo artístico anexo a la Academia de Brera, y es admitido en la sección de arquitectura de la Scuola Superiore di Arti Applicate all'Industria.

En 1916 se alista como voluntario en la milicia: combate en primera línea en el Carso, sufre una herida en un brazo, es licenciado y recibe una medalla al valor militar. Tras retomar sus estudios, se diploma como perito técnico.

En 1922 regresa a Argentina para ocuparse de la empresa de su padre e intentar forjarse una carrera autónoma en paralelo. En 1924 abre su propio taller, en colaboración con el joven pintor Julio Vanzo, y gana algunos concursos para realizar obras públicas. De 1924 datan su primer trabajo de gran alcance, el monumento a la educadora Juana Blanco, y las ilustraciones para la revista *Italia* publicada por el comité de la Società Dante Alighieri de Rosario, importante lugar de referencia para la comunidad italiana residente en la ciudad. Durante estos años participa con sus esculturas en eventos artísticos locales.

A mediados de 1927, Lucio decide embarcarse con rumbo a Italia y se instala en Milán. Asiste al curso de escultura impartido en Brera por Adolfo Wildt, cuya impronta modernista influenciará fuertemente sus obras de juventud. Tras diplomarse en Escultura, participa en su primera Biennale de Venecia y conoce a Teresita Rasini, con la que se casará en 1952.

A partir de 1931 frequenta el círculo de la galería milanese Il Milione, en el que es introducido por su compañero de estudios Fausto Melotti. A esta fecha se remontan sus primeras experimentaciones abstractas, en particular las "tablas rasgadas". Además de la escayola, Lucio trabaja el bronce y la cerámica hasta llegar al cemento, distinguiéndose por la aplicación de colores vivos y oro y por su interés hacia los valores "orgánicos" de la materia y de la forma. Participa en varias exposi-



Lucio Fontana con la divisa del Collegio Torquato Tasso, Varese, 1906. | Lucio Fontana con el uniforme del colegio Torquato Tasso, Varese, 1906.

© FONDAZIONE LUCIO FONTANA, MILANO.



Lucio Fontana e Teresita Rasini, al mare, 1930.

Lucio Fontana y Teresita Rasini, en la playa, 1930.

© FONDAZIONE LUCIO FONTANA, MILANO.

Lucio Fontana davanti al Volo di Vittorie, Milano 1939-1940.
Lucio Fontana ante el *Vuelo de las Victorias*, Milán 1939-1940.

© FONDAZIONE LUCIO FONTANA, MILANO.



artisti del Milione l'*Autopresentazione-manifesto* della Prima mostra collettiva di arte astratta italiana e prende parte alla II Quadriennale di Roma. Inizia inoltre la sua importante attività di ceramista presso la manifattura Giuseppe Mazzotti ad Albissola, dando vita a una ricchissima produzione di intonazione espressionista.

Nel 1937 risiede a Parigi, entra in contatto con il critico Lionello Venturi, conosce Juan Miró, Tristan Tzara, Constantin Brâncuși e continua a dedicarsi alla ceramica durante un soggiorno di circa tre mesi alle manifatture di Sèvres. Collabora con architetti razionalisti (Gruppo BBPR, Figini e Pollini, Baldassari) per la realizzazione di monumenti, ambienti e allestimenti di mostre.

Nella primavera del 1940 il concorso per il *Monumento Histórico Nacional a la Bandera*, da realizzarsi a Rosario, lo riconduce nella sua città natale. Il progetto di Fontana non viene scelto e l'artista manifesta l'intenzione di tornare a Milano, ma, con l'entrata dell'Italia in guerra, decide di rimanere in Argentina. Realizza per lo più una produzione di carattere figurativo. Le sue mostre personali tra Buenos Aires, Rosario, Cordova e La Plata e la sua partecipazione a esposizioni collettive trovano un notevole riscontro di critica e di pubblico; lavora a ritmi intensi e insegna presso vari istituti. Nel 1943 si trasferisce stabilmente a Buenos Aires, dove ottiene finalmente la cattedra di modellato presso la Escuela Nacional de Bellas Artes "Manuel Belgrano". Insoddisfatto dell'ambiente accademico in cui opera, insieme a Jorge Larco, Emilio Pettoruti, Raúl Soldi e Jorge Romero Brest fonda una scuola artistica indipendente (l'Escuela libre de artes plásticas Altamira), che, pur nel breve termine di un anno, diventa centro di irradiazione di nuove idee. In questo contesto, nel 1946, giunge l'elaborazione del *Manifiesto Blanco*, un documento diffuso da un gruppo di suoi studenti sotto forma di volantino, dove non appare ancora la firma di Fontana.

Nel marzo del 1947, tuttavia, Lucio stabilisce di lasciare definitivamente l'Argentina. Di nuovo a Milano, si dedica soprattutto alla ceramica e alla teorizzazione dei primi due manifesti dello Spazialismo, redatti in collaborazione con amici e intellettuali, con i quali condivide riflessioni di natura filosofica: dai critici Giorgio Kaiserlian e Giampiero Giani, agli scrittori Beniamino Joppolo e Milena Milani, dall'editore e gallerista Carlo Cardazzo, ai pittori Gianni Dova, Antonino Tullier, Roberto Crippa. La dichiarazione di nascita dello Spazialismo, sintomo della volontà di ricerca di una nuova dimensione dell'opera d'arte, non più limitata allo spazio della tela o ai confini della materia, è preliminare alla felice intuizione degli "Ambienti spaziali" – il primo dei quali concepito nel 1949 in occasione della sua mostra alla Galleria del Naviglio – e dei "Concetti spaziali". Prende il via il ciclo dei "buchi". Nel 1950 partecipa al concorso per la quinta porta del Duomo di Milano, pur non risultando vincitore.

ciones organizzadas por los sindicatos y en la 5ª Trienal de Milán, en 1933. Además de un buen número de obras figurativas, realiza diversas esculturas abstractas talladas por las dos caras. En 1935 firma junto con los artistas de Il Milione la *Autopresentación-manifiesto* para la primera exposición colectiva de arte abstracto italiano y toma parte en la 2ª Cuatrienal de Roma.

Asimismo comienza su importante actividad como ceramista en la fábrica Giuseppe Mazzotti de Albissola, dando origen a una copiosa producción de sabor expresionista.

En 1937 reside en París, donde entra en contacto con el crítico Lionello Venturi, conoce a Joan Miró, Tristan Tzara y Constantin Brâncuși y continúa dedicándose a la cerámica durante una estancia de aproximadamente tres meses en las fábricas de Sèvres. También colabora con arquitectos racionalistas (el equipo BBPR, Figini y Pollini, Baldassari) para la realización de monumentos, ambientes y montajes de exposiciones.

En la primavera de 1940 el concurso para el *Monumento histórico nacional a la bandera*, que se ha de realizar en Rosario, lo lleva de vuelta a su ciudad natal. El proyecto de Fontana no sale elegido y el artista manifiesta su intención de regresar a Milán, pero debido a la entrada de Italia en la guerra decide permanecer en Argentina. Por lo general, realiza obras de carácter figurativo. Con sus muestras personales entre Buenos Aires, Rosario, Córdoba y La Plata y su participación en exposiciones colectivas se gana el favor de la crítica y el público. Trabaja a un ritmo intenso a la vez que enseña en diversos institutos. En 1943 se traslada de forma estable a Buenos Aires, donde obtiene finalmente la Cátedra de Modelado en la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano. Insatisfecho por el ambiente académico en el que se mueve, junto con Jorge Larco, Emilio Pettoruti, Raúl Soldi y Jorge Romero Brest funda una escuela artística independiente (la Escuela Libre de Artes Plásticas Altamira), la cual, en el breve plazo de un año, se convierte en un centro de emanación de nuevas ideas. En este contexto, en 1946 se da a conocer el *Manifiesto blanco*, un documento difundido por un grupo de estudiantes suyos en forma de octavilla, en el que todavía no aparece la firma de Fontana.

No obstante, en marzo de 1947 Lucio decide abandonar definitivamente Argentina. De nuevo en Milán, se dedica sobre todo a la cerámica y a elaborar teorías para los dos primeros manifiestos del espacialismo, redactados en colaboración con amigos e intelectuales que comparten sus reflexiones de naturaleza filosófica: desde los críticos Giorgio Kaiserlian y Giampiero Giani hasta los escritores Beniamino Joppolo y Milena Milani; del editor y galerista Carlo Cardazzo a los pintores Gianni Dova, Antonino Tullier y Roberto Crippa. La declaración con la que nace el espacialismo, síntoma de la voluntad de buscar una nueva dimensión de la obra de arte que ya no se limite al espacio del lienzo o a los confines de la materia,

Alla IX Triennale di Milano, al termine dello scalone d'onore, presenta il celebre arabesco con tubi fluorescenti al neon.

Dopo la *Proposta di un regolamento* (1950) e il *Manifesto tecnico dello Spazialismo* (1951), nel 1952 esce il quinto manifesto spazialista, quello per la televisione.

Le partecipazioni alle Biennali di Venezia e alle Triennali di Milano e le numerose mostre internazionali, che si intensificano nel corso del decennio, lo consacrano al successo. A metà degli anni cinquanta vedono la luce il ciclo dei "gessi" e quello dei "barocchi", cui seguono gli "inchiostri", le "carte" e le sculture spaziali su gambo. Fontana sperimenta le potenzialità dei differenti materiali, dei veicoli espressivi e del "gesto". Nel 1959 arrivano i famosi "tagli" (*Attese*), presentati per la prima volta ancora al Naviglio di Milano, e successivamente i "quanta", le "nature" in terracotta e gli "oli" dipinti.

Un viaggio a New York, nel 1961, gli ispira invece la serie dei "metalli". Tra le ultime realizzazioni si ricordano anche il ciclo dei grandi ovali dipinti di la "Fine di Dio", i "teatrini", le "ellissi" in legno e le sculture metalliche "a missile".

Nel 1966 Lucio Fontana vince il Gran premio per la pittura alla XXXIII Biennale di Venezia.

Subito dopo si ritira nella vecchia casa di famiglia, a Comabbio, continuando a lavorare intensamente. Muore per una crisi cardiaca presso la clinica Santa Maria dell'Ospedale di Circolo, a Varese, il 7 settembre 1968.

es anterior a la genialidad de los "ambientes espaciales" –el primero de los cuales fue concebido en 1949 con motivo de una exposición suya en la Galleria del Naviglio– y de los "conceptos espaciales". Inicia el ciclo de los "agujeros". En 1950 participa en el concurso para la quinta puerta de la catedral de Milán, si bien no resulta ganador. En la 9ª Trienal de Milán presenta, al final de la escalinata de honor, la célebre estructura con tubos de neón fosforescentes.

Tras la *Propuesta de un reglamento* (1950) y el *Manifesto técnico del Espacialismo* (1951), en 1952 sale el quinto manifiesto espacialista, destinado a la televisión.

Sus participaciones en la Bienal de Venecia y la Trienal de Milán y sus numerosas exposiciones internacionales, que se intensifican a lo largo de la década, lo consagran como artista de éxito. A mediados de los años 50 aparecen el ciclo de las "tizas" y el de los "barrocos", a los que les siguen las "tintas", los "papeles" y las esculturas espaciales con pie. Fontana experimenta con las potencialidades de los diferentes materiales, de los vehículos expresivos y del "gesto". En 1959 llegan los famosos "cortes" (*Esperas*), presentados por primera vez de nuevo en la Naviglio de Milán, y posteriormente los "quanta", las "naturalezas" de terracota y los "óleos" pintados.

Un viaje a Nueva York en 1961, en cambio, le inspira para la serie de los "metales". Entre sus últimas creaciones se recuerdan también el ciclo de grandes óvalos pintados de *El final de Dios*, los "teatritos", las "elipses" de madera y las esculturas metálicas con forma de misil.

En 1966 Lucio Fontana gana el Gran Premio de Pintura en la 23ª Bienal de Venecia.

Justo después se retira a la vieja casa que su familia posee en Comabbio, donde continúa trabajando intensamente. Fallece a causa de una crisis cardíaca en la clínica Santa Maria del hospital Circolo de Varese, el 7 de septiembre de 1968.

* La biografía de riferimento è quella contenuta in *Lucio Fontana. Catalogo ragionato delle opere su carta*, a cura di Luca Massimo Barbero, in 3 tomi, Milano 2013, pp. 1148-1169.

* La biografía que se ha tomado como referencia es la que aparece en Luca Massimo Barbero, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato delle opere su carta*, en 3 tomos, Milán 2013, pp. 1148-1169.

CATALOGHI RAGIONATI | CATÁLOGOS RAZONADOS

- Lucio Fontana. Il. Catalogue Raisonné des Peintures, Sculptures et Environments Spatiaux*, a cura di Enrico Crispolti, Brussels 1974.
- Lucio Fontana. Catalogo generale*, a cura di Enrico Crispolti, in 2 tomi, Milano 1986.
- Lucio Fontana. Catalogo Ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, a cura di Enrico Crispolti, in 2 tomi, Milano 2006.
- Lucio Fontana. Catalogo ragionato delle opere su carta*, a cura di Luca Massimo Barbero, in 3 tomi, Milano 2013.

CATALOGHI ESPOSIZIONI | CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

- Arte astratta italiana. Prima mostra collettiva di Arte astratta italiana*, depliant-catalogo della mostra (Torino, Studio Casorati-Paulucci, marzo 1935), Torino 1935.
- Lucio Fontana-Julio Vanzo. Terre cutis, Cerámicas, Témperas y Dibujos*, catalogo della mostra (Rosario, Galeria Renom, dicembre 1940), Rosario 1940.
- XXXII Salón Nacional de Bellas Artes*, catalogo della mostra (Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, settembre-ottobre 1942), Buenos Aires 1942.
- Gillo Dorfles, *L. Fontana. Le ova*, catalogo della mostra (Milano, Galleria dell'Ariete, giugno 1963), Milano 1963.
- Lucio Fontana*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 5 febbraio-28 marzo 1970), a cura di Aldo Passoni, Torino 1970.
- Lucio Fontana*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Italo-Latino Americano, 2 marzo-15 aprile 1972), a cura di Vittorio Minardi ed Enrico Crispolti, Roma 1972.
- Il mondo di Carlo Belli. Italia anni Trenta: la cultura artistica*, catalogo della mostra (Rovereto, Archivio del '900, 28 novembre 1991-1° marzo 1992; Milano, Pac, Padiglione d'arte contemporanea, 25 marzo-13 giugno 1992), a cura di Giuseppe Appella, Gabriella Belli, Mercedes Garberi, Milano 1992.
- Lucio Fontana. Arnulf Rainer: oltre la tela*, catalogo della mostra (Bolzano, Museion, 10 marzo-28 maggio 1995), a cura di Marisa Vescovo e Andreas Hapkemeyer, Bolzano 1995.
- Lucio Fontana. Retrospektive*, catalogo della mostra (Francoforte sul Meno, Schirn Kunsthalle, 6 giugno-1° settembre 1996; Vienna, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 25 settembre 1996-5 gennaio 1997), a cura di Thomas Maria Messer, Frankfurt am Main 1996.
- Lucio Fontana*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 3 aprile-22 giugno 1998), a cura di Enrico Crispolti e Rossella Siligato, Milano 1998.
- Lucio Fontana. Profeta del espacio*, catalogo della mostra (Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 16 marzo-4 maggio 1999), a cura di Ethel Martínez Sobrado, Buenos Aires 1999.
- Centenario di Lucio Fontana. Cinque mostre a Milano*, catalogo delle mostre (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea-Triennale-Museo Diocesano-Accademia di Belle Arti di Brera-Museo Teatrale alla Scala, 23 aprile-30 giugno 1999), a cura di Enrico Crispolti, Milano 1999.
- Lucio Fontana. A Ótica do Invisível*, catalogo della mostra (Rio de Janeiro,

- Centro Cultural Banco do Brasil, 26 febbraio-7 aprile 2002; San Paolo, Centro Cultural Banco do Brasil, 21 aprile-16 giugno 2002), a cura di Paulo Herkenhoff, Pier Luigi Tazzi e Murilo Mendes, Milán 2001.
- Fontana. Luce e colore*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 22 ottobre 2008-13 aprile 2009), a cura di Sergio Casoli ed Elena Geuna, Milano 2008.
- Lucio Fontana. Le scritture del disegno*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Arnaldo Pomodoro, 11 maggio-26 giugno 2009), a cura di Gloria Bianchino, Milano 2009.
- Lucio Fontana. Luce e spazio oltre il taglio*, mostra (Bologna, Museo Archeologico Nazionale, 8 dicembre 2010-10 gennaio 2011), [senza catalogo].
- Julio Vanzo y el arte nuevo: de las experiencias gráficas a los murales*, catalogo della mostra (Rosario, Fundación OSDE, 16 aprile-2 giugno 2013), a cura di Lorena Mouguelar, Rosario 2013.
- Adolfo Wildt (1868-1931). L'ultimo simbolista*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Orsay et de l'Orangerie, 15 aprile-13 luglio 2015; Milano, Galleria d'Arte Moderna, 27 novembre 2015-28 febbraio 2016), a cura di Ophélie Fertier, Beatrice Avanzi, Fernando Mazzocca, Milano 2015.
- Manzù. Dialoghi sulla spiritualità. Con Lucio Fontana*, catalogo della mostra (Ardea, Roma, Museo Giacomo Manzù, 8 dicembre 2016-5 marzo 2017), a cura di Barbara Cinelli e Davide Colombo, Milano 2016.
- Lucio Fontana. On the Threshold*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 23 gennaio-14 aprile 2019), a cura di Iria Candela, New York 2019.

MONOGRAFIE E SAGGI | MONOGRAFÍAS Y ENSAYOS

- Edoardo Persico, *Lucio Fontana*, Milano 1936.
- Erich E. Baumbach, *Le sculpteur Lucio Fontana: un essai analytique*, Milano 1938.
- Lucio Fontana. 20 disegni*, con una prefazione di Duilio Morosini, Milano 1940.
- Juan Zocchi, *Lucio Fontana*, Buenos Aires 1946.
- Enrico Crispolti, *Carriera barocca di Fontana*, Milano 1963.
- Italo Tomassoni, *Per una ipotesi barocca*, Roma 1963.
- Juan-Eduardo Cirlot, *Lucio Fontana*, Barcelona 1966.
- Ugo Mulas, *Lucio Fontana. Foto*, Milano 1968.
- Guido Ballo, *Fontana: idea per un ritratto*, Torino 1970.
- Rafael Sendra, *Rosario. Ciudad y artes plásticas*, Rosario 1990.
- Jole De Sanna, *Lucio Fontana: materia, spazio, concetto*, Milano 1993.
- Lucio Fontana, *Lettere (1919-1968)*, a cura di Paolo Campiglio, Milano 1999.
- Gloria Bianchino, *Fontana. Disegno e Materia. Le opere delle collezioni Csac*, a cura di Mariapia Branchi, Milano 2009.

ARTICOLI ED ESTRATTI | ARTÍCULOS Y EXTRACTOS

- Salón Nexus. Exotización y estilización*, «La Capital», Rosario, 16 luglio 1926, s.p.
- Juan Zocchi, *Una cultura pictórica en Rosario*, «Reflejos», Rosario, 20 settembre 1926, n.n.

Giulio Carlo Argan, *Su alcuni giovani... Fontana*, «Le Arti», I, 1939, 3, pp. 293-295.

De la exposición de Lucio Fontana e Julio Vanzo en Galerías Renom, «La Capital», Rosario, novembre 1940, n.n.

El temperamento en el arte argentino. Lucio Fontana, «La Nación», 6 giugno 1943, p. 2.

Ricardo E. Ratti, *Del ardoroso y muy expresivo lenguaje plástico que anima las producciones del escultor Lucio Fontana*, «Histonium», n. 65, ottobre 1944, pp. 33-36.

Intervista di Raffaele De Grada (1947), in *Écrits de Lucio Fontana (Manifestes, textes, entretiens)*, a cura di Valérie Da Costa, Dijon 2013, pp. 266-269.

Lucio Fontana, *L'America è anche l'Italia*, «Tempo», n. 47, IX, 1947, p. 14.

José E. Peire, *El muchacho del Paraná. Diálogos con mi sombra*, «La Capital», Rosario, 3 giugno 1962, n.n.

Lucio Fontana e l'infinito, intervista 19 dicembre 1962, tratta da Mario Pancera, *Mario Pancera, Vite scolpite. Le opere, i drammi e le passioni di Lucio Fontana*, Milano 1999, pp. 13-25.

Bruno Rossi, *Dialogo con Fontana, l'astronauta dell'arte*, «Settimo Giorno», n. 774, XVI, 1963, pp. 47-50.

Tommaso Trini, *Colloquio con Fontana*, «Domus», n. 466, Milano, settembre 1968.

Rossana Bossaglia, *Il Fontana senza tagli*, «Arte», n. 164, XVI, 1986, pp. 76-79.

Gabriella Belli, *Carlo Belli: un testimone esemplare*, in *Il mondo di Carlo Belli* 1992, cit., pp. 11-12.

Lucio Fontana, «Künstler Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst», n. 24, München 1993, p. 5.

Cartas, «Revista de arquitectura y urbanismo», n. 41, 1997, pp. 46-48.

Lorena Mouguelar, *Vanzo y Fontana en los Salones Nexo. Apreciaciones de la crítica rosarina*, in atti delle «III Jornadas sobre Arte y Arquitectura en Argentina», La Plata 2005, pp. 1-10.

Lorena Mouguelar, *Lucio Fontana en Argentina: relecturas*, «Separata», n. 15, X, 2010, pp. 38-55.

Cecilia Rabossi, *Marinetti en Sudamérica: Crónica de sus viajes*, in *El universo futurista, 1909-1936*, a cura di Gabriella Belli, Buenos Aires 2010, pp. 39-52.

Lorena Mouguelar, *Referentes para el arte nuevo: «La Gaceta del Sur» de Rosario*, «La Trama de la Comunicación», XVII, 2013, pp. 59-76.

Luca Massimo Barbero, *Wildt un magistero ideale: Fausto Melotti e Lucio Fontana*, in *Adolfo Wildt 2015*, cit., pp. 103-111.

Daniela Alejandra Sbaraglia, *Luigi Fontana: pionero de la escultura en Rosario*, in *Entresiglos. El impulso cosmopolita en Rosario*, a cura di Laura Malosetti Costa, María de la Paz López Carvajal, Pablo Montini, Rosario 2017, pp. 67-78.

Daniela Alejandra Sbaraglia, *Luigi y Lucio Fontana escultores. Confluencias italo-argentinas en la plástica de principios del siglo XX*, «Tarea», V, 2018, pp. 118-155.

Emily Braun, *The Juggler. Fontana's Art under Italian Fascism*, in *Lucio Fontana* 2019, cit., pp. 29-40.

BIBLIOGRAFIA SCHEDE OPERE

Le schede tecniche dei disegni si basano sulle schede di catalogazione dello CSAC Università di Parma, a cura di Mariapia Branchi, integrate nei contenuti con quelle tratte da *Lucio Fontana. Catalogo ragionato delle opere su carta*, a cura di Luca Massimo Barbero, in 3 tomi, Milano 2013, aggiornate al 2018 per quanto riguarda le Esposizioni in cui sono apparsi. Per le opere del Museo Castagnino le schede d'inventario sono state confrontate con i dati di *Lucio Fontana. Catalogo Ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, a cura di Enrico Crispolti, in 2 tomi, Milano 2006.

Per le schede dei disegni si veda catalogo CSAC Università di Parma, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato delle opere su carta*, a cura di Luca Massimo Barbero, in 3 tomi, Milano 2013, aggiornate al 2018 per le esposizioni.

Le schede di catalogo delle opere del Museo Castagnino sono state integrate con *Lucio Fontana. Catalogo Ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, a cura di Enrico Crispolti, in 2 tomi, Milano 2006.

BIBLIOGRAFÍA PARA LAS FICHAS DE LAS OBRAS

Las fichas técnicas de los dibujos están basadas en las fichas de catalogación del CSAC-Universidad de Parma, a cargo de Mariapia Branchi, e integradas en los contenidos con las extraídas de *Lucio Fontana. Catalogo ragionato delle opere su carta*, a cargo de Luca Massimo Barbero, en 3 tomos, Milán 2013, actualizadas en 2018 en lo que respecta a las exposiciones en las que han aparecido. Para las obras del Museo Castagnino, se han cotejado las fichas de inventario con los datos de *Lucio Fontana. Catalogo Ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, a cargo de Enrico Crispolti, en 2 tomos, Milán 2006.

Para las fichas de los dibujos véase el catálogo del CSAC-Universidad de Parma, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato delle opere su carta*, a cargo de Luca Massimo Barbero, en 3 tomos, Milán 2013, actualizadas en 2018 respecto a las exposiciones.

Las fichas de catálogo de las obras del Museo Castagnino han sido integradas con *Lucio Fontana. Catalogo Ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, a cargo de Enrico Crispolti, en 2 tomos, Milán 2006.



Lucio Fontana tra le macerie della Milano del dopoguerra, 1947.

Lucio Fontana entre los escombros de Milán durante la posguerra, 1947.

FOTO FARABOLA, MILANO © FONDAZIONE LUCIO FONTANA, MILANO.

© 2019 Mandragora. Tutti i diritti riservati.
Todos los derechos reservados.

Mandragora s.r.l.
via Capo di Mondo 61
50136 Firenze
www.mandragora.it

Editor | Editores
Marco Salucci
Francesca Mazzotta

Traduzioni | Traducción
Raquel Llopis/NTL, Firenze

Art director | Directora de arte
Paola Vannucchi

Prestampa | Preimpresión
Puntoeacapo, Firenze

Stampa | Impresión
Grafiche Martinelli, Bagno a Ripoli (Firenze)

Confezione | Encuadernación
Legatoria Giagnoni, Calenzano (Firenze)

Stampato in Italia nel luglio 2019
Impreso en Italia en julio 2019.

Si ringraziano | Agradecimientos

Riccardo Antonazzo
Elenora Arfeli
Rosanna Binacchi
Mariapia Branchi
Andrea Ciarlariello
Tiziana Coccoluto
Jésica Contreras Galarza
Raúl D'Amelio
Simone Ferrari
Cristina Intelisano
Salvatore Italia
Amadeo Lombardi
Mercedes Naidich Vanzo
Anna Paparella
Francesco Rossi
Georgina Ricci
Alessandra Salvatore
Giorgio Santucci
Melania Toia
Maria Villa
Andrea Vincenzoni
Francesca Zanella