

21 DE JULIO - 21 DE AGOSTO DE 2019

Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino

Avenida Pellegrini 2202

Rosario, Santa Fe, Argentina

-

La **Sociedad Dante Alighieri** conmemora al «*más italiano de los argentinos y el más argentino de los italianos*», como afirma el presidente

Andrea Riccardi

, con la exposición «

Lucio Fontana. Los Orígenes»

.

Una selección de más de 60 dibujos, fechados entre finales de los años treinta y finales de los cincuenta, procedentes del **Centro de Estudios y Archivo de la Comunicación (CSAC) de la Universidad de Parma**, algunos nunca antes expuestos al público, y un núcleo de esculturas juveniles de la colección permanente del

Museo Juan B. Castagnino di Rosario

, reconstruyen por primera vez los años menos conocidos de la carrera artística del maestro, los de su formación, y crean un recorrido que simboliza el profundo vínculo cultural que une Italia y Argentina.

«*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 lengua y cultura: la inspiración sudamericana y el rigor lombardo lograron en él una síntesis complaciente, lo que lo convirtió en una de las personalidades más complejas y fascinantes de la vanguardia artística internacional de la segunda mitad del siglo XX*». Alessandro Masi, secretario general de la Sociedad Dante Alighieri y creador del proyecto, subraya la génesis de la exposición: las vicisitudes de Lucio Fontana, nacido en Argentina, en Rosario de Santa Fe, en el seno de una familia italiana, que vivió por temporadas en uno y otro país, reflejan el intenso recorrido de tantos migrantes que, en los mismos años, transmitieron experiencia, idioma, costumbres, tradiciones y cultura, parte integral de la identidad argentina actual.

En el Rosario de los años veinte, junto a su padre escultor de origen lombardo, Fontana dio sus primeros pasos, testimoniados por las obras que aún se conservan en la actualidad.

En los años cuarenta, docente en la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires y promotor de la Escuela de Arte de Altamira, Fontana es uno de los protagonistas principales del debate cultural internacional. En 1946 llega el punto de inflexión para el artista con la publicación, en Buenos Aires, del *Manifiesto Blanco*.

El relato de los orígenes a través de los dibujos se completa con una vasta galería de fotos, concedida por el archivo histórico de la **Fundación Lucio Fontana de Milán**, y con un itinerario para descubrir los lugares de Fontana en Rosario: entre ellos se encuentra la sede del Comité de la Sociedad Dante Alighieri de Rosario, que custodia dos bustos atribuidos a Lucio y a su padre, Luigi.

Surgida de una idea de **Alessandro Masi**, «**Lucio Fontana. Los Orígenes**» cuenta con el patrocinio del **Ministero per i beni e le attività culturali**

, depende de la Sociedad Dante Alighieri en colaboración con el **Comité de la Sociedad Dante Alighieri de Rosario**,

el **CSAC de la Universidad de Parma**

y el **Museo**

Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino

, y está organizado, bajo

el Alto Patronato del presidente de la República

en el ámbito del

83º Congreso Internacional de la Sociedad Dante Alighieri

, titulado «Italia, Argentina, el mundo: el italiano nos une» y

del

Foro ICE Italia-Argentina «Cult & Tech

», con el apoyo del

Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación Internacional

, el

Ministerio de Desarrollo Económico

e

ICE-Agencia

.

La exposición está supervisada por **Valentina Spata y Chiara Barbato**. El catálogo bilingüe

está editado por

dragora Editore

Man

.

Lucio Fontana. Los Orígenes se inaugurará el **21 de julio a las 12:30**, con la presencia del

presidente de la Sociedad Dante Alighieri,

Andrea Riccardi

.

Oficina de prensa - Sociedad Dante Alighieri

ufficio.stampa@ladante.it

06 6873694-5



Lucio Fontana in una fotografia di [Lothar Wolleh](#) (Wikipedia)

Lucio Fontana, un destino sudamericano

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 Manifiesto blanco² (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 Jano 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 también 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, 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)», , último acceso: 5 de mayo de 2019. ³ Jole De Sanna, Lucio Fontana materia, spazio, concetto, Milán 1993, p. 46. ⁴ Lucio Fontana, «L'America è anche l'Italia»,

Tempo, n. ° 47, IX, 1947, p. 134. 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 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 Manifiesto 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 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° 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. 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, una 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: «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 y abordamos el desarrollo de un arte basado en la unidad del tiempo y del espacio.» 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. 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 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 ítaloargentino capturó en sus “códices” 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. 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 *Ibíd.*, p. 78. 15 *Ibíd.* 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?

Alessandro Masi