

Predella journal of visual arts, n°37, 2015 - Monografia/ *Monography* ■

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas, Riccardo Venturi

Coordinamento editoriale / *Editorial Assistant:* Paolo di Simone

Impaginazione / *Layout:* Raffaele Cimino

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Lucio Fontana exhibited his work several times in the USA in the 1960s, but his efforts did not elicit much enthusiasm among artists and critics. Twenty years following the artist's death, Yve-Alain Bois, a French art critic and historian who was member of the editorial board of the journal «October», published two articles in which he devised an analytic framework that began a new phase in the American reception of Fontana's work. Bois' insights, as well as those of one of his students, Anthony White, were inextricably linked to «October»'s late 1980's and 1990's agenda. This article examines «October»'s reception of Fontana as a paradigmatic example of the way in which scholars and critics associated with this journal have explored the work of Italian artists. This investigation also reveals some of the reasons for the difficulties in establishing a dialogue between «October»'s intellectual ambitions and those of several art historians trained and working in Italy.

Nel corso degli ultimi trent'anni, una composita cerchia di critici e storici dell'arte legati al quadro concettuale elaborato dalla rivista «October» ha interpretato l'opera di Lucio Fontana¹. L'approccio e il portato di tali ricerche costituiscono il nucleo centrale del presente articolo, nel quale non si tratterà di decretare quali siano le diagnosi fuorvianti e tantomeno di fare l'apologia di una corrente intellettuale. Lo studio della ricezione di Fontana è qui concepito con una doppia funzione: come esempio paradigmatico della disamina critica di «October», e come prelude necessario a qualsiasi presa di posizione nei suoi confronti. Ci si limiterà pertanto ad analizzare la lettura "octoberiana" dell'opera di Fontana, non la ricezione più generalmente americana. Gli studiosi che in questa rivista hanno pubblicato, o che in essa si riconoscono, rappresentano un filone della storia e critica d'arte di lingua inglese, probabilmente il filone egemone, ma non il solo. A titolo d'esempio, la monografia *Space-Age Aesthetics: Lucio Fontana, Yves Klein, and the Postwar European Avant-Garde*² assegna un ruolo di primo piano a Fontana, ma la metodologia adottata dall'autore ha radici intellettuali estranee all'arcipelago di persone, mostre, concetti e cattedre associate a «October». La ricezione octoberiana di Fontana è un periplo tra New York e Parigi, un circolo ermeneutico in cui ogni traduzione è sempre anche metamorfosi nel transito. Sarà quindi una storia di traversate, derive e approdi imprevisi.

Parigi-New York-Parigi

Fontana si recò una volta sola negli Stati Uniti. Nel 1961 espose alla Martha Jackson Gallery di New York dieci *Concetti spaziali* dedicati a Venezia. In quell'occasione Fontana fu accompagnato dal critico d'arte francese Michel Tapié e dall'editore e artista Ezio Gribaudo³. Gribaudo e Tapié avevano curato l'edizione di una ponderosa monografia, *Devenir de Fontana*, che ripercorreva le principali tappe della traiettoria creativa dell'artista italo-argentino. La scrittura raffinata e criptica di Tapié accompagnava le fotografie delle opere, incarnando un modello di prosa d'arte che vantava una lunga tradizione a Parigi, ma che andava allora perdendo il proprio prestigio sotto i colpi della semiotica e dello strutturalismo. Il preziosismo lessicale di Tapié, così come lo snobismo *belle époque* del suo monocolo (un tributo al mondo del suo eccentrico avo, Henri de Toulouse-Lautrec), lo situavano agli antipodi dell'*habitus* anticonformista e dell'idioma neo-dada di Robert Rauschenberg e dei suoi comprimari, promossi da Leo Castelli, a New York, e da Ileana Sonnabend, che l'anno successivo inaugurò la propria galleria a Parigi. Mentre a Parigi, a Milano, a Düsseldorf e a Leverkusen, Fontana era celebrato come un pioniere e una figura tutelare dai giovani artisti che esponevano a "Nouvelles Tendances" e a "Monochrome Malerei", a New York, la mostra personale sotto l'egida di Tapié sembrava indicare che il suo lavoro fosse un frutto tardivo della pittura gestuale⁴. Questo spiega in larga parte l'insuccesso delle successive mostre americane, al Walker Art Center di Minneapolis nel 1966 (riproposta in Texas lo stesso anno) e alla Marlborough Gerson Gallery di New York nel 1967. Nel 1974 il curatore della mostra di Minneapolis, Jan van der Marck, passò in rassegna ciò che verosimilmente rendeva l'opera di Fontana incomprensibile per innumerevoli artisti e critici americani. Van der Marck citava la supposta latinità del suo lavoro, una compiaciuta prossimità con lo "chic" e la postura apparentemente altezzosa del personaggio⁵. Da questa succinta cernita si può dedurre che alcuni identificarono Fontana con Tapié, il quale fu accolto come un affettato *amateur d'art* intento a sedurre un establishment artistico che era tuttavia coeso rispetto alla necessità di emanciparsi dal giogo parigino allo scopo di elaborare un'arte americana e un discorso critico in modo autonomo. Come ha ricordato più recentemente Barbara Rose, negli ambienti artistici newyorchesi Tapié rappresentava «il peggior cattivo gusto borghese, [...] l'eccesso decorativo e [...] il generale decadimento della Scuola di Parigi in superficialità da caffè»⁶.

Una prima svolta avvenne nel 1987, in occasione della retrospettiva dedicata a Fontana dal Centro Georges Pompidou, che faceva seguito a una riedizione del *Catalogue raisonné* dell'opera dell'artista⁷. Yve-Alain Bois, una delle figure chiave

della seconda generazione di «October», cioè di coloro che dagli anni Ottanta contribuirono a modellare la linea critica della rivista quando la rottura con la più politica «Artforum» di John Coplans era ormai consumata⁸. Bois scrisse un articolo su «Critique» interamente dedicato a Fontana e intitolato “Fontana scatologo”⁹. Bois reiterò i medesimi argomenti in un articolo in inglese uscito a qualche settimana di distanza su «Art in America», ma in questa rivista Bois poté includere delle immagini¹⁰. Il critico e storico dell’arte francese mostrava come Fontana, in particolare attraverso il lavoro plastico, facesse uso di materiali e di un immaginario marcatamente kitsch. Bois citava i brillantini argento e oro dei *Barocchi*, i vetri colorati delle *Pietre*, il rosa shocking de *Le Fini di Dio* e il ciclo veneziano, in cui l’artista evocava (basti pensare a *Concetto spaziale. All'alba Venezia era tutta d'argento*) figure e fasti che caratterizzano la retorica delle cartoline. Secondo Bois, il kitsch può essere denigrato oppure riappropriato con uno sguardo smagato e iconoclasta; tuttavia, Bois non ravvisava nessuno di questi due atteggiamenti nell’opera di Fontana. Si potrebbe supporre che il kitsch di Fontana fosse involontario, ma Bois scartava questa eventualità. Per dare risalto alla specificità dell’artista, l’atutore citava il cattivo gusto dei suoi gessi dorati e delle sue terrecotte smaltate. Diversamente da Picasso o da Gauguin, Fontana non cercava, secondo Bois, di mettere in crisi la specificità “modernista” della scultura come mezzo espressivo, e tantomeno si distanziava da un mondo ufficiale e commerciale che propende per il kitsch, come attestano i lavori di Fontana per chiese, cinema, cimiteri e condomini. Bois riteneva che Fontana fosse egualmente estraneo a un utilizzo del colore come espediente per dissimulare, e quindi redimere, la rugosità della materia, rendendo omaggio al gusto del leccato, tipico del kitsch della scultura policroma. Bois interpretava diversamente l’utilizzo del colore. In Fontana, esso diviene indice (nel senso che questo termine ha nella semiologia di Charles Sanders Pierce) del “materialismo radicale”, di una pulsione “scatologica”. L’opera di Fontana rivelerebbe uno “sfavillio [fulgurance] escrementizio”, una regressione allo stadio “sadico-anale”, una “stecca” nell’armonia del discorso estetico; in altre parole, l’espressione di un’irriducibile alterità al “modernismo”¹¹. Il *Manifesto blanco* era letto da Bois come espressione di ciò che Georges Bataille chiamava “basso materialismo”, un materialismo «senza concetto, per il quale la materia non è assoggettata ad alcuna ontologia»¹². Nella lettura di Bois, l’opera scultorea di Fontana diventava allora una manifestazione di ciò che Bataille denominava “informe”. Si prenda ad esempio una ceramica del 1949 esposta al Pompidou. Bois la commentava così:

un magma cubico di materia nerastra (riflessi lucenti e color arcobaleno), la cui superficie è torrenzialmente agitata, [è] riposto là sul pavimento come un gigantesco grumo di sterco. La geometria (la forma, l’idea) non è soppressa ma *ridotta* a ciò che aveva il compito di ‘sop-

primere superando' (*aufheben*, per riprendere il termine hegeliano): la materia. La ragione riceve un colpo basso ed è precisamente in quest'operazione di *abbasamento* che consiste il lavoro dell'informe. Nessuna dialettica, nessuna antitesi, ma la semplice interiezione di un'oscenità che fa crollare d'un sol colpo il castello di carte dell'estetica¹³.

Nell'articolo pubblicato su «Art in America», Bois scelse con cautela immagini che suffragassero i propri argomenti. Attraverso un uso forse deliberato del bianco e nero, i *Tagli* erano presentati come una variazione sul motivo "modernista" della purezza e della *flatness*, elogiata da Clement Greenberg come *telos* della pittura. Per converso, l'ostentata tridimensionalità di un *Concetto spaziale* del 1955 era valorizzata come spia della possibilità di una lettura antitetica. L'articolo prefigurava quella che diverrà in seguito l'analisi di «October».

Bois, che aveva sostenuto una tesi di dottorato con Roland Barthes all'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi, era uno degli studiosi francesi che tra gli anni Settanta e Ottanta si erano trasferiti negli Stati Uniti contribuendo a diffondere il post-strutturalismo francese, presto etichettato come "French Theory"¹⁴. Nel testo di Bois per «Critique» due tradizioni intellettuali s'incontravano; da un lato, la rivista francese «Tel Quel», una delle arene più influenti della cosiddetta French Theory, dall'altro, il critico americano Clement Greenberg. Bois enucleava in modo tipicamente octoberiano l'immagine del conflitto senza mediazione né ricomposizione. Una delle cifre dell'elaborazione teorica di «October» è il topos della non dialettizzabilità della tesi e dell'antitesi¹⁵. «October» mutua quest'approccio soprattutto da «Tel Quel». Dopo la rottura con il Partito comunista francese, la parte più significativa della redazione abbracciò il maoismo e articolò con ancor più determinazione la propria sfida concettuale alla dialettica hegeliana. Particolarmente dopo il convegno "Artaud-Bataille. Verso una Rivoluzione Culturale"¹⁶ (1972), la rivista mise al centro delle proprie analisi il tema della negazione assoluta, più avvertita e ostinata – questo il traslato politico più immediato – sia del riformismo del PCF sia del "rozzo" *gauchisme* post-sessantottino. Il secondo procedimento all'opera nel testo di Bois consiste nel contraddire alcuni assiomi del Greenberg antifascista degli anni trenta e, così facendo, smentire quello che era stato il maggior critico d'arte americano (con Harold Rosenberg e Leo Steinberg) sino all'emergere di «October». Nel caso di Fontana, la posta in gioco era soprattutto la dicotomia greenberghiana tra avanguardia (arte "genuina", progressista e libertaria) e kitsch (arte commerciale, accademica e piccolo borghese che ha rimpiazzato la cultura popolare in seguito all'industrializzazione)¹⁷. Fontana serviva a Bois come esempio paradigmatico della possibilità di eludere la bipolarità postulata da Greenberg, facendo convergere astrazione e kitsch, vocazione avanguardistica e smaccato accademismo.

Da un punto di vista prettamente storico-artistico, non è difficile individuare le lacune dell'esegesi del critico francese. Bois non prendeva in considerazione i mutevoli contesti culturali e politici di una carriera durata quarant'anni e che si era estesa su due continenti. Degli scritti di Fontana, solo il *Manifesto blanco* era sommariamente evocato. Il fascismo di Fontana, convinto "camerata" per oltre vent'anni, non era menzionato, e il riferimento allo «stadio-anale» lascia perplessi poiché sembra riferirsi non alla personalità di Fontana, ma alla sua opera, sollevando evidenti problemi epistemologici. Infine, il termine kitsch era utilizzato senza una definizione che ne circostanziasse il significato, come se l'uso pressoché militante che ne faceva Greenberg nel 1939 sulla trozkista «Partisan Review», conservasse, cinquant'anni più tardi, un immutato potere analitico. Tuttavia, i limiti storici e filologici dell'affondo di Bois si rivelavano essere, da un punto di vista critico, dei pregi. Benché partisse da un quadro concettuale sostanzialmente estraneo all'artista, il critico francese approdava a un'interpretazione capace di far emergere problematiche originali, introducendo piste di ricerca che non erano state battute in Italia. Il saggio di Bois possedeva inoltre un'ulteriore qualità. La scelta di un'angolatura come quella del kitsch e di una categoria come l'informe permetteva di gettare un ponte tra la pratica artistica di Fontana e il "kitsch" del post-moderno.

New York-Parigi-New York

Nel 1987 Bois era professore alla John Hopkins University, ma nel 1991 ottenne una cattedra a Harvard. È in questi anni che, con Rosalind Krauss, Bois maturò l'idea di organizzare una mostra dedicata al concetto d'informe. L'ambizione di entrambi consisteva nell'utilizzare il pensiero di Bataille, e segnatamente il concetto d'"informe", per reinterpretare il "modernismo" e alcune delle sue opere cardine. Il quadro concettuale contro il quale il progetto si costruiva era l'estetica formalistica di Greenberg, maestro di Krauss e *maître à penser* dell'arte e della critica d'arte americana per svariati decenni, benché figura sostanzialmente ignota in Europa continentale fino agli anni Settanta. Il progetto di Bois e Krauss si concretò in una mostra, *Informes: mode d'emploi*, presentata al Centro Pompidou nel 1996. Non è questo il luogo per un'analisi di una mostra tanto innovativa quanto controversa. È però necessario comprendere il suo fondamento teorico al fine di cogliere il ruolo che vi svolse il lavoro di Fontana.

L'informe non è, come precisavano Bois e Krauss, un concetto, ma un'«operazione» nata nelle pagine di «Documents», la rivista diretta da Bataille

nel biennio 1929-1930. L'idea d'informe fu compiutamente elaborata nel *Dizionario Critico*, un'appendice - in realtà anti-tassonomica ed estranea all'ordine alfabetico - della rivista. Per il lemma "informe", Bataille scriveva:

Informe - Un dizionario comincerebbe dal momento in cui non desse più il senso ma i compiti delle parole. Così informe non è soltanto un aggettivo con tale senso ma un termine che serve a declassare, esigendo in generale che ogni cosa abbia la sua forma. Ciò che designa non ha diritti suoi in nessun senso e si fa schiacciare dappertutto come un ragno o un verme di terra. Bisognerebbe effettivamente, perché gli uomini accademici fossero contenti, che l'universo prendesse forma. La filosofia intera non ha altro scopo; si tratta di dare una redingote a ciò che è, una redingote matematica. Per contro, affermare che l'universo non rassomiglia a niente e che non è che informe equivale a dire che l'universo è qualcosa come un ragno o uno sputo¹⁸.

La mostra del Pompidou e il catalogo echeggiavano il "basso materialismo" di Bataille, cercando di sprigionare il "compito" delle parole, liberandole dalla loro "redingote" semantica. L'assunto critico di Bois e Krauss consisteva non tanto nel perpetuare il "modernismo" sotto forma di elaborazione del lutto, come faceva, a loro avviso, il "postmodernismo". La loro sfida era piuttosto quella di smantellare la presunta unità del "modernismo" garantita dalla falsa opposizione di una sua interpretazione in chiave "formalista" o "iconologica"; in altri termini tra il "modernismo" greenberghiano e una critica antiformalistica di ascendenza panofskiana che tra gli Sessanta e Ottanta aveva avuto in Leo Steinberg l'interprete più persuasivo. Uno degli aspetti paradossali di *Informe: mode d'emploi*, fu di essere presentata in una città, Parigi, dove, contrariamente a ciò che era accaduto a New York, il modernismo greenberghiano o i saggi di Steinberg avevano avuto un ruolo marginale nei dibattiti artistici. Nel 1996, pochi riuscirono a cogliere sino in fondo il sottotesto polemico dell'esposizione e i suoi referenti¹⁹.

Il catalogo della mostra mimava il *Dizionario Critico* di «Documents» e Fontana aveva un ruolo preponderante alla voce "Kitsch". Dopo una chiarificazione preliminare, in cui s'illustrava come l'informe scompaginasse la dicotomia tra kitsch e "modernismo" articolata da Greenberg e Adorno, Bois e Krauss presentavano l'opera di Fontana negli stessi termini in cui Bois l'aveva descritta su «Critique» dieci anni prima. Il lavoro di Fontana era confrontato con *I am falling in love* (1957) di Jean Fautrier, con un lavoro glamour di Warhol, *Diamond Dust Shoes* (1980), e con un piccolo quadro di Pollock, interpretato da Bois e Krauss come una sorta di nemesi della lettura formalista che Greenberg riservava all'artista. La selezione delle opere di Fontana ricalcava anch'essa l'articolo di Bois, due *Concetto spaziale. La fine di Dio*, una *Scultura Nera*, un *Concetto spaziale* del 1961 e *Leoni*, un altro *Concetto spaziale. La fine di Dio*, e il "magma nerastro" commentato da Bois in «Cri-

tique» e «Art in America». Le opere che avevano reso famoso il lavoro di Fontana nel mondo, i *Concetti Spaziali. Attese*, erano deliberatamente assenti.

Nel 2001 un allievo australiano di Bois a Harvard, Anthony White, pubblicò un articolo su «Grey Room», una rivista accademica fondata l'anno precedente, che, per quanto non direttamente riconducibile a «October», è debitrice degli strumenti analitici e dei dibattiti che «October» ha sviluppato. L'articolo, intitolato *Lucio Fontana: Between Utopia and Kitsch*, sostanzialmente riproponeva le intuizioni di Bois, dotandole di una dimensione compiutamente storica²⁰. Il saggio interpretava il ciclo veneziano di Fontana e svolgeva una serrata analisi tanto dell'*Ambiente Spaziale a Luce Nera* (1949) che della *Struttura al Neon per la IX Triennale di Milano* (1951). Sebbene non facesse uso del termine "informe", White ricorreva all'apparato concettuale elaborato da Bois e Krauss per la mostra di Parigi. Attraverso un'analisi della coeva ricezione critica di Fontana, l'autore metteva in luce come alcuni critici avessero notato una provocatoria prossimità tra, da un lato, la *Struttura al Neon* e l'*Ambiente Spaziale*, e, dall'altro, la cultura materiale dei bar, dei night e della pubblicità, che lo studioso australiano riteneva una declinazione del kitsch. White individuava nella supposta pacchianeria dei *Barocchi* e del ciclo dedicato a Venezia un gesto di ripulsa nei confronti del neo liberty e dell'eccentrico decorativismo che, secondo White, caratterizzava la borghesia italiana dell'epoca. Lo storico dell'arte australiano compiva una transizione. Il Fontana di Bois non impiegava il kitsch in funzione parodica, la sua opera solo implicitamente minava alla base alcuni assiomi "modernisti". White, invece, attribuiva a Fontana un margine più ampio d'intenzionalità, e individuava nella sua pratica artistica una *vis* eminentemente polemica diretta non contro un vago "modernismo", ma contro degli stili autoctoni (Novecento, il neo liberty e il monumentalismo fascista) e il discorso etico e politico che essi cristallizzavano. Come spiegare, quindi, la copresenza di kitsch e avanguardia nell'opera di Fontana? White riconduceva quest'oscillazione a ciò che riteneva essere il destino ineluttabile dell'avanguardia nel dopoguerra. Richiamandosi alle tesi di Walter Benjamin sull'estetizzazione della politica perseguita dal fascismo, così come al dibattito sul concetto di neo-avanguardia che si stava allora svolgendo nella cerchia di «October»²¹, White affermava che negli anni Cinquanta e Sessanta, «in seguito allo sfruttamento fascista dell'avanguardia, sembrò venir meno la fiducia nella capacità di una forma artistica radicale e della tecnologia moderna. Né l'una né l'altra erano in grado di instaurare una fruizione progressiva dell'arte e della cultura»²². La tensione tra l'impulso liberatorio dell'avanguardia (l'"utopia"), e la percezione della sua vulnerabilità nei confronti di una beccera e manipolatrice "industria culturale" (il "kitsch") che ne fagocita i contenuti snaturandoli, spiegava, secondo White, l'ambivalenza dei *Concetti spaziali* e la pervicace fedeltà di Fontana alla pittura, benché questa sia, nel suo lavoro, avvilita e dichiarata obsoleta.

Nel 2004, la pubblicazione del manuale *Art Since 2000*, edito da Krauss, Bois Benjamin Buchloh e Hal Foster presentava a un pubblico più vasto una ricognizione delle tematiche e degli artisti che avevano contrassegnato la storia di «October». Nella cronologia di *Art Since 2000*, a Fontana era assegnato l'anno 1959, data in cui l'artista presentò per la prima volta i *Tagli*. Il saggio, scritto da Bois, reiterava quanto da lui affermato negli anni Ottanta, e ripubblicava il "magma nerastro", allo scopo di rammentare al lettore la predilezione di *October* per il Fontana più *informe*. Bois attribuiva a Fontana un intento de-sublimante, una "messa in discussione del modernismo" che lo assimilava, secondo gli autori, a Piero Manzoni.

Un tentativo di rinnovare la griglia analitica elaborata da Bois è stato effettuato da un'allieva di Krauss alla Columbia University, Jaleh Mansoor, nel quadro di un articolo apparso nel 2008 sul numero monografico di «October» interamente dedicato all'arte italiana. In quello stesso numero era pubblicato anche un articolo di White, *Industrial Painting's Utopias: Lucio Fontana's "Expectations"*²³. La scelta editoriale rivelava ad un tempo la centralità dell'opera di Fontana e il desiderio di confrontare le analisi di due giovani ricercatori. L'articolo di Mansoor, *Fontana's Atomic Age Abstraction: The Spatial Concepts and the Television Manifesto*²⁴, rielaborava una parte della sua tesi di dottorato (sostenuta nel 2007), un lavoro inedito intitolato *Marshall Plan Modernism: The Monochrome as the Matrix of Fifties Abstraction*. Pur dialogando sia con la tradizione greenberghiana che con il dibattito octoberiano sulla neo-avanguardia, Mansoor si distanziava dalle letture di Bois e White, proponendo un quadro teorico in cui Adorno e le "French Theory" erano associati all'operaismo e al post-operaismo italiano. Sulla scorta delle riflessioni di Krauss relative all'apparizione di una "post-medium condition"²⁵, Mansoor osservava l'inutilizzabilità, per Fontana, della nozione di "medium specificity", un concetto estetico "neo-kantiano", formulato da Greenberg nel 1940, che Mansoor riteneva inservibile in un contesto profondamente "neo-hegeliano", come quello di Fontana. Mansoor notava come Fontana attribuisse a gran parte del suo lavoro, indipendentemente dal *medium*, il titolo *Concetto spaziale*, suggerendo un'univocità soggiacente. La storica e critica d'arte americana cercava di evincere le radici comuni di questa ricerca analizzando il *Manifesto del Movimento spazialista per la televisione*, ed esaminandolo alla luce di una più sofisticata riflessione sulla nozione di astrazione in parte derivata dall'operaismo e dalla sua lettura dei *Grundrisse* di Marx.

In attesa delle future pubblicazione di Mansoor, il libro pubblicato da White nel 2011 nella collana "October books" della MIT Press sigillava la traiettoria iniziata da Bois²⁶. L'opera, intitolata *Lucio Fontana: Between Utopia and Kitsch*, ampliava e rettificava i precedenti articoli di White apparsi su «Grey Room» e «October»²⁷. Ben-

ché la monografia facesse un uso accorto delle fonti primarie, non sorprende che l'autore omettesse di confrontarsi con le più autorevoli letture italiane di Fontana, tra cui quelle di Carla Lonzi, Giulio Carlo Argan, Paolo Fossati ed Enrico Crispolti. Come suggerisce il nome della collana, i referenti teorici e critici degli "October books", nonché i dibattiti sottesi alle argomentazioni, sono quelli elaborati da «October». Una delle inevitabili conseguenze di questa impostazione è la difficoltà di avvicinare universi concettuali - basti pensare a "modernismo", nozione fondante per gli americani, ma estranea al dibattito italiano - che necessiterebbero un lavoro filologico a cui «October» non pare particolarmente interessato.

In *Lucio Fontana: Between Utopia and Kitsch*, White interpretava la totalità dell'opera di Fontana attraverso il conflitto tra kitsch e avanguardia. Tuttavia, la monografia introduceva anche delle tesi inedite, in particolare per mezzo delle teorie elaborate da una figura centrale per «October», Walter Benjamin. White faceva perno sulla lettura Benjaminiana dell'obsolescenza come elemento capace di scardinare la temporalità capitalista, e segnatamente la sua ciclicità non atavica e stagionale, ma piuttosto incentrata sui ritmi della produzione. La fascinazione di Fontana per stili fuori moda e per «buone cose di pessimo gusto» era letta da White come un desiderio di smascherare come qualsiasi utopia si deteriori, e sia condannata dal sistema economico a diventare una merce dozzinale e ottusa. L'opera di Fontana sarebbe allora sottilmente dialettica, poiché riuscirebbe a scorgere nel capitalismo non solo un ostacolo al potere emancipatore dell'arte, ma anche una via di fuga e di salvezza nel cuore del kitsch. L'opera di Fontana non prevede una riconciliazione di cattivo gusto e avanguardia. In questa conclusione, White si allineava con le teorizzazioni di Bois. La dialettica di Fontana non conosce un approdo definitivo; permane in un'area di indecidibilità, che non è un'esitazione, ma una scelta programmatica che assurge, nell'analisi di White, a cifra stilistica.

Parigi

L'analisi della ricezione di Fontana rivela forse in modo paradigmatico le virtù e le carenze dell'approccio octoberiano all'arte italiana. Dopo una trentennale freddezza nei confronti dell'artista, Bois ebbe la capacità di forgiare un linguaggio e una griglia analitica capaci di stimolare un dibattito oltreoceano. Tuttavia, questa implicò un compromesso, sia Bois che White dovettero posizionare Fontana rispetto alle categorie portanti del "modernismo" greenberghiano. L'analisi mostra anche la relatività impermeabilità, o addirittura il settarismo del discorso storico e critico della rivista americana. Nel caso di Fontana, sono infatti rare e marginali

le circostanze in cui una ricerca sviluppata al di fuori della galassia octoberiana è discussa nel dettaglio. Ciononostante, è vero anche l'opposto; lo studio di Fontana in Italia ha guardato con scarso interesse agli studi pubblicati dalla rivista, ritenendoli spesso una disquisizione vagamente esoterica, refrattaria a un confronto con le fonti primarie. Come si è cercato di mostrare, per quanto innestato su una tradizione politica e culturale che occorre decrittare, l'universo octoberiano può tuttavia essere un interlocutore prezioso, capace di affondi imprevedibili e di una sottigliezza concettuale che discende in parte proprio dalla sua tendenziale chiusura nei confronti di ciò che è percepito come sprovveduto da un punto di vista teoretico (*theoretical*).

Le riflessioni di Bois e di White hanno avuto un impatto determinante sull'allestimento della retrospettiva di Fontana a Parigi nel 2014. Non solo White ha redatto il primo saggio presente nel catalogo²⁸, ma la centralità che il filone octoberiano ha attribuito al kitsch costituiva il leitmotiv delle prime sale dell'esposizione. Gli sviluppi della ricezione di Fontana sono imponderabili e legati sia alle future pubblicazioni di Mansoor sia alla crescente fortuna critica di un artista che potrebbe oscurare Fontana, Piero Manzoni, al quale sarà presto dedicata una monografia degli October Books. Che cosa avrebbe pensato Fontana di questo imprevedibile successo critico oltreoceano? Come già affermava negli anni Sessanta in occasione delle sue sfortunate mostre americane, forse avrebbe osservato, con il consueto aplomb, che, nel bene o nel male, "qualsiasi cosa accada, occorre avere pazienza"²⁹.

- 1 Cfr. M. G. Mancini, «October». *Una rivista militante*, Napoli, 2014.
- 2 S. Petersen, *Space-Age Aesthetics: Lucio Fontana, Yves Klein, and the Postwar European Avant-Garde*, University Park, 2009.
- 3 Cfr. *Lucio Fontana: Venice/New York*, catalogo della mostra, New York 2006, a cura di Cfr. L. M. Barbero, New York, 2006.
- 4 Cfr. J. Galimberti, *Michel Tapié e Lucio Fontana. Parigi e il rischio dell'informale*, in *Lucio Fontana e l'artventure parigina (1959-1966)*, a cura di S. Bignami, J. Galimberti, Milano, 2014, pp. 76-93.
- 5 J. van der Marck, *Lucio Fontana: Dalla tradizione all'utopia*, in *Lucio Fontana*, vol. I, a cura di J. van der Marck, E. Crispolti, Bruxelles, 1974, p. 9.
- 6 B. Rose, *Fontana in America*, in *Lucio Fontana. Metafore barocche*, catalogo della mostra, Verona 2003, a cura di G. Cortenova, Venezia, 2003, p. 176.
- 7 *Lucio Fontana*, catalogo della mostra, a cura di B. Blistène, Parigi 1987; *Lucio Fontana. Catalogo generale*, a cura di E. Crispolti, Milano, 1986.
- 8 P. Muir, *October: La glace sans tain*, in «Cultural Values», 6, 4, 2002, pp. 419-441.
- 9 Y. -A. Bois, *Fontana scatologue*, in «Critique», vol. 45, 502, 1989, pp. 154-168.
- 10 Idem, *Fontana's Base Materialism*, in «Art in America», 77, 2, 1989, pp. 238-249 e 279.
- 11 Per la genealogia della nozione di "modernismo", cfr. *Modernism: Evolution of an Idea*, a cura di S. Latham, G. Rogers, Londra, 2015.
- 12 Bois, *Fontana scatologue*, cit., p. 161.
- 13 *Ibidem*, cit., p. 163:

un magma cubique d'une matière noirâtre (reflets luisant et irisés), à la surface torrentiellement agité, est posé là sur le sol, comme un gigantesque étron. La géométrie (la forme, l'idée) est non pas supprimée mais *rabaissée* sur ce qu'elle avait jusque-là pour charge de "supprimer en dépassant" (*aufheben* pour utiliser le verbe hégélien), à savoir la matière. Un coup bas à été porté à la raison, et c'est précisément cette opération de *rabatissement* qui est le travail de l'informe. Aucune dialectique aucune antithèse, mais la simple interjection d'une obscénité dans le château des cartes de l'esthétique le fait d'un coup s'écrouler.
- 14 F. Cusset, *French theory: Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Parigi, 2003.
- 15 Cfr. J. Elkins, *The Impending Single History of Art North Atlantic Art History and Its Alternatives*, opera inedita parzialmente disponibile su internet, pp. 12-13, capitolo 4, [qui](#).
- 16 AA. VV., *Artaud. Verso una rivoluzione culturale* [1973], Bari, 1974;
- 17 C. Greenberg, *Avanguardia e Kitsch* [1939], in C. Greenberg, *Arte e cultura*, Torino, 1991, pp. 17-31.
- 18 G. Bataille, *Informe*, in «Documents», 7, 1929, testo tradotto e riprodotto in G. Bataille, *Documents*, a cura di S. Finzi, Bari, 1974, p. 165.
- 19 Per una più esplicita riflessione metodologica sull'approccio octoberiano cfr. Y-A. Bois, *Painting as Model*, Cambridge MA, 1990, pp. XI-XX.
- 20 A. White, *Lucio Fontana. Between Utopia and Kitsch*, in «Grey Room», 5, 2001, pp. 54-77.
- 21 Cfr. *The Duchamp Effect*, a cura di M. Buskirk, M. Nixon, Cambridge MA, 1996.

- 22 Cfr. A. White, *Lucio Fontana*, «In the aftermath of fascism's exploitation of the avant-garde, belief in the effectiveness of radical artistic form and modern technology to create emancipatory conditions of spectatorship seemed less tenable», p. 64.
- 23 A. White, *Industrial Painting's Utopias: Lucio Fontana's "Expectations"*, in «October», 2008, 124, pp. 98-124.
- 24 J. Mansoor, *Fontana's Atomic Age Abstraction: The Spatial Concepts and the Television Manifesto*, in «October», 124, 2008, pp. 137-156.
- 25 R. Krauss, *Two Moments from the Post-Medium Condition*, in «October», 116, 2006, pp. 55-62; idem, *Voyage to the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, New York, 2000.
- 26 A. White, *Fontana: Between. Utopia and Kitsch*, Cambridge Ma, 2011.
- 27 Cfr. White, *Industrial Painting*; A. White, *TV and Not TV: Lucio Fontana's Luminous Images in Movement*, in «Grey Room», 34, 2009, pp. 6-27.
- 28 A. White, *Lucio Fontana et le modernisme italien dans les années 1920 et 1930*, in *Lucio Fontana*, catalogo della mostra, a cura di S. Gokalp, Ch. Kazarian, Parigi, 2014, pp. 75-80.
- 29 «Whatever happens, let's have patience», lettera non datata di Fontana a Jan van der Marck, citata in J. van der Marck, *Lucio Fontana*, cit., p. 11. Nella lettera Fontana si riferisce alla sua imminente mostra alla Marlborough Gerson Gallery.