

Lucio Fontana e Paolo Scheggi: due futurismi a confronto

Siamo alla XXXIII Biennale di Venezia del 1966, a Enrico Castellani e Lucio Fontana sono dedicate due mostre personali. Paolo Scheggi è presente nel Padiglione Italia con quattro *Intersuperfici*.

Le quattro grandi *Intersuperfici* presentate sono concepite da Scheggi come un intervento ambientale a tutto tondo: monocrome (bianca, rossa, blu e gialla) quadrate con sette circonferenze per lato, che «sembrano aver raggiunto il culmine di una focalizzazione dell'immagine uguale e iterabile, sistematicamente posta 'in forse' dalla casualità luminosa, che ripropone continuamente secondo incidenze chiaroscurali la tessitura delle figure geometriche semplici» (Celant, 1966), avrebbero dovuto essere incastonate nella parete.

Nella polemica espositiva che ruota intorno a tali opere si cela la volontà intrinsecamente spaziale e dichiaratamente ambientale costitutiva di Scheggi. Le opere infatti sono state apposte sulla parete in maniera tradizionale, sporgenti di otto centimetri dal muro, dopo un tentativo di richiesta a Gian Alberto Dell'Acqua e agli allestitori di poterle installare nello «spessore della parete»¹ (Bignotti, 2011).

Questa mancanza, sostanziale, oltre a porre l'attenzione dell'osservatore sulla profondità dell'oggetto-opera, non concesse a Scheggi la chance di dialogare, per contrappunti, con quello che invece il maestro Fontana presentò in mostra: un ambiente dalla spiccata propensione scultorea.

L'Ambiente spaziale, per la Biennale, era uno spazio dominato dalla monocroma sensazione del bianco, come un contenitore "neutro", che Fontana concepì per ospitare, in "teche" aperte, sei grandi tele bianche da un taglio ciascuna. L'icasticità ieratica di questi display installativi permise alle tele di ergersi come figure astanti plastiche, libere dai vincoli murari e architettonici, così da imporsi, all'interno del percorso, come presenze labirintiche. Come rilevato da Germano Celant (2012):

l'opposizione tra oggetto e ambiente si dissolse; un'opposizione che Fontana aveva sempre cercato di superare, ma che fino a quel momento aveva mantenuto su piani paralleli: da una parte il quadro e la scultura, dall'altra il contenitore o ambiente espositivo. A Venezia, la loro coesistenza divenne

¹ In merito al modo particolare di come appendere le opere di autori come Scheggi già Gillo Dorfles, nel 1965, se ne occupa in *L'ŒIL. Revue d'art mensuelle*: «nécessitent le cadre d'une pièce installée exactement pour elles, ou tout au moins des paroles sur lesquelles elles soient isolées des autres tableaux et, si possible, insérées directement au mur lui-même, de manière à scander la paroi d'un rythme autonome» (Dorfles, 1965).

possibile e questo portò a una fattualità scenica ed essenziale che intrecciava i due poli, facendoli coesistere (Celant, 2012).

Ed è proprio in questo senso che le quattro *Intersuperfici* di Scheggi tendevano: superare la dicotomia tra “pittura-oggetto”² e ambiente ma non facendo un passo verso l’osservatore, sfondando di fatto la quarta parete, bensì mediante un passo indietro, nello spessore murario - essere ambiente senza imporre un ambiente -.

Ed ecco allora che la mancata parete a «tensione installativa» (Pola, 2014) della Biennale del 1966 trova suo naturale sviluppo nell’*Intercamera plastica*, realizzata nel gennaio 1967 per la nuova sede della Galleria del Naviglio a Milano.

L’idea di Scheggi è quella di tradurre, definitivamente, su scala praticabile tutta quella sensibilizzazione introdotta con le «zone interstiziali, di transito e vibrazione, rovesciamento e complicazione che dagli esordi costituiscono il fulcro dei suoi interessi percettivi in senso totale» (Pola, 2014).

L’*Intercamera* esposta al Naviglio è in tutto e per tutto un’ambiente, senza fraintendimenti allestitivi di sorta: una stanza monocroma gialla, suddivisa da due pareti semicircolari in quattro sezioni. L’ingresso della camera è segnato da una parete concava con fori circolari estesi lungo tutta la superficie; il secondo ambiente presenta una monocromia diffusa con un diagramma parabolico a forature circolari, che va a chiudersi nel retro dell’ultimo ambiente, caratterizzato da una parete concava con buchi circolari disposti in fuga prospettica.

La forma avvolgente di questi volumi, associati alla «dinamica modulare e seriale delle traforature circolari» (Pezzato, 2013), rende il percorso interno complesso, stimolando il fruitore accompagnandone il cammino, «come occhi curiosi» (Bignotti, 2011) squisitamente surreali, sviluppando in senso plastico ed architettonico la lezione di Lucio Fontana.

Esporre un ambiente alla Galleria del Naviglio vuol dire legare e legarsi, come in un’ideale linea del tempo, alle intenzioni e i risultati raggiunti da quel binomio Cardazzo-Spazialismo, o meglio, Cardazzo-Fontana, in modo indissolubile.

² Coordinate della “pittura-oggetto” definite sempre da Dorfles su *L’ŒIL. Revue d’art mensuelle*, in *La peinture objet dans l’art italien contemporain*. Scheggi, parallelamente alla ricerca su tela, sin dal 1964 con i *Compositori cromo-spaziali* ragionava sull’evoluzione oggettuale e meccanica delle *Intersuperfici*. Questi lavori trovano piena realizzazione con l’*Inter-ena-cubo* del 1965, oggetti plastici in cui Scheggi mette alla prova la ricerca plastico-cromatica pittorica con oggetti che attivano lo spettatore.

Oltre al fatto che tale scelta, avvenuta appena dopo l'esperienza alla Biennale, sembri evidenziare quanto le cose esistono, per come concepite, solo se capite e collaborate; l'artista di Settignano è potuto arrivare ad un risultato tanto originale quanto solido e profondo anche grazie a quei riferimenti milanesi, voluti e trovati dopo il primo periodo di studi trascorso tra Firenze, Londra e Roma.

La Galleria del Naviglio e Fontana sono stati, evidentemente, guide e chiarificatori concettuali per il giovane Scheggi che da Cardazzo ha ritrovato quel fluire avanguardistico, di stampo futurista surrealista, già esperito nel soggiorno londinese. Il gallerista, infatti, da fine anni Cinquanta, tra le varie linee editoriali ed espositive perseguite, aveva scelto la «rivalutazione del Futurismo» (Barbero, 2008), passando per la figura di Giacomo Balla, a cui Cardazzo dedica una personale nell'aprile del 1956 alla Galleria Selecta di Roma e, un anno dopo, al Naviglio. Non è un caso che, contestualmente, Cardazzo decida di storicizzare lo Spazialismo con la mostra omonima che ebbe luogo al Naviglio dal 29 maggio al 7 giugno del 1956³.

Insistere sull'importanza del Futurismo e del Surrealismo⁴, promuovendo al contempo Fontana e lo Spazialismo, sarà la linea di sviluppo predominante nel lavoro del gallerista a cavallo degli anni Sessanta, che gli consentirà di fare dei suoi spazi espositivi circuiti di dialogo per l'arte contemporanea.

Se l'arrivo di Scheggi a Milano si attesta intorno al 1960, la frequentazione del corso di Visual Design al Cohlins & Cohlins Institute of Graphic Design di Londra va collocata nel periodo immediatamente anteriore. Essere alla fine degli anni Cinquanta a Londra significa trovarsi nel vivo del processo ricostitutivo della figurazione e di rieducazione alla visione, promosso dall'Institut of Contemporary Art (I.C.A), che raggiunge il suo culmine con la mostra *This is Tomorrow*, tenutasi alla Whitechapel Gallery dal 9 agosto al 9 settembre del 1956, curata da Lawrence Alloway.

La mostra, articolata in dodici sezioni, presenta due tendenze principali: i neocostruttivisti, legati a Paule Vézelay, rappresentante del Group Espace di André Bloc, che hanno come missione il reinserimento dell'arte nello spazio urbano, scagionandola da ogni individualismo apologetico; e i pop, focalizzati sulla cultura popolare e ai rapporti che legano vita e arte. Tra questi troviamo

³ In tale mostra viene presentato il volume di Giampiero Giani, *Spazialismo, origini e sviluppi di una tendenza artistica*, una pubblicazione che sancisce il compimento della corrente.

⁴ Mirò è al Naviglio con litografie nel 1951, del marzo 1953 è la personale di Yves Tanguy, alla galleria Selecta di Roma, nel 1955 nuovamente Miró, tra maggio-giugno del 1957 Cardazzo ospita al Naviglio la prima personale italiana di rilievi di Jean Arp e nel 1963 le tele di Miró.

personalità afferenti all'Independent Group come lo stesso Alloway, i critici Rayner Banham e Tony del Renzio, gli artisti Eduardo Paolozzi, William Turnbull, Richard Hamilton, gli architetti Alison e Peter Smithson e il direttore tecnico dell'*Architectural Design*, nonché coordinatore della manifestazione, Theo Crosby.

La presenza di alcune di queste personalità a Milano, in questi stessi anni, da Cardazzo potrebbe non solo aver suggerito al giovane Scheggi la strada da perseguire ma anche introdotto a un pensiero di ricerca altro, rispetto al panorama italiano del momento, scisso tra materia informale e figurazione. Nel 1956 il Naviglio ospita la prima personale dello scultore Anthony Caro⁵, presentata in catalogo da Lawrence Alloway con il titolo *Caro and Gravity* e discussa da Theo Crosby nella sua rivista *Architectural Design*. La stessa mostra fu riproposta a Londra l'anno successivo, nella Galleria Gimpel Fils, mentre, contestualmente, la Rome-New York Art Foundation ospitava la collettiva *Nuove tendenze nell'arte britannica*, in cui Caro esponeva tre disegni (Carandente, 1992).

Le sculture figurative, così come quelle astratte che Caro realizzerà a partire dal 1960, anno in cui Alloway presentò Toti Scialoja al Naviglio, risentono di un Surrealismo, di un Costruttivismo e di un tipo di Futurismo mentale che è lo stesso che informa l'ambiente londinese che ruota intorno alle teorie e visioni di Alloway, Crosby e Banham, e che trovò concreta messa a terra proprio in *This is Tomorrow*.

Nella manifestazione londinese, tra i dodici gruppi espositivi, spiccano, all'interno della linea operativa sviluppatasi nella cornice dell'I.C.A., i lavori del Gruppo 6 dove i coniugi Smithson realizzano un ambiente, *Patio & Pavilion*, in cui propongono un habitat umano essenziale, in cui esterni e interni si compenetrano. Il padiglione, caratterizzato dall'uso di materiali poveri come legno e plastiche usurate, presenta una recinzione a pannelli riflettenti che costringe il visitatore ad osservare la propria immagine. A Paolozzi e Henderson è affidato il compito di completare l'ambiente con oggetti che alludono all'attività umana: una ruota per esprimere il movimento, una scultura per stimolare la contemplazione, il fotocollage di una testa per indicare l'essere umano e detriti per alludere alla condizione precaria postbellica. Questa coraltà ambientale intende tradurre tre concetti: «spazio, protezione e intimità» (Prestinenza Puglisi, 1999). Gli Smitshon infatti stavano lavorando insistentemente sul recupero dello spazio dell'esistenza, soverchiando la linea architettonico-costruttiva fondata su principi geometrici, sentiti troppo astratti.

Tale lavoro è il diretto *continuum* di quel filone, marcatamente futurista, indagato appena un mese prima al *Daily Mail Ideal Home Exhibition* in cui i coniugi propongono la *The House of Future*,

⁵ Caro presentò venti sculture figurative per l'occasione.

esercizio di puro design futurista. Tale prototipo di casa del futuro, costruita in plastica prefabbricata, ricalca infatti perfettamente le idee futuriste su cui Reyner Banham stava riflettendo per la sua tesi di dottorato, discussa nel 1958 e pubblicata nel 1960 con il titolo *Theory and Design in the First machine Age*:

That architecture as the art of disposing the forms of a building according to pre-established laws in finished.

That architecture must be understood as the power freely and boldly to harmonise environment and man, that is, to render the world of things a projection of the world of the spirit.

That from an architecture so conceived no stock answers, plastic or linear could arise, because the fundamental characteristics of Futurist architecture will be expendability and transience. Our houses will last less time than we do, and every generation will have to make its own. This constant renewal of the architectonic environment will contribute to the victory of Futurism, already asserting itself through les mots en liberté, plastic dynamism, music without bars, the art of noise, through all of which we fight without quarter against passéiste cowardice. (Banham, 1967)

Sia in *This is Tomorrow* che nella *Daily Mail Ideal Home* Exhibition, gli Smitshon, pur sondando due strade diverse, sono riusciti a trovare quell'armonizzazione totale tra ambiente e uomo professata da Banham. Attraverso un linguaggio "transitorio" di matrice futurista, sentito come mezzo efficace per ricreare un nuovo umanesimo, sono riusciti a creare una reciprocità tra contenitore e contenuto, abolendo i confini tra totalità e manufatti e trasferendo le intenzioni soggiacenti alle opere, valorizzando al contempo le potenzialità tecnologiche, estetiche e sociali del periodo.

Tale crasi sinergica di risultati può aver colpito il giovane Scheggi che, una volta a Milano, l'ha ritrovata nello Spazialismo di Fontana. La «misura umanistica del procedere creativo come dimensione etica assoluta e totale» (Pola, 2014) è infatti ciò che sostanzia tutte le riflessioni di Scheggi e che proprio Fontana, in occasione della personale di Scheggi presso la Galleria Il Cancellino di Bologna nel 1962, riconosce come il motivo di ricerca. In tale circostanza Fontana scrive un testo in forma di lettera, che viene pubblicato nel catalogo della mostra, che recita:

[...] fra noi vi possono essere delle divergenze che ritengo a tuo favore, sei uomo del tuo tempo. Vorrei solo aggiungere che le arti non sono che una delle manifestazioni dell'intelligenza, la ragione di essere 'uomo'. Non vi può essere evoluzione sociale, senza un'evoluzione totale dell'uomo [...] (Barbero, 2016).

Questa partecipazione umanistica all'opera, sollecitata da Fontana e condivisa da Scheggi, trova piena concretezza in un approccio d'avanguardia totalizzante, le cui basi metodologiche sono rintracciabili nel Futurismo, esperito da Scheggi a Londra e ritrovato riflesso nello Spazialismo da Cardazzo.

Lo Spazialismo di Fontana nasce e trova sostegno proprio in quella temperie culturale della Galleria del Naviglio e, di converso, nelle basilari impostazioni teoriche, ideologiche ed estetiche che facevano capo proprio alla programmazione futurista.

Se l'impostazione teoretica, per manifesti, della produzione fontaniana è di chiara derivazione marinettiana, anche i contenuti riflettono questa influenza. Come individuato da Guido Ballo nella prima antologica dedicata a Fontana a Milano nel 1972, l'artista «ammira Boccioni per il dinamismo, per l'invenzione mentale, ma certamente non gli sfuggono i particolari accenti visionari» (Ballo, 1972). Quella visionarietà sconvolta, dinamica e compenetrante, tipica dell'opera di Boccioni, viene metabolizzata dall'artista argentino che, nel suo voler andare ai concetti, rimane agganciato alla forte partecipazione espressiva boccioniana. Essa «mentre tende al futuro, proietta nel futuro una corposa espressività ancestrale» (Ballo, 1972) che trova compimento nell'*Ambiente spaziale a luce nera* del 1949, presentato al Naviglio. Come osservato da Celant, quell'ambiente era un «habitat, vuoto ma carico di forme plastiche» in cui «la persona occupava lo spazio, e ne faceva parte, formando un'unità con l'arte: un'integrazione a lungo cercata da tutte le avanguardie» (Celant, 2012).

Tale snodo di ricerca, di importanza tale da informare tutta la produzione ambientale, plastica e pittorica successiva di Fontana, è altresì alla base della produzione di Scheggi, che tuttavia sceglie di distanziarsi dalle derive surrealiste insite nella visione futuristico-spaziale di Fontana.

Infatti, se Fontana, ponendo l'obiettivo sull'attività relazionale e comportamentale, passa attraverso il Surrealismo, esaltando «l'irrazionalità del subcosciente» (Ballo, 1972) e riprendendo l'«automatismo surrealista», in cui «il segno diventa viaggio all'interno, nelle zone segrete dell'inconscio» (Ballo, 1972), Scheggi, attraverso un attento lavoro di setaccio dei linguaggi d'avanguardia, raggiunge medesimi obiettivi, ma per mezzo di una razionalità costruttiva ineluttabile.

L'*Intercamera plastica*, infatti, non esalta il segno-gesto, ma si definisce come una struttura geometrica modulata. La compenetrazione ritmica balliana a cui si è esposti è il risultato di un'indagine sul cerchio frutto di quell'incontro con il Futurismo verbo-visuale di Carlo Belloli. Il poeta futurista, sin dal 1964, incluse Scheggi nelle iniziative da lui curate come la mostra *44 protagonisti della visualità strutturata*, tenutasi presso la Galleria Lorenzelli di Milano di quell'anno. In quella che diverrà la prima mappatura delle ricerche astratte internazionali condotta in Italia nel

secondo dopoguerra, Belloli cerca di ripristinare le idee futuriste, soprattutto di Balla, prendendo le distanze dalle «vaghe intuizioni di una oniricità aneddotica ed epidermica» (Belloli, 1964) a cui un certo tipo di astrazione era inesorabilmente esposta. Per evitare ciò Scheggi, dal 1964, elimina qualsiasi tipo di componente organica regolarizzando geometricamente il linguaggio attraverso forme come quelle del cerchio che lo stesso Belloli, nel 1960, indagò poeticamente nel volume *Stenogrammi della geometria elementare*.

In quest'opera, dove la lirica è accompagnata da *integrazioni lucistrutturali* di Roger Humbert, il poeta e critico futurista esplora le tre forme geometriche elementari: quadrato, triangolo e cerchio.

Il cerchio, a cui è dedicata l'ultima sezione del volume, ha una dedica che esordisce così: «preoccupato della sua eccentricità un cerchio si mise in marcia nel prato» (Belloli, 1960) con affiancata una tavola di Humbert che mostra un groviglio di griglie nere sovrapposte da cui sembrano sganciarsi tre elementi. Nella pagina seguente, il racconto del cerchio continua: «inosservato quel cerchio russo perdeva diametro un punto rosso» con *integrazione lucestrutturale* in cui le griglie s'infittiscono andando a generare un alone intensamente nero.

Questo reticolo, nella pagina successiva, sembra come dissolversi in un'evanescenza luminosa, in cui le rette diafane verticali formano convessità in profondità. La poesia, in dialogo con la tavola, recita: «esplosi da un cerchio 10 raggi si incamminarono verso il sole» e continua «raggi del cerchio raggi del sole raggi della ruota raggi di luna raggi x raggi infrarossi raggi ultravioletti raggi cosmici raggi senza speranza raggi raggi freschi per aureola e pasqua è lontana» (Belloli, 1960).

L'opera di Belloli, che Scheggi può aver incontrato, conosciuto e riflettuto, potrebbe aver inciso notevolmente nella scelta di definizione geometrica del linguaggio sul motivo del cerchio. Seguendo quanto descritto sopra, Scheggi, calandosi nell'ottica verbo-visuale futurista, potrebbe aver ritrovato in quell'elemento tutti i principali motivi di riflessione che aveva perseguito sino a quel momento. Infatti, il motivo delle griglie sembra richiamare fortemente la mostra a cura di Richard Hamilton, sostenuta dall' I.C.A e andata in scena tra 3 luglio e 31 agosto del 1951 presso l'Istituto d'arte Contemporanea di Londra, dal titolo *Growth and Form*. Punto focale della mostra fu l'allestimento mediante una struttura a griglia volta a contenere sia fotografie che riproduzioni tridimensionali di organismi (Casini, 2013). Mostra che ebbe notevoli riflessi in *This is Tomorrow* dove i coniugi Smithson, con *Patio & Pavilion*, seguirono questa linea espositiva, dando continuità a quel processo di ritorno alla visione promosso dall' I.C.A.

Inoltre, i richiami ai raggi cosmici e lunari rappresentavano un evidente rimando alle istanze spaziali così come la visionarietà mentale, principale attributo sia del lavoro verbo-visuale di Belloli sia delle ricerche di Fontana, così come della temperie futurista londinese legata all'I.C.A. e a Banham:

The qualities which made Futurism a turning-point in the development of Modern theories of design were primarily ideological, and concerned with attitudes of mind, rather than formal or technical methods – though these attitudes of mind were often influential as vehicles in the transmission of formal and technical methods which were not, in the first place, of Futurist invention (Banham, 1967).

Bibliografia

Banham, R. (1967), *Theory and design in the first machine age*, New York, Praeger Publishers Inc., (2nd ed.).

Barbero, L.M. (2008), *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*, catalogo della mostra, Collezione Peggy Guggenheim, Venezia, 1 novembre 2008 – 9 febbraio 2009, Mondadori Electa, Milano.

Barbero, L.M. (2016), *Paolo Scheggi. Catalogue raisonné*, Skira, Milano.

Ballo, G. (1972), *Lucio Fontana*, catalogo della mostra a Palazzo Reale, Milano, Arti Grafiche Fiorin, Milano.

Belloli, C. (1960), *Roger Humbert, Carlo Belloli stenogrammi della geometria elementare*, Vanni Scheiwiller editore all'insegna del pesce d'oro, Milano, *integrazioni lucistrutturali di Roger Humbert*, Schwitter a.g., Basilea, volume n°2 della serie il quadrato formato major a cura di Vanni Scheiwiller e Piero Draghi, tipi delle officine grafiche esperia zinchi Schwitter a.g. Basilea, Svizzera, Milano.

Belloli, C. (1964), *Estetiche aperte: visualità plastica totale*, in “il Popolo di Roma”, Roma, 12 settembre 1951, ripubblicato in *44 protagonisti della visualità strutturata*, catalogo della mostra, Galleria Lorenzelli, Milano, aprile-maggio 1964, Alfieri e Lacroix, Milano.

Bignotti, I. (2011), *Paolo Scheggi: dall'Intersuperficie all'Intercamera. L'opera oltre la parete, al di là del muro: per vivere uno spazio, per agire il tempo*, in “Ricerche di S/Confine. Oggetti e Pratiche Artistico-Culturali”, Muri Rivista di Dipartimento dei Beni Culturali e dello Spettacolo, Parma, Vol. II, n.1.

Carandente, G. (1992), *Anthony Caro*, Fabbri Editori, Milano.

Casini, G. (2014), *Richard Hamilton e il problema della figurazione pittorica in Inghilterra nel secondo dopoguerra*, Tesi di Laurea Magistrale in Storia e Forme delle Arti visive, dello Spettacolo e dei Nuovi Media, Università di Pisa, Dipartimento di civiltà e forme del sapere.

Celant, G. (1966), *XXXIII Biennale di Venezia*, in “Casabella”, Milano, n. 306.

Celant, G. (2012), *Lucio Fontana. Ambienti Spaziali*, catalogo pubblicato in occasione della mostra presso la Gagosian Gallery, New York, 3maggio – 30giugno 2012, SKIRA Gagosian, Milano.

Dorfles, G. (1965), *La peinture objet dans l'art italien contemporain*, in *L'ŒIL. Revue d'art mensuelle*, n. 121, gennaio, Parigi.

Muir, G, Massey, A. (2014). *Institute of Contemporary Arts, 1964 – 1968*, Roma Publications, Londra.

Pezzato, S. (2013), *Paolo Scheggi. Intercamera plastica e altre storie*, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato.

Pola, F. (2014), *Paolo Scheggi. The Humanistic Measurement of Space*, Skira, Milano.

Prestinzenza Puglisi, L. (1999), *This is Tomorrow. Avanguardie e architettura contemporanea*, Testo & immagine, Torino.