

Poste Italiane SPA Sped. in a.p. DL 353/03, conv. in L. 46/04 art. 1, c.1, DCB Milano



Lucio Fontana e il sacro

Il Cristo col cappello

Una xilografia del Rosario

The Tree of Life

Periodico associato al
Centro d'Azione Liturgica (CAL)
e all'Unione Stampa Periodica Italiana (USPI)
ISSN: 0004-3400

Poste Italiane SPA Sped. in a.p.
DL 353/03, conv. in L 46/04 art. 1,
c.1, DCB Milano

Autorizzazione del Tribunale di Milano
n. 1940 del 2/5/1950
Con approvazione ecclesiastica

Abbonamenti e acquisti 2020

Abbonamento annuale sei numeri
(gennaio - dicembre):
IT € 85,00 / extra IT € 120,00 /
sostenitore € 300,00 / benefattore € 110,00

Fascicolo anno in corso:
Italia € 22,00 / extra Italia € 27,00

Fascicolo arretrato:
Italia € 25,00 / extra Italia € 32,00

Annata arretrata:
Italia € 120,00 / extra Italia 155,00

Volume del centenario:
Italia € 50,00 / extra Italia 70,00

Pagamenti:

- c.c.p. n. 15690209 intestato a Rivista Arte Cristiana
- bonifico bancario
IBAN IT66W031110161000000003186
BIC BLOPIT22555 intestato
a Scuola Beato Angelico

Per attivare l'abbonamento,
per recedere o per informazioni su annate
arretrate (disponibili dal 1913 a oggi)
scrivere a abbonamenti@artecristiana.it

Depositi di Arte Cristiana:

- Firenze, ART e LIBRI. Libreria Internazionale Arte
e Antiquariato, Via dei Fossi, 32R
- Milano, Libreria Centro Ambrosiano, Piazza Fontana, 2
- Roma, Libreria Ancora, Via della Conciliazione, 63
- Roma, Libreria Internazionale Benedetto XIV,
piazza Pio XII, 4

Note per gli autori

Arte Cristiana pubblica articoli proposti dagli autori
o commissionati su invito, che sottopone al vaglio
della Redazione e di Revisori anonimi.

Per essere presi in considerazione, i contributi devono
essere originali, inediti, di alta qualità scientifica e perve-
nire in formato Word secondo le regole redazionali della
rivista riportate sul sito www.scuolabeatoangelico.it.
Arte Cristiana pubblica testi in italiano, inglese, francese,
tedesco e spagnolo, corredati da un riassunto in inglese
non superiore a 1500 battute. Spetta all'autore fornire
le immagini in formato digitale di alta qualità (minimo
300 dpi), numerate e libere da eventuali diritti di ripro-
duzione. Si chiede gentilmente di riportare le didascalie
e le indicazioni sul copyright in un file separato.

Il materiale va inviato alla Redazione di Arte Cristiana
all'indirizzo di posta elettronica redazione@artecristiana.it.
Nella e-mail di accompagnamento vanno segnalati
i recapiti completi dell'autore (indirizzo postale,
numero di telefono e indirizzo di posta elettronica).
Per gli allegati che superino le dimensioni di 2 Mb
si richiede l'invio attraverso servizi di cloud storage.

Sommario

Arte Cristiana

Rivista internazionale di storia
dell'arte e di arti liturgiche
International journal
of art history and liturgical arts

Fascicolo 920
Settembre/Ottobre 2020
Volume CVIII

Proprietario ed Editore:
Scuola Beato Angelico
Viale San Gimignano 19, 20146 Milano
Telefono 02/48302854-48302857
Fax 02/48301954
redazione@artecristiana.it
abbonamenti@artecristiana.it
www.scuolabeatoangelico.it

Direttore responsabile
Umberto Bordoni

Vice Direttore
Rita Capurro

Segretaria di Redazione
Anna Querin

Consiglio di Direzione
Barbara Agosti
Giovanni Chiaramonte
Maria Antonietta Crippa

Andrea Dall'Asta
Roberto Diodato
Ruggero Eugeni
Saverio Lomartire
Pietro Cesare Marani
Silvano Petrosino
Marco Rossi
Giancarlo Santi
Richard Schofield
Francesco Tedeschi
Giorgio Zanchetti
Giuliano Zanchi

Segretaria del Consiglio
Celina Duca (SBA)

Comitato Scientifico
Mariano Apa
Enzo Bianchi
Paolo Biscottini
François Boespflug
Luigi Borriello
Francesco Buranelli
Maria Carolina Campone
Saverio Carillo
Arabella Cifani
Andrea De Marchi
Michele Dolz
Emanuela Fogliadini
Giorgio Fossaluzza
Fausta Franchini Guelfi
Francesco Frangi
Julian Gardner
Francesco Gurrieri
Antonio Paolucci
Gaetano Passarelli
Lydia Salviucci Insolera
Max Seidel
Rosa Maria Subirana Rebull
Angelo Tartuferi
Gennaro Toscano
Crispino Valenziano
Timothy Verdon

© Tutti i diritti riservati

Redazione: Scuola Beato Angelico
Progetto grafico: Pierluigi Cerri
con Marta Moruzzi
Impaginazione: Riccardo Cavallaro
Photo editor: Alessandro Nanni
Stampa: Grafica Briantea

Hanno collaborato a questo numero
Anna Bernocco, Carla Fontana,
Adam Horn, Kevin McManus,
Bernadette Stella e Cristiana Stella

In copertina:

Lucio Fontana,
Bombardamento di Milano,
1971-1972 (bozzetto in gesso del 1952),
bronzo, 81,5 × 137 × 18 cm, Milano,
Museo del Duomo. Foto Marco Beck Peccoz,
© Fondazione Lucio Fontana, Milano by
SIAE 2020 Courtesy of Veneranda Fabbrica
del Duomo di Milano

Lucio Fontana e il sacro

322 *Francesco Tedeschi* Editoriale

324 *Andrea Dall'Asta* *La Via Crucis* di San Fedele

330 *Luca Massimo Barbero* Lucio Fontana: un confronto tra pensiero astratto e figurativo nel disegno

340 *Valérie Da Costa* Spazialismo e sacro: quale dialogo nell'opera di Lucio Fontana?

344 *Davide Colombo* Lucio Fontana e il 'sacro': stato degli studi e mostre recenti

352 *Francesco Tedeschi* Immanenza e 'sacro' nella lettura delle opere di Fontana di soggetto religioso svolta da Enrico Crispolti

Storia dell'arte

356 *François Boespflug* Le Christ en chapeau dans la scène du *Noli me tangere* de l'art occidental

370 *Corinna Tania Gallori* Immagini, stampe e culti: riflessioni attorno a una xilografia del Rosario

∞ Infiniti

386 *Giovanni Chiaramonte* The Tree of Life

394 AmeInforma Relazione di fine mandato

399 Notiziario

400 Recensioni

Lucio Fontana e il 'sacro': stato degli studi e mostre recenti

Davide Colombo

The essay provides an overview on the critical debate about defining a possible 'sacred' Lucio Fontana, developed along the artist's last decades. The debate was often polarized between two different positions – one proposing Fontana in conversation with the sacred, the other denying any religious relevance –, even though more in past than in recent studies. Started at the end of 1970s, the studies on this topic are gathered in three waves, each time focusing on different features and thanks to different methodological approaches, as the number of studies on Fontana's artistic research gradually increased. A first group of essays and exhibitions (1986-1989) that proposed the earlier analysis of artworks concerning religious topics, was followed by a second one (1994-2000) that focused on spirituality and on a reading of this kind of works against the artistic and historical background of Milan; finally, the last one (2011-2019) included historical analyses based on new archive materials, and on re-discovery or restoration of individual or group items by Fontana.

Il dibattito critico attorno alla possibilità di riconoscere e definire un Lucio Fontana 'sacro' ha preso avvio alla fine degli anni Settanta ed è stato caratterizzato da alcune 'ondate' di incremento degli studi che ogni volta hanno concentrato l'attenzione su alcuni aspetti e specifici approcci metodologici, in parallelo allo sviluppo degli studi sull'opera complessiva dell'artista fino ad oggi. A un'ondata iniziale di studi (1986-1989) che ha messo in campo le prime ricostruzioni e riflessioni sulle opere di Fontana di soggetto religioso, è seguita una seconda ondata (1994-2000) che si è focalizzata, da un lato, sul tema della spiritualità, dall'altro, sulla contestualizzazione delle opere di soggetto sacro nella realtà milanese e in dialogo con il resto della sua produzione; infine, una terza ondata (2011-2019) ha dato il via a indagini e ricostruzioni storico-documentarie, nonché ad attività di riscoperta e restauro di singole opere o gruppi di opere di Fontana.

Sebbene i disegni preparatori per il Concorso per Quinta Porta del Duomo siano stati pubblicati da Guido Ballo già nella monografia *Lucio Fontana: idea per un ritratto* del 1970¹ e le fusioni in bronzo dei bozzetti per la porta siano state esposte per la prima volta alla grande mostra retrospettiva del 1972 a Palazzo Reale², il 1978 può essere considerato l'anno di debutto del dibattito storico-critico sulle 'opere sacre' di Lucio Fontana.

In quell'anno si susseguirono l'*Omaggio a Fontana* ideato da Giorgio Mascherpa per la *II Rassegna Nazionale del Sacro nell'Arte Contemporanea*, tenutasi al Palazzo Arcivescovile di Palermo³ (fig. 1) e il volume di Giorgio Manganelli, *L'ironia teologica di Fontana. Progetti per una porta del Duomo di Milano*, dedicato ai disegni per il Concorso per la Quinta Porta⁴. Se il primo proponeva un Fontana dialogante con il sacro, il secondo tendeva a negare qualsiasi tipo di attinenza religiosa e sottolineava un interesse puramente formale e inventivo – nonché 'espositivo' – da parte dell'artista per il Duomo e le sue porte.

Su queste due posizioni si è progressivamente polarizzato il dibattito – talvolta in modo più apparente che sostanziale –, che non ha potuto fare a meno di interrogarsi sull'uso del termine 'sacro' e su ciò che esso definisce.

L'attenzione di Mascherpa per le opere di Fontana di soggetto religioso era già stata testata in occasione del saggio pubblicato nel volume *Collezione Vaticana d'Arte religiosa moderna* del 1974⁵. Nel passare in rassegna scultori quali Rodin, Wildt, Barlach, Fontana, Mataré, Selva, Morbiducci, G. Prini, Ossip Zadkine, Lipchitz, A. Martini, Marini e Manzù, Mascherpa si soffermava sulle fusioni in bronzo dei bozzetti per la Quinta Porta del Duomo di cui lodava la qualità e l'inventiva straordinarie, e su altre opere fontaniane accomunate da un linguaggio barocco, tra cui la straordinaria *Madonna* del 1956.

Grazie agli omaggi a Rouault, Scipione, Fontana e Pirandello, la *Rassegna Nazionale del Sacro nell'Arte Contemporanea* del 1978 voleva presentare un'arte che documentasse l'inquietudine esistenziale dell'uomo contemporaneo che, nell'approdo a una speranza trascendentale, riuscisse a trovare un elemento di equilibrio e di superamento delle laceranti contraddizioni che lo assillano. Partendo da una concezione unitaria dell'opera e della produzione di Fontana, Mascherpa

1. Giorgio Mascherpa (a cura di),
“Omaggio a Fontana”
in *II Rassegna Nazionale del Sacro nell'Arte Contemporanea*, cat. della mostra
(Palermo, Palazzo Arcivescovile,
8 aprile-20 maggio 1978), Palermo 1978

2. Giorgio Mascherpa (a cura di),
Lucio Fontana e il sacro, catalogo della mostra,
(Milano, Centro Culturale San Fedele,
marzo-aprile 1986), Milano 1986



sosteneva che «disquisire a questo punto sull'ipotesi sacra (le opere su commissione religiosa) e su quella atea (gli ovali squarcianti dal titolo *La fine di Dio*) rappresenterebbe un ennesimo tentativo di appropriazione faziosa del nostro tempo sempre a caccia di Che Guevara e di nuove bandiere. Fontana modellava e inventava forme per le chiese perché il suo mestiere di scultore, gliene dava capacità e disposizione, oltre a privilegiargli l'opera pubblica su quella privata, mercantile e collezionistica»⁶. Mascherpa poneva quindi la questione sia su un piano terminologico, sia sostanziale, ma la eludeva un po' non riuscendo a liberarsi di una certa ambiguità. Infatti, da un lato, identificava il 'sacro' con le opere di commissione e di soggetto religioso e riconosceva all'artista lo stesso *status* di artista sacro come lo si può fare anche per pittori del Seicento o del Settecento come Tiepolo, Pietro da Cortona, Ricci o Chardin, dall'altro, riteneva la «natura stessa della sensibilità fontaniana [...] indubitabilmente terrena, realistica, spiccatamente volta al progresso e agli interessi scientifici più che a quelli specificatamente spirituali»⁷.

Probabilmente il nodo sta nel punto di partenza da cui si affronta la questione. Nel momento in cui cambiano la condizione d'essere e il ruolo dell'artista, cambiano (se ci sono) le commissioni, cambiano i temi al centro della rappresentazione artistica, con una riduzione dei soggetti religiosi che diventano minoritari all'interno della produzione di un artista, ci si chiede quali siano le motivazioni, quale sia l'approccio, se l'artista sia credente, se abbia una tensione verso lo spirituale, e se ciò abbia una ricaduta sull'arte.

Sempre nel 1978, pochi mesi dopo, Giorgio Manganelli, pubblicò un catalogo dei disegni e progetti di Fontana per la Quinta Porta del Duomo, a cura di Antonello Negri, in cui si sosteneva una posizione laica: «In un certo momento, la mano laica e l'occhio sottile di Lucio Fontana si provarono in una delle grandi imprese canoniche della scultura classica: le porte di una chiesa; e, in particolare del Duomo di Milano»⁸. Per Manganelli, Fontana interveniva sull'edificio sacro munito della propria ironia, che assumeva una qualità teologica. Al centro della riflessione emerge l'ideologia della porta, l'analisi dei vari tentativi di composizione, del problema della distribuzione dei luoghi, di un'idea di porta come di un 'fuori' del Duomo, che può non esistere, ma che è anche imperfezione del tempio come fabbrica perpetua, e di una concezione del tempio come teatro.

Il dibattito critico sull'inerenza della ricerca di Fontana al territorio del sacro, tornò al centro della scena nella seconda metà degli anni Ottanta a seguito della mostra *Lucio Fontana e il sacro*, sempre a cura di Mascherpa (con schede storico-critiche di Cecilia De Carli), tenutasi presso il Centro Culturale San Fedele di Milano tra marzo e aprile 1986⁹ (fig. 2). In questo caso, Mascherpa affrontò più direttamente la questione. Nel saggio *Fontana e lo spazio di Dio* l'autore partì proprio da



un'analisi del dibattito critico e dell'apporto diretto o indiretto, innovato o illusoriamente nuovo di critici, storici e operatori 'laici' al problema della spiritualità, ma anche a quello della trascendenza, evidenziandone l'acutezza e profondità, più di quanto, a prima vista, si potrebbe credere. In particolare Mascherpa si soffermava su quanto scritto da Gillo Dorfles sul ciclo *La fine di Dio* di Fontana: «la 'fine di Dio' è l'inizio di una semanticità nuova, quella d'un simbolo eterno, sempre rinnovantesi nella diversità delle sue accezioni, nella molteplicità delle sue interpretazioni»¹⁰; per Mascherpa *La fine di Dio* è la speranza di una dimensione di movimento, di divenire, di crescere; è l'estrema visione figurativa di Dio, la fine della visione antropomorfa di Dio; è un irriverente tentativo di individuare l'immensità infinita nel divenire degli spazi cosmici e materici, continuamente rinascenti nella vita dell'universo; è il cogliere l'essenza oltre l'immagine.

Mascherpa – accogliendo comunque un aspetto della lettura di Manganelli – individuava nella commistione di ironia e profondità drammatica e tragica (che emana il senso primario di mistero), la chiave più alta della spiritualità fontaniana¹¹.

L'anno seguente, il saggio di Giorgio Verzotti, *Fontana et le religieux*, per il catalogo della mostra *Lucio Fontana al Pompidou* di Parigi dal 13 ottobre 1987 all'11 gennaio 1988¹² – in cui venne ripubblicato in traduzione il testo di Manganelli del 1978 – propendeva per una lettura 'laica' delle opere fontaniane di soggetto religioso, o meglio, potremmo dire, per una 'religiosità o spiritualità laica'; per Verzotti, nei bozzetti per la Quinta Porta del Duomo, Fontana affrontava il sacro elaborando un vocabolario basato su una scelta eminentemente intellettuale. Dopo aver ripercorso le varie vicende produttive di temi religiosi, Verzotti richiamava l'insistenza dell'artista ai valori spirituali universali e alla dimensione concettuale dell'opera d'arte (arte come purezza) nella conversazione con Carla Lonzi¹³, e affermava che in Fontana, da uomo laico e pragmatico, la sua ingegnosità riposa su una facoltà intuitiva piuttosto che sulla speculazione, ed è abbastanza ricca per accogliere l'idea del divino nella sua ricerca maggiore, ben al di là dei singoli episodi, e a un livello molto più profondo.

Si tratta di un intendere lo spirituale non in senso confessionale, iconografico o allegorico, ma simbolico – tenendo presente l'impossibilità della rappresentazione figurativa di Dio, ma anche degli uomini, come ricordava lo stesso Fontana –, che sembra trovare una sponda in una rinnovata predisposizione all'interno della Chiesa, a seguito dell'allocuzione tenuta da Paolo VI nell'incontro con gli artisti del maggio 1964, perché gli ecclesiastici accogliessero le moderne tendenze artistiche che meglio potevano penetrare l'intelligenza della fede nel tempo presente, e gli artisti avessero come unica condizione alla loro libertà espressiva, una seria informazione religiosa allorché fossero impegnati in committenze ecclesiastiche¹⁴.

Una ricaduta importante nell'ambito del dibattito critico anche negli anni a seguire (e fino ad oggi), lo ebbe il saggio di Enrico Crispolti, *Un racconto plastico di Fontana: la Via Crucis inedita, del 1947*, scritto in occasione della mostra *Lucio Fontana. Via Crucis 1947* alla Galleria Niccoli di Parma nel 1988¹⁵. La mostra parmigiana fu la prima occasione per esporre la straordinaria *Via Crucis* a tutto tondo, realizzata dall'artista in un anno di grande sperimentazione nella ceramica presso la Manifattura Mazzotti ad Albisola, al suo rientro in Italia dall'Argentina nella primavera del 1947. Sulla *Via Crucis* del 1947 sarebbe tornata nel 1989 anche Sandra Orienti, confrontandola con quella del 1956-57 per la Cappella delle Carline¹⁶.

Crispolti ricostruiva velocemente la produzione in ceramica di Fontana degli anni Trenta e del secondo dopoguerra, all'interno della quale contestualizzare la *Via Crucis* del 1947, per metterla in relazione con le coeve ricerche spaziali. Ne sottolineava, infatti, la qualità dell'invenzione plastica: un altorilievo spinto alla libertà del tutto tondo, in rapporto dialettico ed espansione tentacolare nello spazio, e con grandi effetti coloristici. In risposta a Mascherpa e interrogandosi sulla possibilità di un Fontana 'religioso' dialogante con il 'sacro', Crispolti esprimeva dubbi sulla proprietà di una tale operazione critico-ideologica. L'applicazione a occasioni iconografiche di religiosità cristiana da parte di Fontana, per Crispolti rispondeva alla concorrenza di due fattori: le richieste di una committenza, a cui

l'artista rispondeva con vivacità inventiva per superare le limitazioni iconografiche e stilistiche; l'equiparazione del soggetto religioso a qualsiasi altro tema che poteva essere affrontato. Crispolti, quindi, proponeva 'l'attualismo creativo' dell'inventiva plastica fontaniana come chiave di lettura anche delle opere di soggetto religioso, in cui l'artista «poteva sì toccare corde di lirismo, ma certo in un senso umanistico e immanentistico, coerentemente alla teleologia di un attivismo non certo di riferimento trascendente»¹⁷. Cercando di allentare i condizionamenti della committenza e della tradizione iconografica, Fontana utilizzava la tematica religiosa come ulteriore pretesto di invenzione plastico-compositiva e di vitalismo energetico che pervade uomo, natura e cosmo. Perciò, quando si parla spiritualità di Fontana – e Crispolti faceva riferimento alla critica degli anni Trenta (Duilio Morosini, Dino Bonardi) o degli anni Sessanta (Carla Lonzi) –, è da intendersi in chiave del suo attualismo creativo e del suo vitalistico attivismo immaginativo e in senso immanentistico e spiritualmente laico¹⁸.

Pur ricordando il contributo del 1991 di Maurizio Cecchetti, *Le sacre ferite di Lucio Fontana*, in *Studi Cattolici*¹⁹, una nuova stagione di approfondimenti, mostre e pubblicazioni sulle opere di soggetto religioso di Fontana – con particolare attenzione alla realtà milanese in cui l'artista operava e alla sua ricerca in modo complessivo – e sul tema della 'spiritualità', ebbe luogo nella seconda metà degli anni Novanta, culminando nelle celebrazioni per il Centenario fontaniano del 1999.

Tra il 1994 e il 1995 si susseguirono, a cura di Cecilia De Carli, *La forma dell'invisibile*, mostra tenutasi a Palazzo Martinengo di Brescia alla fine del 1994²⁰ e *La Scultura. Collezione d'Arte Contemporanea. Arte e Spiritualità*, catalogo della Collezione Paolo VI, che comprende una *Crocifissione* in ceramica riflessata del 1955²¹. Sulla traccia del pensiero di Paolo VI intorno all'arte e alla bellezza, la De Carli inseriva l'analisi dei *Concetti spaziali* di Fontana in un più ampio discorso sulla capacità dell'arte di dar forma a ciò che non si vede, ma che c'è, e sulla lettura della bellezza come rivelazione, come prova che l'Incarnazione è possibile.

Sulla stessa linea, si ricorda anche il saggio del 1995 di Luciano Caramel, *Tra Terra e Cielo, dopo Brancusi* per la mostra *Fra terra e cielo: Fontana, Morlotti, Leoncillo*, allestita alla Torre Colombera di Gorla Maggiore²². Nel 1997, invece, il nome di Fontana tornò parlando di arte sacra, nella mostra *Enzo Rossi. Dignità della Bellezza. Cultura dell'arte sacra a Perugia e in Italia, 1936-1996*, a cura di Mariano Apa²³.

Il contesto milanese è quello in cui viene inquadrata l'analisi della ricerca di Fontana, a partire dalla mostra *Lucio Fontana e Milano* a cura di Flaminio Gualdoni presso il Museo della Permanente dall'11 ottobre al 17 novembre 1996²⁴, passando per il volume di Paolo Campiglio *Itinerari di Lucio Fontana a Milano e dintorni* del 1999²⁵, fino alle cinque mostre organizzate nella primavera dello stesso anno a Brera, al PAC, alla Triennale, al Museo Diocesano e al Museo Teatrale della Scala per il Centenario fontaniano²⁶.

Nei suoi itinerari fontaniani per le vie di Milano, in cui erano incluse opere di soggetto religioso, Campiglio mostrò una particolare attenzione per i loculi e le tombe realizzate dall'artista tra gli anni Venti e gli anni Cinquanta al Cimitero Monumentale (fig. 3). Riprendeva gli studi condotti pochi anni prima in *Lucio Fontana. La scultura architettonica negli anni Trenta* (1995) che leggeva la produzione funeraria di Fontana all'interno della consueta pratica del professionismo milanese di quegli anni, dato dalla collaborazione tra architetti e scultori per la realizzazione di tombe e loculi, che fece del Cimitero Monumentale una palestra per gli scultori²⁷. In occasione del Centenario del 1999, la mostra *Lucio Fontana. Oltre la materia*, tenutasi presso il Museo Diocesano dal 15 aprile al 13 giugno, presentò un'articolata panoramica sul tema. Nei saggi in catalogo, i due curatori Paolo Biscottini e Cecilia De Carli affrontarono il tema di un 'Fontana sacro'. Partendo dagli apporti di Crispolti, Biscottini metteva in dubbio che, in casi esemplari quali la *Via Crucis* del 1947, realizzata dall'artista in modo autonomo e non in seguito a committenze, o il *Golghota, Concetto spaziale* del 1956, 'l'attualismo creativo' di Fontana applicato a tematiche religiose prescindesse da un confronto con il trascendentale e da una lettura del tema sacro che andasse oltre la percezione lirica e umanistica²⁸. De Carli valutava la «pertinenza di una di-



mensione sacra e religiosa all'interno della stessa ricerca dell'artista, non dunque come contenuto, ma come qualità»²⁹.

Tra le opere provenienti da un contesto architettonico citate da Campiglio e da De Carli nei loro contributi del 1999, vi è anche la *Via Crucis "bianca"* realizzata da Fontana nel 1955 per la Casa Materna Asili Nido Ada Bolchini Dell'Acqua³⁰ (segnalata per la prima volta da Campiglio nel catalogo della mostra alla Permanente del 1996³¹), a cui Biscottini ha dedicato nel 2000 un contributo circoscritto, in cui analizzava affinità e differenze rispetto alla quasi coeva *Via Crucis* per la Cappella delle Carline, due progetti che videro la collaborazione di Fontana e dell'architetto Marco Zanuso, in una crescente simbiosi tra intervento artistico e architettonico.³²

Nell'ultimo decennio, la terza ondata di studi sulla produzione fontaniana di soggetto religioso ha incluso, soprattutto, indagini e ricostruzioni storico-documentarie che hanno ancorato i lavori di ricerca a opere specifiche – ritrovate o riscoperte grazie ad attenti lavori di restauro – e a nuove riflessioni sull'opera di Fontana nel suo complesso, spesso basate su nuovi materiali documentari e rinnovati approcci metodologici.

Nel 2011 l'acquisto della *Via Crucis "bianca"* da parte della Regione Lombardia, con un deposito presso il Museo Diocesano, dove è stata esposta in una 'nuova' sala Fontana, è stata l'occasione per permettere per la prima volta un confronto visivo diretto tra tutte e tre le *Vie crucis* dell'artista: 1947, 1955, 1956-57 (fig. 4). Nel catalogo furono pubblicati i saggi di Crispolti, Biscottini e Dall'Asta dedicati a ogni *Via Crucis*. Il testo di Crispolti riprendeva, con qualche aggiornamento, il saggio del 1988 sulla *Via Crucis* del 1947: vi ribadiva l'assenza di una corrispondenza ideologico-devozionale, e la presenza di un «umano vitalismo, capace di sublimare una condizione d'esistenza, trascendentalisticamente entro la sua stessa condizione umana di immanenza»³³. Un'essenzialità spiritualistica di smaterializzazione, conseguita misticamente (in senso laico) negli ultimi anni nella totalità del bianco. Biscottini ripropose quanto scritto nel 2000 sulla *Via Crucis "bianca"* proveniente dalla Casa Materna Asili Nido Ada Bolchini Dell'Acqua. Infine, Dall'Asta, soffermandosi sulla *Via Crucis* della Cappella delle Carline, ora conservata presso la cripta di San Fedele, cercava di superare la dicotomia Fontana 'sacro' e Fontana 'profano', riconoscendo l'unità della sua opera. Per Dall'Asta la «*Via Crucis* è un'opera religiosa non tanto o non solo per il tema iconografico, ma per le modalità con cui è rappresentato, per la sua forza espressiva, per la sua carica drammatica, per la sua tensione interna, per il soffio vitale da cui è animata»³⁴.

Nel 2013, sempre Dall'Asta, con Paolo Bolpagni, ha presentato il ritrovamen-





to, con conseguente restauro e studio, del fregio ideato da Fontana per la lunetta superiore della cappella Guastalla in San Fedele, sopra la pala in ceramica dell'*Apparizione del Sacro Cuore a Santa Margherita Alacoque*. L'impossibilità del collocamento fu molto probabilmente dovuta all'errato posizionamento degli angeli, che tolse spazio al fregio, coerentemente pensato come festone o velare – spesso inserito, retto da puttini, nelle ceramiche di soggetto religioso o nelle battaglie – che incorniciasse la rivelazione del Sacro Cuore³⁵. Dello stesso anno fu lo studio dedicato a una seconda *Pala del Sacro Cuore* in ceramica policroma, realizzata da Fontana per il Centro del Sacro Cuore dei Gesuiti a Reggio Emilia (1957-58) (ricollocata nel 2011 nella nuova chiesa del Sacro Cuore), pubblicato da Leda Piazza e Gian Andrea Ferrari in *Il Tratto*³⁶.

All'area emiliana appartiene anche la valorizzazione della Tomba Melandri al cimitero dell'Osservanza di Faenza, realizzata da Fontana nel 1960³⁷, condotta da Irene Biolchini tra il 2012 e il 2015 attraverso la ricostruzione documentaria delle vicende che hanno portato all'edificazione della tomba, il lavoro di restauro che ha portato al ripristino dello stato originario (fin dove possibile), lo studio dei nessi linguistici tra la scrittura plastico-segnica nel trattamento della ceramica e le coeve ricerche dell'artista³⁸.

Nel 2016, la mostra *Manzù. Dialoghi sulla spiritualità, con Lucio Fontana*, a cura di Barbara Cinelli e Davide Colombo, tenutasi a Castel Sant'Angelo e al Museo Manzù di Ardea³⁹, propose un inusuale dialogo tra Giacomo Manzù e Lucio Fontana che non voleva forzare un impossibile rapporto visivo tra i due, ma analizzare il confronto con il sacro all'indomani della guerra. Per entrambi fu mettersi alla prova con la grande committenza – il Vaticano per Manzù, la Fabbrica del Duomo di Milano per Fontana (fig. 5) –, e sperimentare l'impossibilità di forzare le ragioni liturgiche della committenza, sebbene il confronto con antiche iconografie che avrebbero desiderato rinnovare in senso contemporaneo entrò comunque in un fertile rapporto con le loro ricerche linguistiche. Da un lato, c'era l'intento di inserire la produzione 'sacra' dei due scultori e il 'problema dell'arte sacra' nel contesto che gli compete, perché la fisionomia e le valutazioni della committenza sono elementi che integrano opportunamente la lettura delle opere; dall'altro, la necessità di comprendere come la modernità e un nuovo modo di intendere il sacro entrasse in relazione o in contrasto con la Chiesa Cattolica sotto i pontificati di Pio XII, Giovanni XXIV e Paolo VI⁴⁰. In più si intendeva verificare come in entrambi, alla produzione ufficiale, corrispondesse – seppur con intenti e modalità differenti – una produzione autonoma su soggetti religiosi, da considerare nel complesso della loro ricerca artistica.

In particolare, per Fontana i soggetti di tipo religioso, grazie a un approccio empirico ed esperienziale, costituivano un'occasione tematica all'interno della quale la sua inventiva libera e aperta trovava una concretizzazione. Insistendo sulle ragioni storiche e sugli aspetti linguistici, la mostra cercava di evidenziare come la scultura di Fontana, proprio per le sue specificità e la sua efficacia espressiva applicata con ugual forza a soggetti differenti, fosse in grado di illuminare il senso intrinseco anche dei temi religiosi.

Più volte citato nei vari contributi sull'«arte sacra» di Fontana, il ciclo *La fine di Dio* è stato l'oggetto di un lavoro monografico di studio – comprendente la ricostruzione documentaria, fotografica e critica dell'opera – a cura di Enrico Crispolti, pubblicato dalla Galleria Tornabuoni Arte in occasione dell'esposizione di quattro «ova» (insieme all'*Inferno* e al *Paradiso*, 1956) ad Art Basel a Basilea dal 15 al 18 giugno 2017. Crispolti vi affermava che per «Fontana questi lavori simboleggiano “l'infinito, l'insondabile, la fine della figurazione, il principio del vuoto” e rappresentano il punto massimo della visione creativa dell'artista espressa attraverso un'elevata ed importante qualità formale»⁴¹.

Infine, tra il 2017 e il 2019, la Veneranda Fabbrica del Duomo ha contribuito in modo importante al dibattito attraverso un lavoro di approfondimento sulle opere di Fontana relative al Concorso per la Quinta Porta e sulla pala dell'*Assunta* grazie alle schede di Niccolò D'Agati, pubblicate nel corposo volume *Milano. Museo e Tesoro del Duomo* a cura di Giulia Benati⁴², e soprattutto con la mostra *L'arte novissima. Lucio Fontana per il Duomo di Milano 1936-1956*, a cura di Michele Aversa, Giulia Benati e Massimo Negri, tenutasi dal 27 ottobre 2018 al 27 gennaio 2019 presso il Museo del Duomo⁴³ (fig. 6), che ha trovato completamento nella giornata di studi *Un atto di fede nell'infinito. Lucio Fontana e il Sacro* del 15 gennaio 2019, durante la quale è stata esposta la ritrovata *Deposizione* in gesso eseguita da Fontana per il primo modello della pala dell'*Assunta* (1954). Motivo principale della mostra *L'arte novissima* è stata la presentazione del restauro del terzo bozzetto in gesso della Quinta Porta del Duomo, realizzato dall'artista tra il 1955 e il 1956, mai esposto in precedenza. In concomitanza della mostra, il 3 novembre 2018 è stata anche temporaneamente posizionata sull'altare di Sant'Agata nel Duomo di Milano la fusione in bronzo del 1972 dell'*Assunta*, il cui gesso (conservato presso il Museo Diocesano) avrebbe dovuto essere trasposto in marmo di Candoglia secondo il progetto di Fontana, rimasto incompiuto.

Gli studi recenti, quindi, sembrano aver superato la domanda e la risposta attorno a un Fontana «sacro», individuando nella dinamica forza espressiva del linguaggio fontaniano una tensione «spirituale» riconoscibile in ogni sua opera e ricerca.

- 1 Guido BALLO, *Lucio Fontana: idea per un ritratto*, Milano 1970.
- 2 *Idem* (a cura di), *Lucio Fontana*, cat. della mostra (Milano, Palazzo Reale, 19 aprile-21 giugno/pror. 31 luglio 1972) Milano 1972. Su questa esposizione si veda Dario MACCARI, "Lucio Fontana 1972", in *L'Uomo nero*, 2013, 10, pp. 319-341.
- 3 Giorgio MASCHERPA (a cura di), "Omaggio a Fontana" in *Il Rassegna Nazionale del Sacro nell'Arte Contemporanea*, cat. della mostra (Palermo, Palazzo Arcivescovile, 8 aprile-20 maggio 1978), Palermo 1978, pp. XXV-XXXII.
- 4 Giorgio MANGANELLI, *L'ironia teologica di Fontana. Progetti per una porta del Duomo di Milano*, Milano 1978.
- 5 Giorgio MASCHERPA, "Rassegna di scultori: maestri fine '800-inizi '900", in Giovanni FALLANI-Valerio MARIANI-Giorgio MASCHERPA, *Collezione Vaticana d'Arte religiosa moderna*, Milano 1974, pp. 60-64.
- 6 *Idem*, "Omaggio a Fontana", p. XXVI.
- 7 *Ibidem*, p. XXX.
- 8 Giorgio MANGANELLI, "L'ironia teologica di Fontana", in *Idem* (a cura di), *L'ironia teologica di Fontana*, p. 7.
- 9 Giorgio MASCHERPA (a cura di), *Lucio Fontana e il sacro*, cat. della mostra (Milano, Centro Culturale San Fedele, marzo-aprile 1986), Milano 1986.
- 10 *Idem*, "Fontana e lo spazio di Dio", in *Ibidem*, p. 9. Il riferimento è a Gillo DORFLES, "Le ova di Fontana", in *L. Fontana. Le ova* (Milano, Galleria dell'Arriete, giugno 1963), Milano 1963.
- 11 *Ibidem*, p. 11.
- 12 Giorgio VERZOTTI, "Fontana et le religieux", in *Lucio Fontana*, cat. della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou, 13 ottobre 1987-11 gennaio 1988), Parigi 1987, pp. 324-332.
- 13 Cfr. Carla LONZI, *Autoritratto*, Bari 1969, pp. 146-149.
- 14 *Insegnamenti di Paolo VI, II, 1964*, Roma 1965, pp. 312-318.
- 15 Enrico CRISPOLTI, "Un racconto plastico di Fontana: la «Via Crucis» inedita, del 1947", in *Lucio Fontana. Via Crucis 1947*, cat. della mostra (Parma, Galleria Niccoli, 1988), Parma 1988, pp. 4-11.
- 16 Sandra ORIENTI, "La Via Crucis 1947 e 1956-57 di Lucio Fontana", in *Informazioni UCAI*, 1989, 13, pp. 8-15.
- 17 Crispolti, "Un racconto plastico di Fontana: la 'Via Crucis' inedita, del 1947", p. 8.
- 18 *Ibidem*, pp. 8, 13. Il tema è affrontato anche in Enrico CRISPOLTI (a cura di), *Fontana. Catalogo generale*, Milano 1986, vol. I, p. 27.
- 19 Maurizio CECCHETTI, "Le sacre ferite di Lucio Fontana", in *Studi Cattolici*, 1991, 363, pp. 324-326.
- 20 Cecilia DE CARLI (a cura di), *La forma dell'invisibile*, cat. della mostra (Brescia, Palazzo Martinengo, 4 novembre-26 dicembre 1994), Brescia 1994.
- 21 *Eadem* (a cura di), *La Scultura. Collezione d'Arte Contemporanea. Arte e Spiritualità*, Brescia 1995.
- 22 Luciano CAMEL, "Tra terra e cielo, dopo Brancusi", in Debora FERRARI (a cura di), *Fra terra e cielo: Fontana, Morlotti, Leoncillo*, cat. della mostra, (Gorla Maggiore, Torre Colombera, 5 febbraio-19 marzo 1995), Milano 1995, pp. 6-9.
- 23 Mariano APA (a cura di), *Enzo Rossi. Dignità della Bellezza. Cultura dell'arte sacra a Perugia e in Italia, 1936-1996*, cat. della mostra (Perugia, Palazzo dei Priori, Sala del Grifo e del Leone, 13-28 dicembre 1997), Perugia 1997.
- 24 Flaminio GUALDONI (a cura di), *Lucio Fontana e Milano*, cat. della mostra (Milano, Museo della Permanente, 11 ottobre-17 novembre 1996), Milano 1996.
- 25 Paolo CAMPIGLIO, *Itinerari di Lucio Fontana a Milano e dintorni*, Milano 1999.
- 26 Enrico CRISPOLTI (a cura di), *Centenario di Lucio Fontana*, cat. delle mostre (Milano, Brera / PAC / La Triennale / Museo Diocesano / Museo Teatrale della Scala, 1999), Milano 1999.
- 27 Paolo CAMPIGLIO, *La scultura architettonica negli anni Trenta*, Sassari 1995.
- 28 Cfr. Paolo BISCOTTINI, "Lucio Fontana: brevi note di poetica", in Crispolti, *Centenario di Lucio Fontana*, pp. 203-206.
- 29 Cecilia DE CARLI, "Lucio Fontana. Oltre la materia", in *Ibidem*, pp. 207-218: 207.
- 30 Paolo BISCOTTINI, "La «Via Crucis bianca» di Lucio Fontana", in *Arte lombarda del secondo millennio. Saggi in onore di Gian Alberto Dell'Acqua*, Milano 2000, pp. 304-311.
- 31 Paolo CAMPIGLIO, "Fontana ispanico o lombardo?", in Gualdoni, *Lucio Fontana e Milano*, pp. 33, 134.
- 32 Biscottini, "La «Via Crucis bianca» di Lucio Fontana", in *Arte lombarda del secondo millennio. Saggi in onore di Gian Alberto Dell'Acqua*, Milano 2000, pp. 304-311.
- 33 Enrico CRISPOLTI, "Il particolare «sacro» di Fontana. Considerazioni su tre Vie Crucis", in Paolo BISCOTTINI (a cura di), *Lucio Fontana: Vie Crucis 1947-1957*, cat. della mostra (Milano, Palazzo Lombardia, 17 marzo-30 aprile 2011), Milano 2011, pp. 15-31: 30-31.
- 34 Andrea DALL'ASTA SJ, "Fontana, Via Crucis", in *Ibidem*, pp. 43-51: 44.
- 35 Andrea DALL'ASTA SJ-Paolo BOLPAGNI (a cura di), *Il Fontana "sbagliato". Il fregio inedito per la Cappella del Sacro Cuore in San Fedele*, cat. della mostra (Milano, Galleria San Fedele, 2-19 ottobre 2013), Milano 2013.
- 36 Leda PIAZZA-Gian Andrea FERRARI, "Lucio Fontana a Reggio Emilia", in *Il Tratto*, III, 2013, 2, pp. 40-55.
- 37 La Tomba fu segnalata da Gian Carlo BOJANI, "Nel Centenario della nascita di Lucio Fontana - 2° parte: Opere di Lucio Fontana al Museo di Faenza, la donazione Gian Tomaso Liverani e la Tomba Melandri all'Osservanza", in *La Faenza*, LXXV, 1999, 4-6, pp. 215-228.
- 38 Irene BIOLCHINI, "Un testo inedito di Lucio Fontana e la Tomba Melandri al cimitero dell'Osservanza di Faenza", in *Faenza*, 2012, 2, pp. 85-99; *Eadem*, *Le faenze di Lucio Fontana*, Faenza 2015.
- 39 Barbara CINELLI-Davide COLOMBO (a cura di), *Manzù. Dialoghi sulla spiritualità, con Lucio Fontana*, cat. della mostra (Roma, Castel Sant'Angelo, Roma / Ardea, Museo Manzù, 8 dicembre 2016-5 marzo 2017), Electa, Milano 2016.
- 40 Cfr. Daniele MENOZZI, "Tre papi nella modernità: Pio XII, Giovanni XXIII, Paolo VI", in *Ibidem*, pp. 18-27.
- 41 Enrico CRISPOLTI, "Un grande spartito pittorico per una rituale gestualità euristica", in *Idem* (a cura di), *Lucio Fontana. Fine di Dio*, cat. della mostra (Basilea, Tornabuoni Arte, Art Basel, 15-18 giugno 2017), Milano 2017.
- 42 Niccolò D'AGATI, schede in Giulia BENATI (a cura di), *Milano. Museo e Tesoro del Duomo*, Milano 2017, pp. 375-383.
- 43 Michele AVERSA-Giulia BENATI-Massimo NEGRI (a cura di), *L'arte novissima. Lucio Fontana per il Duomo di Milano 1936-1956*, cat. della mostra (Milano, Museo del Duomo, 27 ottobre 2018-27 gennaio 2019), Milano 2018.

Referenze fotografiche:

fig. 5 foto Davide Colombo, © Fondazione Lucio Fontana, Milano by SIAE 2020; fig. 6 foto Marco Introini, © Fondazione Lucio Fontana, Milano by SIAE 2020
 Courtesy of Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano