Voltolino Fontani

un percorso

“Voltolino Fontani - Un percorso”

Progetto realizzato dall’“Archivio Voltolino Fontani”

in collaborazione con il
Comune di Livorno

con il patrocinio della
Provincia di Livorno

Catalogo a cura di
Martina Corgnati

Coordinamento generale
Adila Fontani (Archivio V. Fontani)

Credits fotografici
Foto Arte di Roberto Zucchi, Livorno
Mario Gavazzi (Archivio V. Fontani)

Progetto digitale
Mattia Zanin

L’Archivio ringrazia i collezionisti privati e pubblici che hanno concesso la loro cortese disponibilità.

Un ringraziamento particolare a
Serafino Fasulo, Assessore alla Cultura, Comune di Livorno
Francesca Giampaolo, Responsabile del Museo Civico “G.Fattori”, Livorno
Franca Battisti
per il loro prezioso aiuto.

© Archivio Voltolino Fontani - 2014

Indice

Accedi alle varie sezioni cliccando sui titoli

Voltolino Fontani, mio padre di Adila Fontani

Voltolino Fontani - Un percorso a cura di Martina Corgnati
- Una giovinezza inventata
- Il primo dopoguerra
- Eaismo
- Eclettismo come vocazione
- Fra astratto e figurativo

Biografia

Note*

Galleria delle opere
- Espressionismo Psicologico
- Pre-eaismo
- Eaismo
- Nucleare e Informale
- Figurativo
- Onirico

Indice delle opere

Bibliografia critica a cura di Adila Fontani

* *Puoi leggere le note cliccando sul loro riferimento nel testo*

Voltolino Fontani, mio padre

Voltolino Fontani è un artista complesso, ancora tutto da scoprire fuori della Toscana nelle sue numerose sfaccettature; però non parlerò in questa sede della sua pittura né dell'impegno che dedico da molti anni alla cura dell' "Archivio Fontani", fondato dagli eredi, che si è prefissato il non facile compito di archiviare la vasta opera in vista di un indispensabile catalogo, oltre che divulgarne la figura artistica.
La mia intenzione è soffermarmi su un Voltolino privato e familiare, attingendo al mio vissuto.
Mio padre non era un santo, anzi aveva una caratteraccio difficile, insopportabile a molti: sarcastico, mordace, polemico si è fatto forse più nemici che amici.
Quelli però che hanno avuto la voglia e l'opportunità di conoscerlo più a fondo ne hanno apprezzato la sincerità (spesso controproducente) e l'altruismo; però o gli andavi a genio o non c'era verso di entrare in sintonia con lui.
Conosceva tutta Livorno ma non gli è mai interessato approfittare delle sue amicizie, molte delle quali influenti, per un qualche fine. Tra le sue conoscenze annoverava sindaci, vescovi, avvocati, professori, medici...E con tutti era il solito Voltolino: loquace, brillante, disinvolto, del tutto disinteressato alla collocazione politica dei suoi interlocutori.
Io, bimbetta timida e adolescente introversa, ho parecchie volte sofferto per la sua irruenza, il suo modo di fare sopra le righe, e perfino per il suo nome, strano come il mio.

Al ristorante, in treno, in un negozio avrei dato non so cosa per passare inosservata ma era impossibile, perché su di lui convergeva sempre l'attenzione o per il suo vocione o per le per le battute che faceva, oppure perché era conosciuto da qualcuno dei presenti, cosa frequentissima.

Fontani con alcuni quadri "Nucleari" (1960)

Negli anni Cinquanta, un periodo molto importante e produttivo della sua pittura, non aveva ancora lo studio e dipingeva spesso in casa: quante volte io e mia sorella Maria Grazia l'abbiamo visto impastare il bianco con le sue spatole o grattare via i colori dalla tavolozza; abbozzava un soggetto sul compensato con il nero o il bordeaux e cominciava a vibrare le squillanti pennellate celesti, rosa, viola, arancioni dei suoi cieli, delle sue campagne, delle sue marine; appoggiava la tavola sulla credenza nuova del salotto e a volte schizzava i colori qua e là, con somma contrarietà di mia madre che doveva velocemente provvedere con l'acqua ragia, il cui odore forte e pungente era di casa.

Mia madre Maddalena non fu ascoltata quando gli consigliava di non confinarsi nell'area labronica e di andare a farsi conoscere a Milano o a Parigi, perfettamente consapevole dei suoi meriti e delle scarse possibilità che dava un ambiente come Livorno, in fondo assai provinciale; quella Livorno che pure amava ed ama profondamente Voltolino e si rammarica di come, a quasi quarant'anni dalla sua scomparsa, non sia ancora uscito dalla sua nicchia dorata.

Mio padre però non volle saperne di emigrare artisticamente ed in gran parte a questo è dovuta una visibilità nazionale non adeguata alla forza e all'originalità che sprigiona la sua pittura, unitamente al fatto che è scomparso a 56 anni, quando aveva ancora tante cose da dire e da fare, come artista e come persona.

Voglio ringraziare vivamente, a titolo personale e a nome dell'Archivio, una studiosa d'arte del calibro di Martina Corgnati, competente e sensibile, che da subito ha mostrato interesse e disponibilità assoluta ed ha saputo inquadrare e spiegare nei suoi molteplici aspetti la pittura di Voltolino Fontani.

A lei tutta la nostra riconoscenza.

Adila Fontani

Curatrice dell' "Archivio Voltolino Fontani"

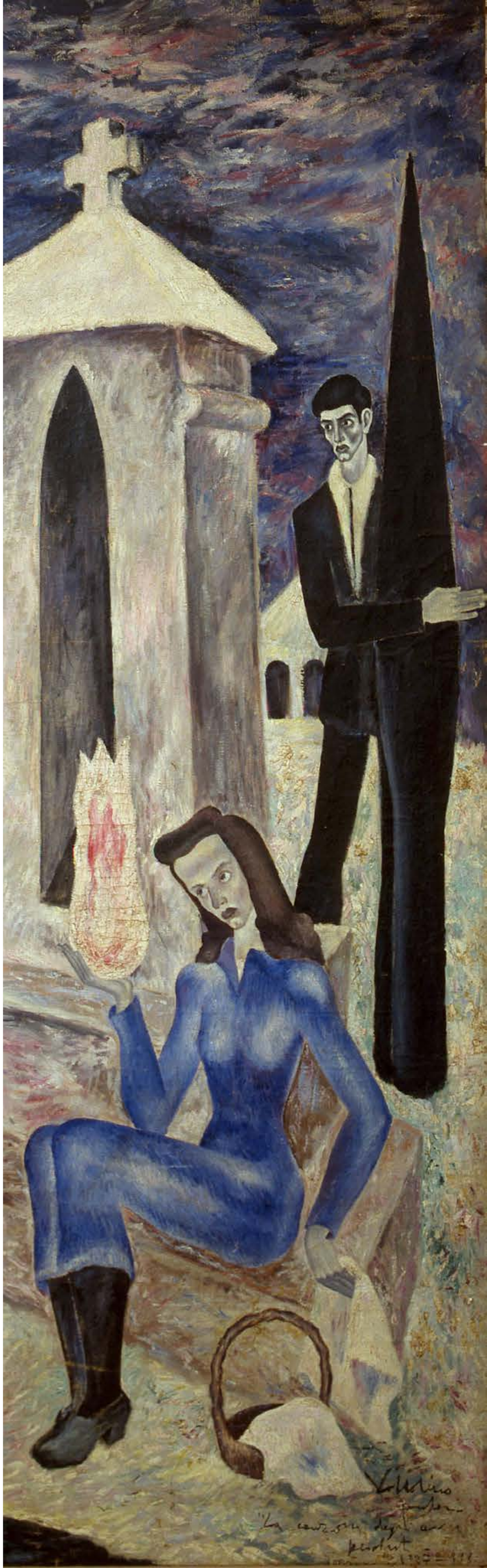
Voltolino Fontani

un percorso

a cura di Martina Corgnati

Una giovinezza inventata

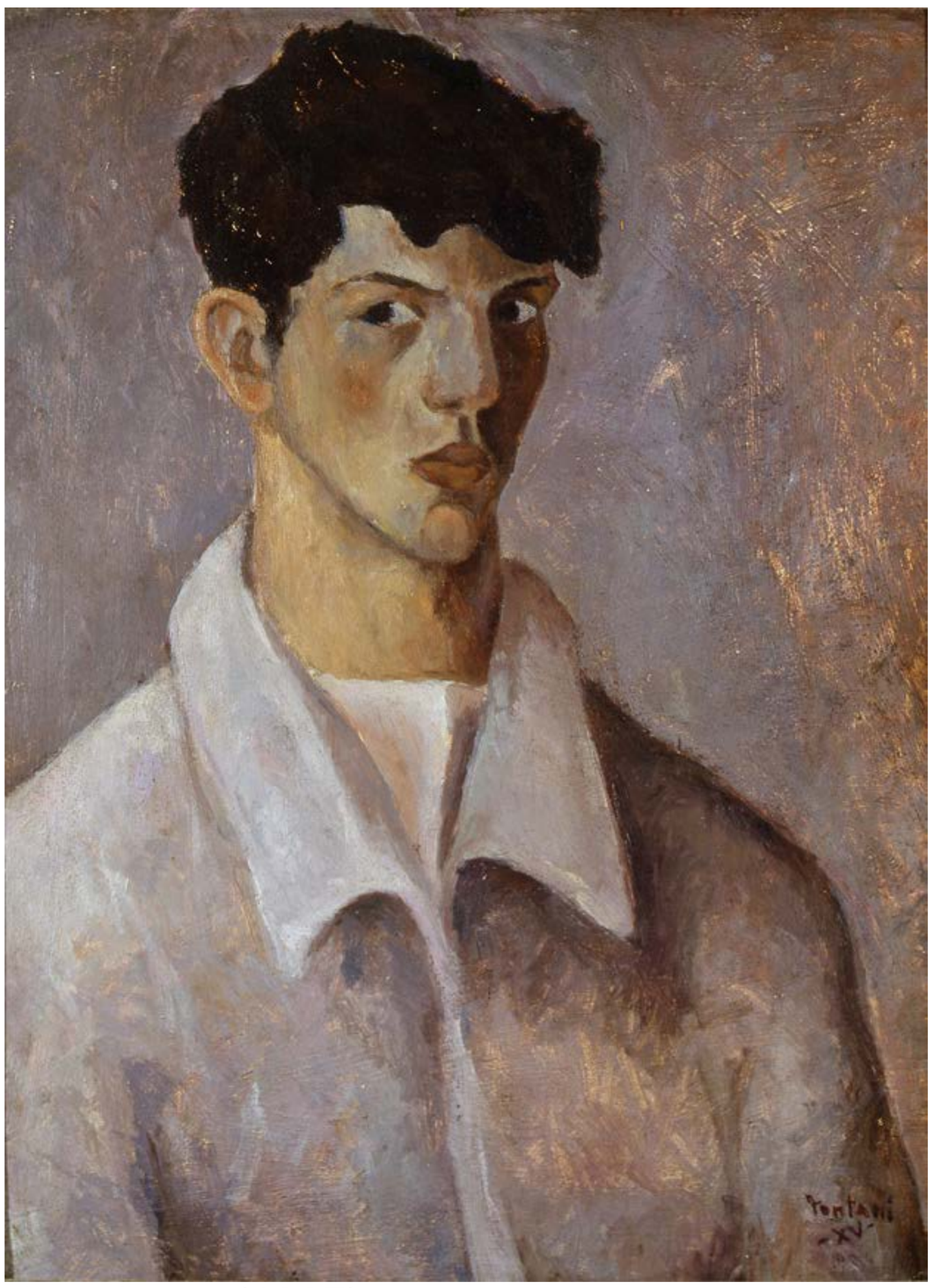
“Cammino, di quando in quando mi soffermo pensando fortemente, qua tutto è tacito anche i lunghi alberi neri sono silenti, non odo il frusciar di rami scuri, sebbene l’aria pesante sia un po’ mossa […] Cammino ancora, sono in un cimitero, sento che in breve anch’io sarò morto, mi invade tenerezza fremo tutto nel brivido dolce ch’essa mi ha dato. In me è conforto, piango, e riposa l’anima. In una tomba io sarò chiuso; sopra una bianca pietra che farà contrasto col tono nero degli alberi e del cielo” [1].



Pare di leggere Ortis o Werther; invece l'autore di queste righe è Voltolino Fontani allora diciottenne, ancora incerto sul suo destino (musicista? pittore? letterato?) ma già perfettamente consapevole del suo talento, come provano le espressioni ricercate e pervase da un romanticismo foscoliano, torbido, sepolcrale. È il *cupio dissolvi* che si ritrova in tanta letteratura di formazione, opera di quella gioventù introspettiva e assetata d'azione che lasciava traccia di sé soprattutto nel primo Ottocento e che Fontani, evidentemente, conosceva bene, anzi coltivava non senza un qualche compiacimento adolescenziale. Questa cultura, letteraria ed artistica, il giovane se l'era fatta da solo, a dispetto della sua mancanza di studi regolari, molto lamentata e sofferta, dovuta alle limitazioni economiche molto diffuse negli anni difficili in cui era cresciuto, in una Livorno provinciale ma culturalmente vivace, che aveva saputo mantenersi attiva e curiosa anche nel Ventennio, un periodo progressivamente più limitativo, intollerante e chiuso.

Fontani, così come i suoi fratelli (Germano, Frullino e Gigliola che però era destinata a chiamarsi Capinera) aveva un nome straordinario che tradiva la passione del padre, un grande cacciatore che usava portarsi il figlio ragazzino nelle sue infaticabili perlustrazioni della Maremma, il cui paesaggio caratteristico, quello immortalato dai macchiaioli, non a caso sarebbe sempre rimasto nel cuore del futuro pittore. Voltolino, addirittura, è il nome di un uccello, un piccolo e grazioso rallide che nidifica nelle zone umide: un uccello elusivo, grazioso, diversissimo dall'uomo che questo nome anomalo avrebbe portato, piuttosto irascibile o impulsivo, di grande cuore e grande personalità [2].

Questa famiglia di volatili non manca di attirare l'attenzione scherzosa di alcuni critici e giornalisti, specie di quelli che lo spirito livornese rendeva specialmente sagaci e scherzosi come Aldo Santini: "Voltolino è il nome di un trampoliere leggero come un funambolo, inquieto, con l'argento vivo addosso e l'hobby dei volteggi ditirambici. Un uccello spettacolare, ambizioso di applausi, senza rivali nelle capriole più acrobatiche. E il Fontani con il volto da pugile ha preso del voltolino trampoliere l'amore per il funambolismo e le acrobazie" [3].



Autoritratto (1937)

In realtà, nella sua giovinezza, Voltolino Fontani non condivideva affatto la grazia leggera del suo omonimo pennuto: oscuro, umbratile, irrequieto e affamato di cultura ed emozioni, coltivava una retorica caratteristica che emerge anche nel breve testo citato e che scaturiva da una forte vocazione immaginifica, una tendenza a dipingere con le parole ispirata al simbolismo, un simbolismo nordico e grafico che sembrava guardare a Böcklin. Anzi, vale la pena di sottolineare quanto in quella "bianca pietra che farà contrasto col tono nero degli alberi" sia ben possibile ravvisare un ricordo della celeberrima *Isola dei morti,* un quadro fondamentale che ha fatto riflettere generazioni di artisti europei, come ha già ben osservato Bruno Corà [4].

Fontani, ancora giovanissimo, mostrava evidente un talento visivo e visionario, il piacere e il bisogno di comporre per immagini verbali sì ma che contenevano *in nuce* una netta componente pittorica. A dipingere aveva iniziato a sedici anni, nella scuola d'arte appena aperta da Beppe Guzzi presso la vetreria Balzaretti e Modigliani, dove si insegnavano disegno e pittura così come il termolux artistico utilizzato per le vetrate – una tecnica innovativa praticata per anni anche da Benedetta Cappa Marinetti [5].
Fontani apprende con diligenza e talento, ma non sempre con entusiasmo e mai senza incertezze e resistenze interiori:

"…certe volte, i quadri che mi dicevano discreti non potevo vederli; sentivo che in ciò non ero abbastanza "io pensante", vedevo più che altro la natura fredda, e allora correvo là nei miei mistici luoghi […] a riposare l'anima che tanto diversamente voleva esprimersi" [6].

Ma come, dunque, voleva esprimersi quest'anima contemplativa, dalle forti inquietudini religiose e le tendenze appunto mistiche, che anche nell'amore, nei primi contatti con l'altro sesso cercava occasioni di introspezione, di analisi e di espressione di sentimenti molto nobili e solitari? "Passavo lunghe giornate di solitudine alla mia finestra vicino al tetto", si legge sul diario degli anni giovanili, intitolato significativamente *La parte migliore della mia avversa vita,* "vi stavo volentieri perché alla finestra del fabbricato di fronte stavano di casa fanciullette della mia età che spesso, benevolmente mi sorridevano […] una di esse stava spesso al balcone […] dopo tanto ho saputo il suo nome, Maria […] non cessavo mai di guardarla, l'amavo tanto di un amore purissimo che mi ha fatto e mi fa tanto soffrire" [7].

"Passavo lunghe giornate di solitudine alla mia finestra vicino al tetto […] vi stavo volentieri perché alla finestra del fabbricato di fronte stavano di casa fanciullette della mia età che spesso, benevolmente mi sorridevano […] una di esse stava spesso al balcone […] dopo tanto ho saputo il suo nome, Maria […] non cessavo mai di guardarla, l'amavo tanto di un amore purissimo che mi ha fatto e mi fa tanto soffrire".

Che talento originale quello che, nel momento più roboante e critico del Ventennio, quando l'Italia vara, nell'indifferenza generale, le leggi razziali e si impegna nel percorso ideologico e politico a fianco della Germania nazista che l'avrebbe trascinata in guerra, proprio in quel momento di "faccette nere", di marce trionfali, di maschi tutti muscoli e violenza e di valori estetici improntati al realismo e alla propaganda, in quel momento appunto elaborava per sé una posizione così particolare e strana, esangue, flebile, improntata su una sensibilità estrema nutrita di decadentismo e di amori platonici consumati a distanza, attraverso una persiana socchiusa ed una finestra lontana, come, a suo tempo, il giovane Giacomo Leopardi con la struggente e indimenticabile *Silvia*!

Eppure Voltolino Fontani non era, allora, che un ragazzo livornese abbastanza isolato, uno che non aveva potuto ricevere una formazione adeguata al suo talento, un ragazzo assetato di arte, di poesia e di musica; irrequieto, evidentemente, triste come solo gli adolescenti sanno essere.

Un ruolo consolatorio e forse illuminante nel panorama non facile della sua vita di quel momento, aggravato da un carattere niente affatto solare, deve averlo giocato lo spiritualismo antroposofico di Rudolf Steiner, specialmente adatto a farsi comprendere ed apprezzare dagli artisti per la posizione che lo studioso austriaco assegnava all'arte, per la sua teoria dei colori, desunta in parte da quella di Goethe, e per la sua stessa propensione ad apprezzare i linguaggi della pittura e, soprattutto, della musica. Non a caso, queste idee avevano attratto numerosissimi pittori nel corso della prima metà del secolo: a cominciare da Wassily Kandinsky ma anche Marianne von Jawlensky e, in Italia, Gillo Dorfles, che al *Goetheanum* di Dornach, centro delle ricerche e del lavoro di Steiner, si era addirittura recato di persona e che, nella prima fase del suo lavoro pittorico, si riferiva esplicitamente a Steiner e al suo peculiare spiritualismo [8].

Di Dorfles avremo ancora occasione di parlare; ma intanto giova soffermarsi sul fatto che, giustamente, Adila Fontani ha sottolineato come la predilezione del giovane artista nei confronti di determinati colori (blu e viola, in particolare) possa ricollegarsi ad alcuni passaggi teorizzati esplicitamente da Steiner, quali: “il blu e il viola sono coloro che portano proprio il quadro da un’intensa espressività a un’interiore prospettiva […] si avrà la sensazione che con questi colori si seguono i pensieri […] il blu ci porta sotto la superficie del colore piuttosto che fuori” [9].

A queste prime approssimazioni sul carattere dei diversi toni cromatici, aggiungerei quelle più mature e comprensive elaborate da Kandinsky, che nello *Spirituale nell’arte* scrive per esempio: “La profondità la troviamo nel *blu,* sia in teoria […] sia in pratica, se lo lasciamo agire, in qualsiasi forma geometrica, su di noi. la vocazione del blu alla profondità è così forte, che proprio nelle gradazioni più profonde diviene più intensa e più intima. Più il blu è profondo e più richiama l’idea di infinito, suscitando la nostalgia della purezza e del soprannaturale. […] *il blu è il colore tipico del cielo*. Se è molto scuro dà un’idea di quiete. Se precipita nel nero acquista una nota di tristezza struggente, affonda in una drammaticità che non ha e non avrà mai fine” [10]. E a proposito del viola: “ha in sé qualcosa di malato, di spento (cenere di carbone!), di triste. Non a caso è adatto agli abiti delle donne anziane. I cinesi lo usano addirittura come segno di lutto. Assomiglia al suono del corno inglese, delle zampogne e, quando è profondo, al registro grave dei legni” [11].

Mi si perdonerà questa lunga digressione teorica, che può sembrare arbitraria dato che non mi è noto se Fontani all'epoca conoscesse questo libro o ne avesse almeno sentito parlare ma, in ogni caso, certe scelte dell'artista riportano precisamente lì, a questo importante testo. Si può allora forse affermare che, come Kandinsky trent'anni prima, anche Fontani insistesse su determinati toni per ottenere effetti espressivi simili. Infatti, timbri come questi blu e questi

Tetti di Piazza Grande (1939)

Giovanna o *Fanciulla delle colombe* o *Fanciulla del Duomo* (1939)

viola, dalle risonanze emotive tristi e profonde, soprannaturali e intime, si sposano perfettamente con l'atmosfera generale dei primi quadri dell'artista, come *Ineluttabile, Tetti di piazza Grande, Giovanna* o *Fanciulla delle colombe* o *Fanciulla del Duomo* e altri ancora. Paesaggi spenti, morti, sintetici anzi compendiari, a dispetto della ricchissima profondità del colore, vibratile e pulsante "dall'interno", in cui l'elemento autobiografico si riflette in quella specie di peculiare clima silenzioso, anzi addirittura lugubre. Vale la pena di sottolineare che queste prime prove, inquadrate normalmente nella serie cosiddetta dell'*Espressionismo psicologico,* continuano a tradire un certo gusto liberty

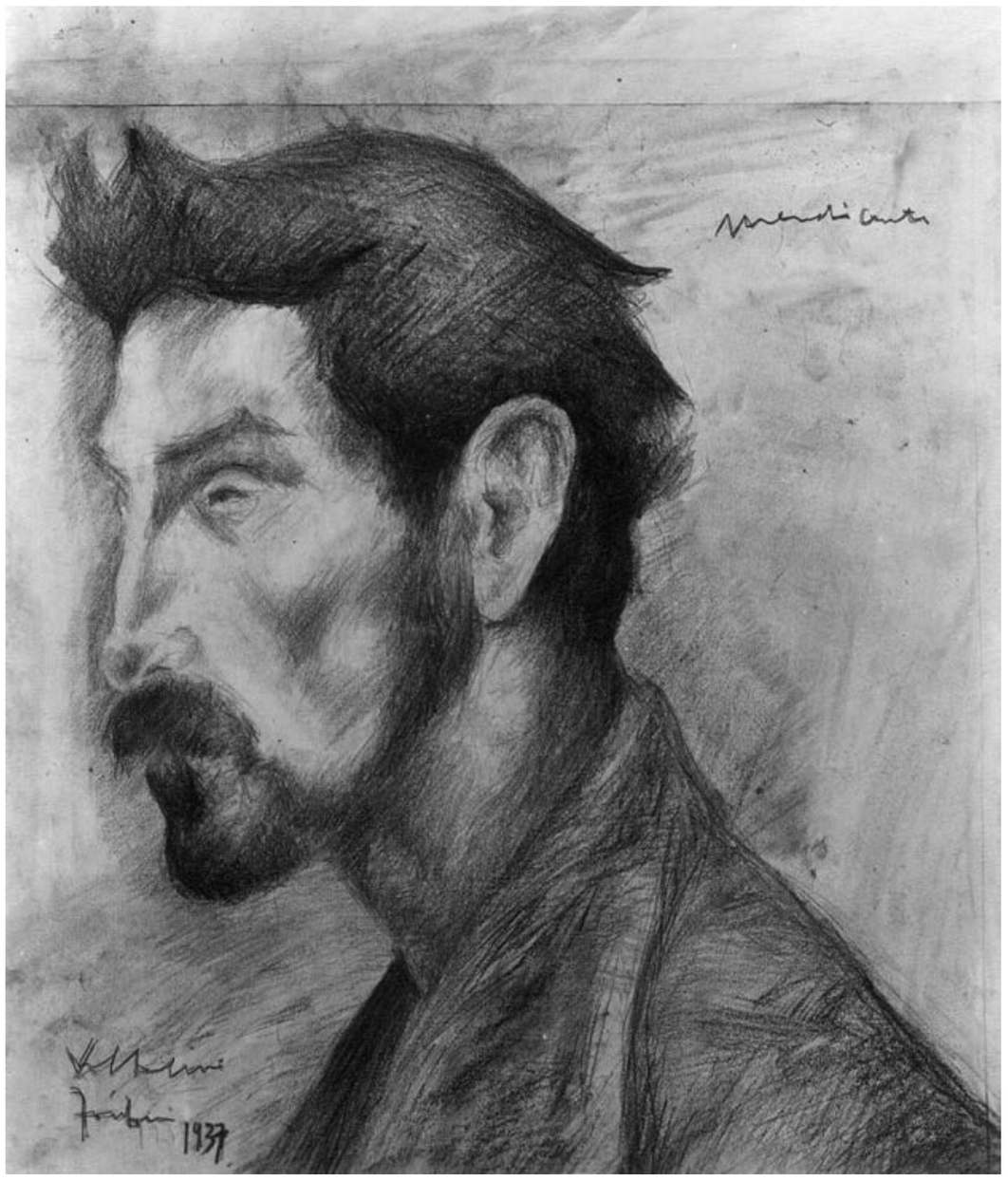
e simbolista, evidente, per esempio, in *Ineluttabile* ma anche nell'importante *Canzone degli anni perduti*, un lavoro specialmente impegnativo per dimensioni e valori simbolici che Fontani continua ad elaborare per almeno tre anni, dal 1938 al 1941. Rivelatrici di questo gusto, secondo me, sono le linee allungate e piuttosto decorative che descrittive, la ricorrenza di timbri neri, lucidi, che si stagliano con evidenza grafica, come se fossero in rilievo, contro il fondo sfumato grigio-azzurrato o violaceo.

Ineluttabile (1937)

L'umore tetro e, potremmo dire, depresso del giovane artista (nell'*Ineluttabile* sembra essere la morte stessa, tracciata come semplice sagoma oscura, a trascinare il bambino verso l'aldilà; la *Canzone degli anni perduti* è ambientata in un cimitero) non compromette peraltro l'eleganza lineare e l'impeccabile equilibrio delle sue composizioni, equilibrio ottenuto tutto e sempre con il disegno, cioè con un "pensiero di forma" risolto innanzitutto attraverso la linea. Lo provano alcuni disegni di grandissima bellezza e ancora assai poco noti, come *Mendicante* del 1937: disegni dal chiaroscuro indurito, i contorni scabri, i tratti definiti con precisione e rigore ma anche un intenso patetismo.

Canzone degli anni perduti (1937-41)

È il *pathos*, infatti, inteso nel senso etimologico di “passione”, anzi com-passione, “sentire insieme”, che meglio qualifica l’attitudine del giovane Fontani verso i suoi soggetti, quasi sempre scelti, nel momento dell’*Espressionismo psicologico*, fra le vittime innocenti di un impietoso destino mortale e, più tardi, fra coloro che sono rimasti intrappolati in una condizione subordinata e perdente. Figure tanto più appariscenti agli occhi sensibili del giovane Voltolino nel momento in cui l’attenzione per la storia, con i suoi immensi drammi collettivi, prende il posto di quel patetismo individualista e vagamente morboso che aveva connotato i suoi passaggi primi, ancora chiusi in un mondo dalla disperazione marcatamente adolescenziale e connotati da un rapporto privilegiato con stile e iconografia simboliste, per esempio di un Alberto Martini [12], oppure del grande e cupo Lorenzo Viani.



Mendicante (1937)

La definizione critica di “espressionismo psicologico”, inventata dal critico Piero Caprile [13], è specialmente adatta a inquadrare il lavoro di questi anni: infatti, insieme al gusto simbolista, alla tensione lineare vagamente liberty e allo spirito mistico-romantico, è proprio l’espressionismo tedesco il riferimento privilegiato del primo Fontani che, anche in questo, si dimostra un “caso artistico” fortemente originale ed anomalo nel panorama di quel tempo conformista e difficile. Certe fanciulle anoressiche e ammalate di tubercolosi, inquadrate fra paesaggi spigolosi e inabitabili (quali per esempio la protagonista di *Giovanna*) ricordano vagamente

le inquiete, tisiche adolescenti di Ernst Ludwig Kirchner o di Karl Schmidt-Rottluff, fatta salva la qualità più lirica e sublimante del loro silenzio, che si spiega facilmente con l'atteggiamento e i sentimenti nei confronti dell'universo femminile coltivati da Fontani in quell'epoca, del tutto diversi da quelli inquieti, se non tragici, erotizzati e perversi tipici degli espressionisti di Dresda.
Per indagare più a fondo questa qualità più estenuata ma, in fondo, ingenua e, se mi si consente, "ottocentesca" dei sentimenti di Fontani giova rileggere alcuni appunti del suo *Diario* in cui l'idealizzazione, infelice, delle sue coetanee di sesso opposto è spinta all'estremo limite.

"Maria, dolce fanciulla, pari mistica
al tuo nome t'amo in silenzio
e soffro.
Quali affanni travolgono un amore,
la mia vita è miseria e sacrificio,
se ti vedo quanto bene al cuore.
Sì dolce poesia m'invade
quando alla festa t'avvicini in chiesa,
vorrei venirti appresso ma non oso" [14].

Si tratta, senza ombra di dubbio, di idealizzazione infelice perché non c'è speranza di contatto e, al tempo stesso, perché il destino dell'innocente fanciulla è segnato e tragico quanto quello del suo poeta, cioè Fontani stesso. Anche lei, infatti, è votata alla morte e nella morte non resta che sperare, idealizzandola anch'essa come fosse una forma di ricongiungimento supremo, affondo nella luce mistica nella quale ogni distanza e ogni desiderio sarà consumato; quella luce che a Fontani è promessa da una fede religiosa *sui generis* ma forte e, probabilmente, anche dalle molte letture antroposofiche fatte in quegli anni.

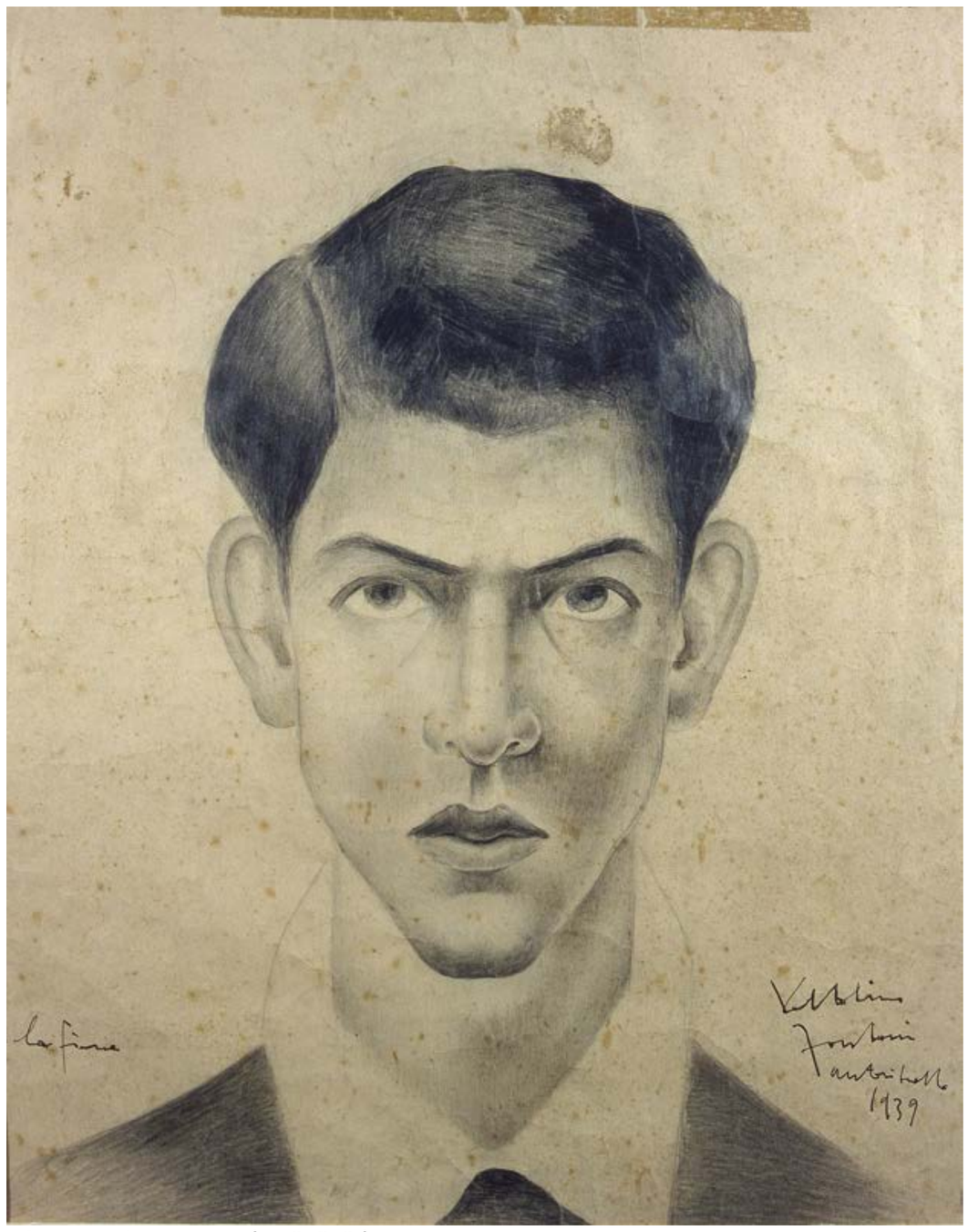
L'espressione più complessa ed esaustiva di queste prime ricerche di Fontani è la *Canzone degli anni perduti*, già menzionata. Una composizione di dimensioni imponenti, dal tema suggestivo ed ermetico, che in un'articolata riflessione Giacomo Romano aveva definito una specie di allegoria dell'Eros (inteso soprattutto in senso platonico e mistico), proponendo per essa un confronto con la *Primavera* di Botticelli e con *L'allegoria del tempo e dell'amore* di Bronzino [15]. Una riflessione molto analitica ed approfondita, dotta ed interessante, da cui è opportuno partire per tentare un'altra volta l'esegesi di quest'opera, giovanile ma non per questo poco rilevante nell'intera produzione dell'artista in cui, a mio parere, bisogna identificare però un'allegoria non di Eros ma delle *Tre Età dell'uomo*, un quadro pienamente funebre nel senso sacrale della parola.

In esso, infatti, si trovano tre gruppi di personaggi femminili che si ignorano a vicenda, come fossero interpreti di tre condizioni diverse: le due fanciulle in abiti colorati e danzanti con le loro ghirlande di fiori in cui è da riconoscere la giovinezza, il leopardiano “fior degli anni”, o “maggio odoroso”; la fanciulla seduta invece, in abito blu con un panno nella mano sinistra e una fiamma accesa nella destra, rappresenta piuttosto la pienezza appassionata della vita, che si consuma intensamente ma rapidamente fra le mani, l’età delle cure e delle realizzazioni, ma anche delle conquiste spirituali e della riflessione, chiamata in causa dalla posa quieta e dallo sguardo concentrato. Il terzo gruppo, infine, è giustamente alle spalle del primo, una posizione che implica forse una distanza temporale, ed è costituito da una monaca seduta che legge un libro ed una donna vestita di scuro, con un monile a croce appeso al collo. Costei sembra assorbita nell’ascolto, o nella meditazione, e la sua attitudine convoglia, come peraltro anche quella della suora, un distacco dalle cose materiali, dal compiacimento del corpo e delle passioni. Resta il testo, l’ascolto, il pensiero ed il silenzio della fine, in attesa fra le tombe monumentali che formano il paesaggio di questa composizione.

Infine, l'autoritratto dell'artista accigliato e immobile contro ad un cipresso, interno ma esterno alla scena, riporta a mio avviso a due precedenti, entrambi opera di Picasso: *La vita* del 1903 e, in misura minore, la prima versione delle *Demoiselles d'Avignon*, in cui comparivano ancora i due personaggi maschili (il marinaio e lo studente di medicina). In quest'ultima opera, infatti, le due figure maschili sono chiarissime rappresentazioni dell'artista, astante e spettatore dello spettacolo che si offre ai suoi occhi, spettacolo di sesso (l'offerta volgare del proprio corpo da parte delle prostitute) ma anche di morte (la colpa che segue il piacere; le malattie veneree che l'incarnano).

Credo che Voltolino Fontani sia stato impressionato da questa esibizione di *Eros* e *Thanatos* messa in scena dal giovane Picasso e abbia forse voluto tradurla in termini suoi personali, minimizzando la forza carnale dell'Eros di cui lui, a differenza di Picasso, poteva fare a meno, e trasfigurandola in una dimensione piuttosto indiretta e allegorica. Nel farlo gli era probabilmente venuta in soccorso quell'altra tela di Picasso ancora simbolista, appunto *La vita*, dipinta qualche tempo dopo il suicidio del migliore amico della sua giovinezza, Carlos Casagemas, dove la sessualità è stemperata in un mortale silenzio e l'assorta tristezza delle figure rimanda a un mondo di valori simbolici, all'infanzia incosciente, alla giovinezza spezzata, alla maturità inaridita e accusatrice.

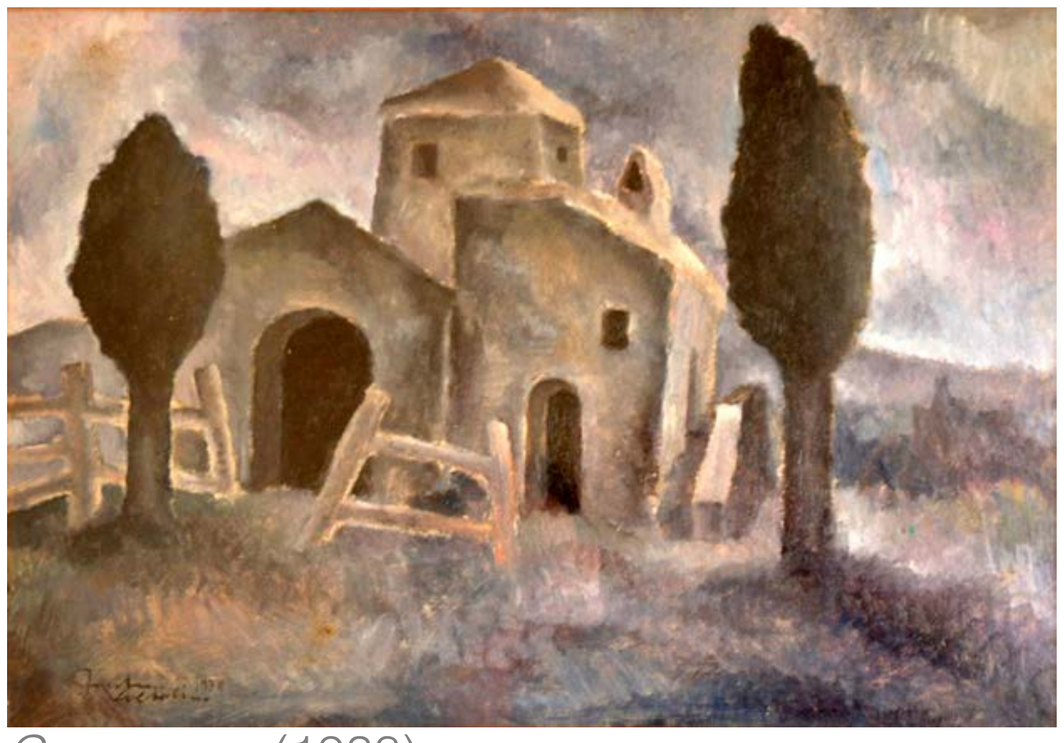
Questo clima oscuro e tetro, però, non esaurisce la tavolozza o, se si preferisce, le risorse poetiche di Fontani: un torvo *Autoritratto* del 1937 (*rif. pag. 11*) ce lo mostra solido e combattivo, il volto corrucciato e risentito, un ragazzone ben piantato dal profilo duro e squadrato, lo sguardo serissimo e profondo. Una prova che, volendo, Fontani sapeva ben rinunziare alle eleganze estenuate della linea a favore di un assetto più strutturato e, in qualche modo, "moderno" della composizione che, a questo punto, appare impostata direttamente su valori pittorici, su un colore straordinariamente vibrante e denso, "polifonico" reso solido dalla matericità della pennellata e dall'intenso chiaroscuro.
L'estrema, indiscutibile sensibilità dell'artista incontra evidentemente un terreno ideale in un soggetto



Autoritratto (1939)

che gli permette di esibire un'acutezza di introspezione psicologica assai poco consueta, almeno per quell'età. Voltolino Fontani si mostra non tanto come vorrebbe apparire ma anche, piuttosto, nella sua realtà di ragazzo irrisolto con cui la vita, fino a quel momento, non era stata particolarmente clemente o generosa. Già assai diverso l'*Autoritratto* a matita, eseguito due anni dopo: qui, Fontani appare in una versione in qualche modo ufficiale, in cravatta e colletto bianco, i capelli addomesticati da una nitida riga in parte, lo sguardo ben fisso in macchina come per una foto segnaletica. A diciannove anni, l'artista è un uomo fatto.

La misericordia (1937)



Campagna (1938)

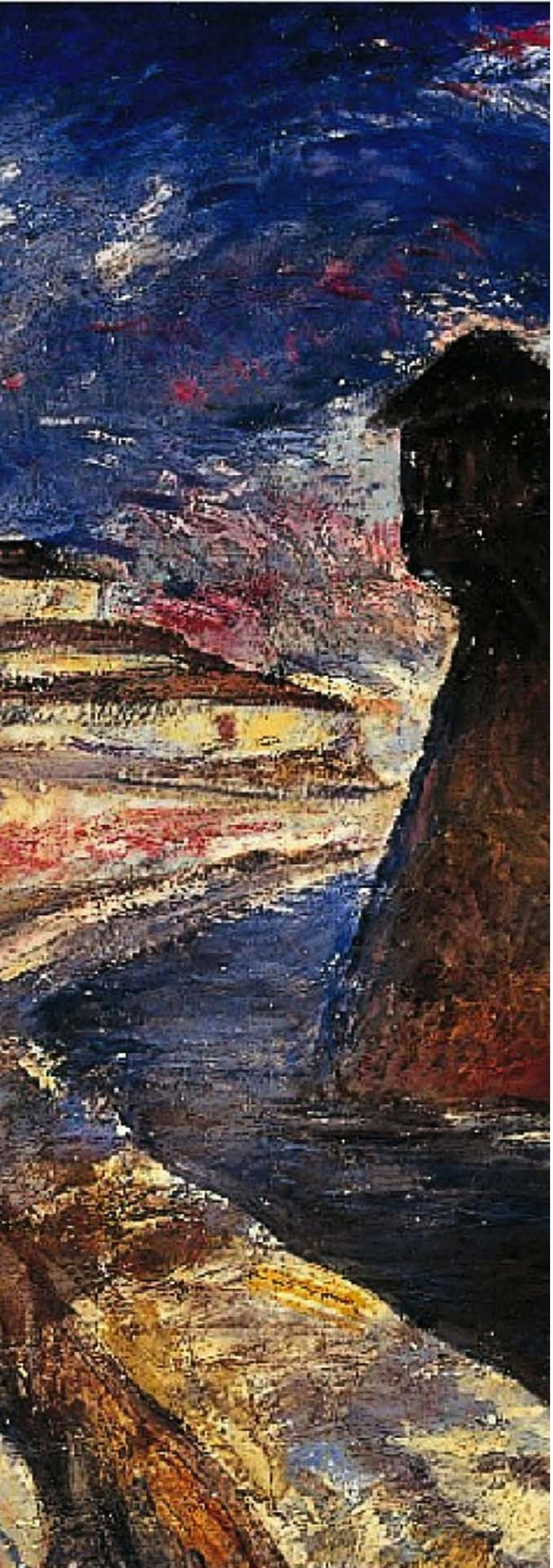
E sono ancora diversi i paesaggi di questo anteguerra, bellissimi e sensibili, ispirati da un'acuta capacità di osservazione ma anche da un inaspettato piacere del colore e, quindi, da un umore in qualche modo differente, più disposto al colloquio, all'incontro, all'apprezzamento dell'armonia e della bellezza della natura. Nella *Misericordia* (1937), per esempio, rocce in primo piano e cielo sembrano respirare della medesima luminosità intrinseca, calda e consistente, mentre *Campagna* (1938), che inquadra un casolare di campagna, e *Canali nel centro storico* (1938), pur nella consueta prevalenza di toni scuri, violacei, e di quell'albero invernale dal tronco nudo e scheletrito, mostrano una pienezza di forma e una vibrazione di pennellata che lasciano presagire una voglia di racconto, un piacere della forma, delle particolarità dell'apparenza sensibile. Ancora, incoraggia quell'affiorare del rosa attraverso le screziature del segno che modella già i piani, specie in *Campagna mistica*.

Canali nel centro storico (1938)

Sono, queste, opere dalle parentele complesse, che da un lato rimandano senz'altro all'inevitabile Ottone Rosai e, alle spalle di quest'ultimo, ai primitivi trecenteschi, ma dall'altro non rinunciano a certe peculiari valenze metafisiche, segnalate soprattutto nell'atmosfera sempre silenziosa, e perfino a una densità di pittura dalle ascendenze divisioniste più che *fauve*, e di quel ricco, cromaticamente festoso divisionismo praticato a suo tempo da un altro grande toscano, Plinio Nomellini [16].
Fontani, comunque, è già, e sarà sempre, un grande paesaggista, erede in questo della migliore tradizione toscana divenuta un pregio raro nella seconda metà del Novecento.

Torna all'Indice

Il primo dopoguerra



"…l'umanità è uno sbaglio grottesco e nessuno capisce abbastanza quanto la guerra sia il male. Si vede che centinaia di secoli sono ancora pochi… e in quanto a voi, fanciulle spente, non preoccupatevi se scendete sempre più la vostra china; quando sarete in fondo troverete un abisso che sarà pavimentato dalle canaglie che oggi non fanno nulla per aiutarvi" [17].

“Dateci le lacrime delle cose, risparmiateci le vostre”, aveva gridato il grande critico Francesco De Sanctis negli anni della Guerra; ed è difficile immaginare una sentenza più lapidaria ed efficace per inquadrare l’invocazione dei più responsabili fra gli artisti e gli intellettuali italiani all’alba della Liberazione.

Un’alba per molti versi ancora oscura, che permetteva, sì, di ricominciare a sperare ma che, d’altra parte, faceva luce su una distruzione senza precedenti, sulla mancanza di tutto, anche dei generi di prima necessità, e sulla profondità dell’orrore consumato durante lo sterminio, che poneva alle coscienze migliori dei problemi gravissimi relativi al destino dell’umanità, da quel momento in poi. Se in quei campi in Germania i morti innocenti erano stati milioni, se le città di tutte Europa erano state ridotte a mucchi informi di macerie, se dalle gelide lande russe e ucraine non era tornato nessuno, cosa avrebbe ancora potuto succedere? Quale potere, quale governo avrebbe garantito che un’ecatombe del genere non si sarebbe ripetuta mai più? Quale fiducia si sarebbe ancora potuta nutrire nell’intelligenza, nella razionalità, nello spirito, nella bontà (!) umane?

Nel 1945 Livorno, occupata dalle truppe alleate, era uno dei centri italiani che esibiva più evidenti le ferite di guerra, i segni della frattura storica che l'aveva segnata [18]. Fontani torna a lavorare nella stessa fabbrica dove era impiegato negli anni Trenta anche se l'ala adibita alla lavorazione delle vetrate, centrata da una bomba, non esisteva più e, così come la scuola di Guzzi ormai trasferito a Roma, non era stata ripristinata.

La collocazione periferica, in un quartiere desolato, del suo posto di lavoro e la conseguente "frizione" quotidiana con un'umanità derelitta, che si arrabattava per sopravvivere fra l'indifferenza di quelli ancora o comunque potenti, il fango entropico della terra di nessuno fra città e campagna, la disoccupazione, le truppe, le prostitute e la sifilide, offrono a Fontani continue occasioni di osservazioni pessimistiche, grazie a cui, tuttavia, il giovane artista tira fuori, per la prima volta, la sua stoffa morale, umana e creativa.
È merito della, più volte citata, Adila Fontani l'aver messo in risalto due elementi di primaria importanza relativi alle fonti e al "metodo" del padre: in primo luogo, il suo riferimento implicito ma continuo a Giacomo Leopardi, poeta e pensatore grandissimo e sempre troppo poco letto in Italia; poi il fatto che l'ispirazione letteraria abbia sempre preceduto, in lui, quella pittorica, come se l'immagine potesse e servisse di fatto a completare, o meglio "rendere visibile" un pensiero che aveva già trovato forma compiuta nella parola scritta [19].

“…l’umanità è uno sbaglio grottesco e nessuno capisce abbastanza quanto la guerra sia il male. Si vede che centinaia di secoli sono ancora pochi… e in quanto a voi, fanciulle spente, non preoccupatevi se scendete sempre più la vostra china; quando sarete in fondo troverete un abisso che sarà pavimentato dalle canaglie che oggi non fanno nulla per aiutarvi”.

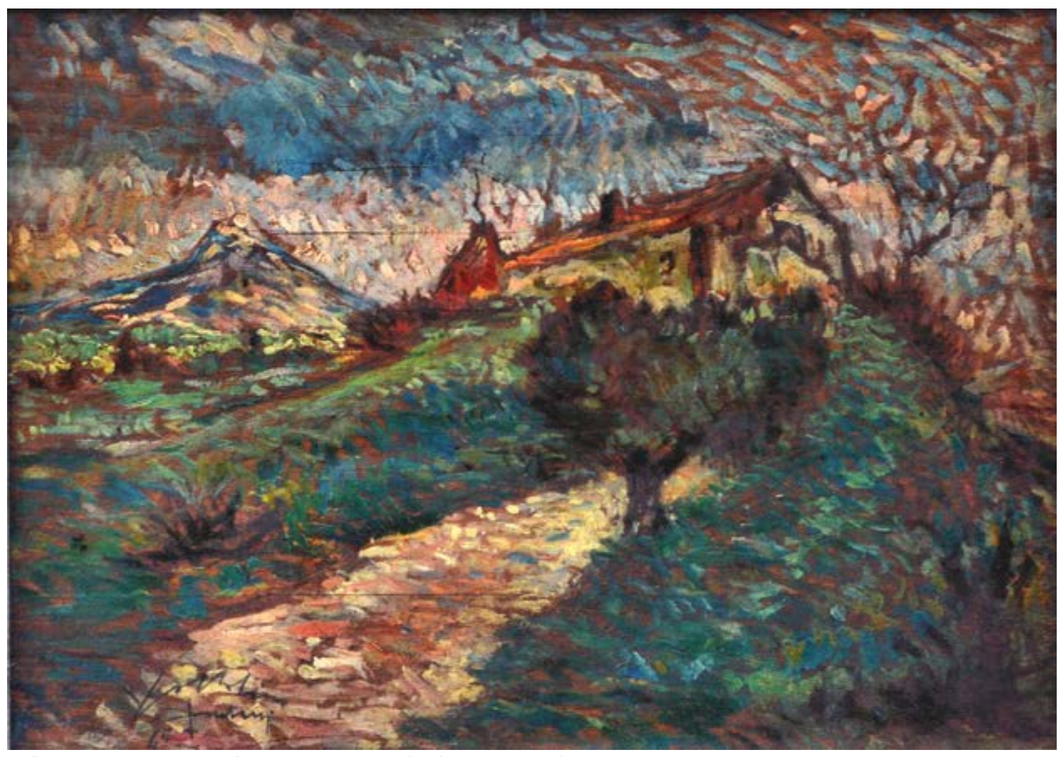
È nei testi, infatti, che gli echi del conte di Recanati sono, ovviamente, più sensibili: già in precedenza si era notato il ricordo di *Silvia* nel vagheggiamento delle due fanciulle Maria e Giovanna. Ora poi, ora che la delusione dello spiritualismo è consumata, bruciata nell’evidenza di quella tragedia di proporzioni sovraumane, di quell’infamia di fronte a cui anche Dio avrebbe chiuso gli occhi, Fontani non può più, e non vuole, rifugiarsi nella mistica di uno Steiner (per altri versi continuerà invece a leggerlo per tutta la vita) e guarda invece, dando prova di grande intelligenza, lungimiranza e di un profondo senso etico, al pessimismo costruttivo di Leopardi: il Leopardi, naturalmente, ultimo, quello della *Ginestra.* “…l’umanità è uno sbaglio grottesco” scrive Fontani “e nessuno capisce abbastanza quanto la guerra sia il male. Si vede che centinaia di secoli sono ancora pochi… e in quanto a voi, fanciulle spente, non preoccupatevi se scendete sempre più la vostra china; quando sarete in fondo troverete un abisso che sarà pavimentato dalle canaglie che oggi non fanno nulla per aiutarvi” [20].

Questa moralità, ancorché nitidamente cristiana e credente, è parente stretta di quella che ha ispirato versi quali questi, solennemente materialisti:

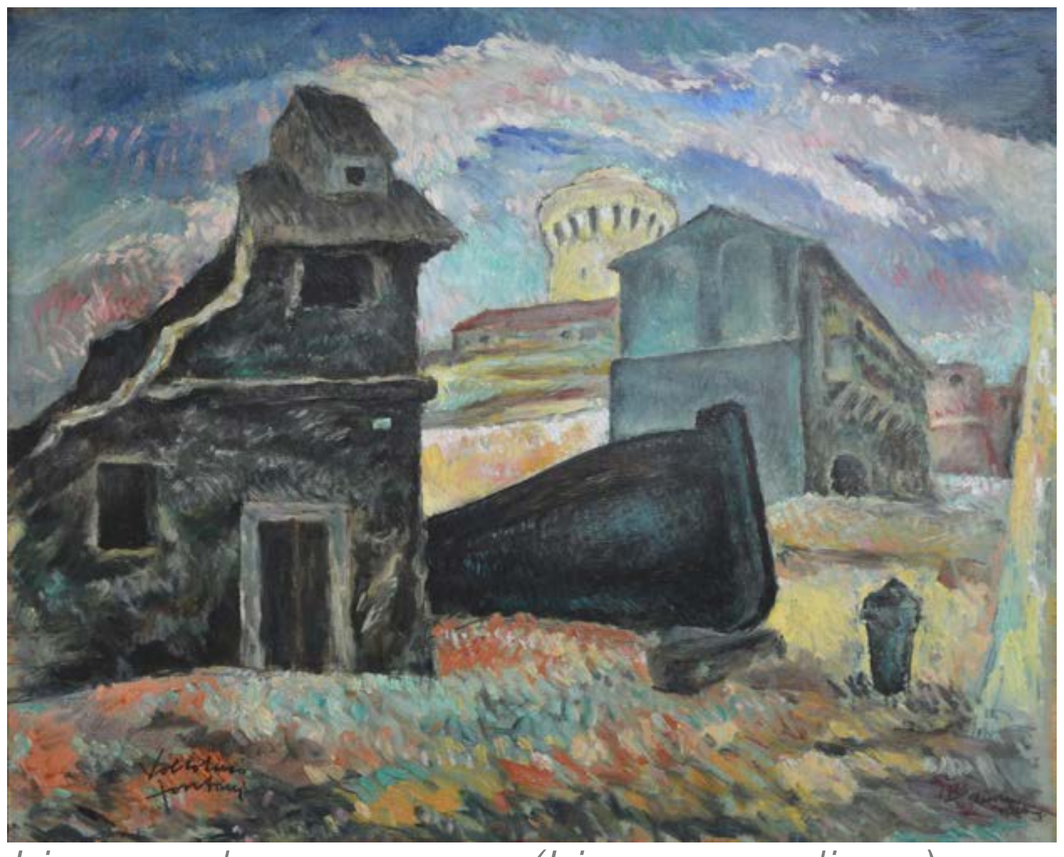
“A queste piagge
Venga colui che d’esaltar con lode
Il nostro stato ha in uso, e vegga quanto
E’ il gener nostro in cura
All’amante natura. E la possanza
Qui con giusta misura
Anco estimar potrà dell’uman seme,
Cui la dura nutrice, ov’ei men teme,
Con lieve moto in un momento annulla
In parte, e può con moti
Poco men lievi ancor subitamente
Annichilare in tutto.
Dipinte in queste rive
Son dell’umana gente
Le magnifiche sorti e progressive” [21].

In pittura però, linguaggio a cui Fontani ritorna da subito, e con esiti rilevanti, non appena gli è possibile, mette in evidenza una varietà di interessi e una ricchezza di espressioni difficile da immaginare nell'anteguerra. La pennellata si fa carica, densa, pastosa, turgida di colore e di riflessi. È, come sempre in Fontani, una pennellata "orientata" che sembra voler scolpire il soggetto più che accarezzarne la superficie. *Campagna toscana, Galluzzo, Livorno che scompare (Livorno medicea)* sono tutti paesaggi connotati in maniera forte da questa pienezza, questo turgore cromatico. Un'esperienza che non esclude momenti più riflessivi, introspettivi o apertamente depressi, come *Reduce, Nudino* (dalle forme monumentali, a dispetto del titolo) e *Ritratto di Piera Pozzi*, figura quasi manierista nella voluta affettazione della sua posa, nel contesto teatrale che la circonda e nella statura simbolica del suo gesto e degli oggetti che l'accompagnano (la bilancia e il libro).

Campagna toscana (1945)

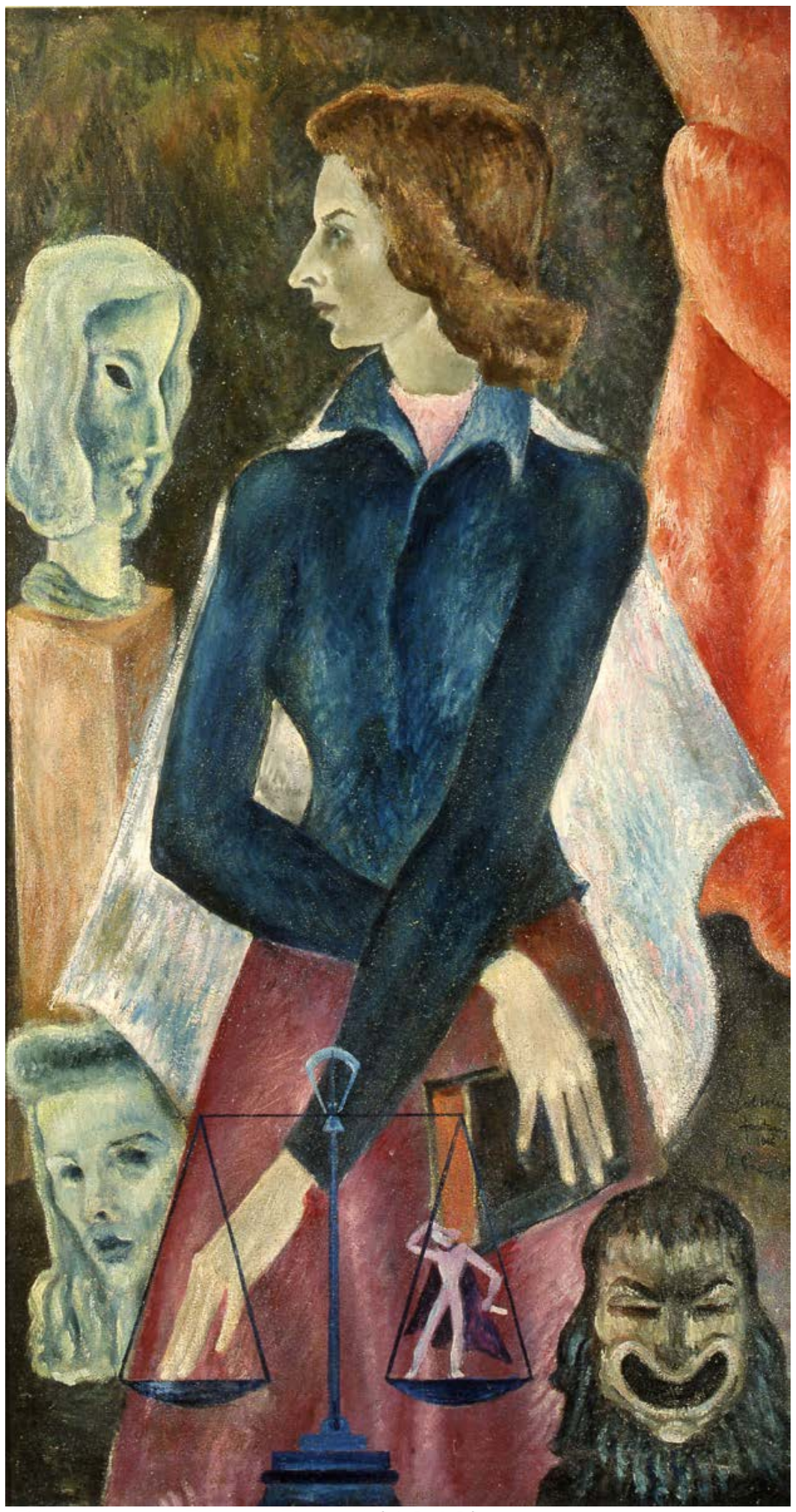


Galluzzo (Firenze) (1945)



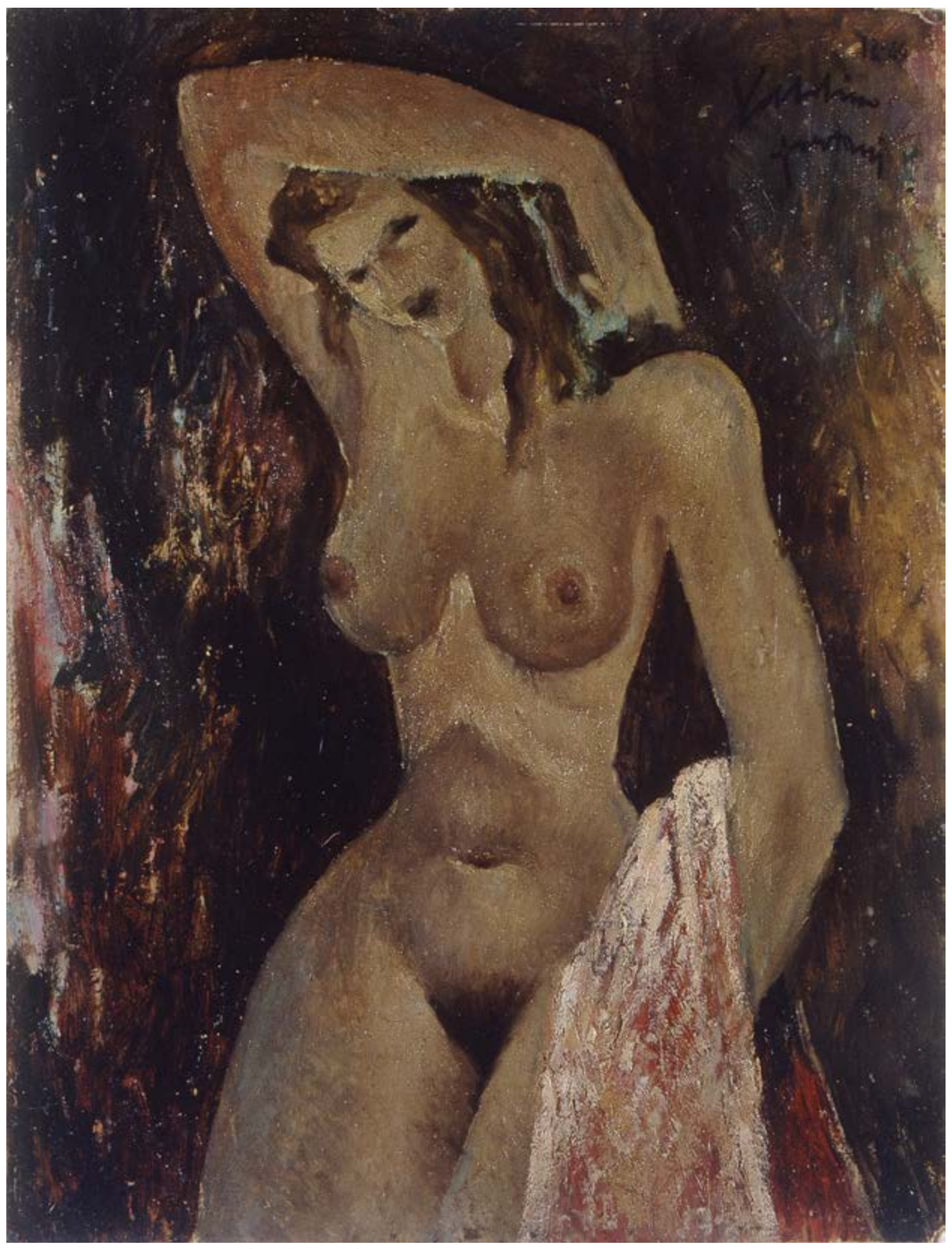
Livorno che scompare (Livorno medicea) (1946)

Reduce (1946)



Ritratto di Piera Pozzi (1946)

Peraltro, a proposito delle figure femminili, bisogna aggiungere che in questo periodo la loro fisionomia sta cambiando: le fanciulle dell'espressionismo psicologico, quasi tutte caratterizzate da corpi affusolati ed esili, fragili giunchi che sembra possano essere spezzati dal primo sbuffo d'aria mossa, corretti appena da una singolare rigidità dei gesti e il cranio piatto, come schiacciato da una pialla, stanno assumendo una consistenza diversa, più carnale e solida, evidente per esempio nel citato *Nudino.* Fontani gioca, in questo, un cambiamento nel rapporto con Modigliani, l'amatissimo e ammirato maestro, nume tutelare di una Livorno capace di affrancarsi dalla pesante, onnipresente eredità macchiaiola, e di spingersi verso le forme più emancipate ed avventurose dell'avanguardia.



Nudino n.2 (1946)

Ben se n’è accorta Francesca Cagianelli, che più di ogni altro si è impegnata in un’esegesi sistematica e puntuale dell’opera di Fontani: “Le fisionomie femminili perdono progressivamente quella grazia spirituale e quella fisicità estenuata che le aveva connotate nell’ambito del ciclo dedicato alla giovinezza dell’artista”, scrive la studiosa a proposito delle opere del primo dopoguerra, “per acquisire invece una corporeità percorsa da nuovi accenti di deformazione: non più la scabra semplificazione di Guzzi, ma nemmeno l’esile stilizzazione modiglianesca, quanto un’inflessione espressionista, che, memore del secessionismo di Lorenzo Viani, ne colga non tanto l’impronta più riconducibile all’estrazione “vagera” di quest’ultimo, quanto il segno più autentico di una protesta universale contro il destino umano” [22].

Infatti anche Modigliani, per quanto grandissimo e amatissimo, offre lezioni ormai lontane nel tempo, superate. E Fontani sa bene ormai che per trovare se stesso un pittore deve tradire, deve abbandonare tutti i maestri. Per questo si può dire che l’ispessimento del tratto, la deformazione espressionistica siano esperienze incontrate lungo la strada dell’autonomia e dell’originalità, che porterà presto l’artista verso traguardi ancora più ambiziosi.

Torna all’Indice

Eaismo

“Il movimento non esalta l’era atomica, tremenda e malefica, né si ispira al fenomeno di quel tragico progresso umano che l’ha generata nei suoi aspetti esteriori o meccanici. L’Eaismo esprimerà la tragedia del XX secolo…” [23].

Riferibile con certezza ad una data straordinariamente precoce, il 1948, il Movimento Eaista costituisce il contributo più ragguardevole offerto da Voltolino Fontani al dibattito artistico e culturale del dopoguerra, espressione della sua passione civile, oltre che estetica, e della sua convinzione, maturata specialmente negli anni della guerra, che l'arte debba avere un ruolo fondante non solo nell'abbellimento e nella ricerca estetica ma nella costruzione di una coscienza storica e, nei termini più ampi e generici possibile, di una condivisa "responsabilità del mondo".

La fonetica della parola "Eaismo", un po' infelice, e il suo significato, non immediatamente chiaro (E(ra) A(tomica) -ismo), purtroppo non hanno contribuito al successo di questa iniziativa che, come hanno ampiamente argomentato Francesca Cagianelli ed Adila Fontani, alla fine non è riuscita a superare le mura cittadine e ad imporsi come punto di riferimento problematico ed artistico su scala nazionale o addirittura europea; complici la relativa debolezza interna, la scarsa consistenza numerica del movimento ma, soprattutto, la sua collocazione decentrata, marginale rispetto ai grandi centri del dibattito artistico e, oltretutto, ricompresa nell'ambito di una provincia particolarmente inadatta ad accogliere il nuovo in pittura e in arte perché vincolata a valori di ascendenza ancora ottocentesca e tuttavia sempre riconosciuti e sentiti come propri; la Livorno, in altre parole, dei macchiaioli e dei post-macchiaioli.

Prova ne è che tutti i pittori livornesi del Novecento, Modigliani compreso, per mettere a fuoco il proprio linguaggio e per imporsi all'attenzione generale, abbiano dovuto andarsene, lasciando per sempre Livorno e la Toscana, spostandosi verso Parigi (come appunto Modigliani) o almeno verso Milano (come faranno invece Mario Nigro o Ferdinando Chevrier). D'altra parte, allargando il campo anche all'intera regione, alla Toscana, emerge che nemmeno dalla Firenze dove nel dopoguerra operavano per esempio Vinicio Berti e gli altri "astrattisti classici", nemmeno dalla Pisa dove era nato Gianni Bertini, un qualunque "caso" artistico fosse riuscito ad accedere a una notorietà almeno nazionale. *Nemo propheta in patria.*

Perché un'idea avesse successo, in altre parole, bisognava necessariamente che germogliasse a Milano, Roma o, più limitatamente, Venezia, Bologna, Napoli e Torino, oppure che almeno si collegasse a un movimento presente e visibile in uno di quei centri da dove spostarsi di tanto in tanto all'estero era più facile, dove operavano gallerie e critici stranieri e dove le mostre raccoglievano un pubblico più aperto, agguerrito e ricco di informazioni e di contatti internazionali.

Non a caso, dai primissimi anni Cinquanta o forse dalla fine del decennio precedente, comincia ad aver senso parlare di “località centrali” anche in Italia e anche in campo artistico, centri, cioè, capaci di attrarre i talenti che in provincia non potrebbero svilupparsi e men che meno farsi apprezzare: quella Roma dove confluiscono, per esempio, siciliani come Carla Accardi e Renato Guttuso o quella Milano dove va Bertini (prima di saltare il fosso e stabilirsi definitivamente a Parigi). In fondo, le cose non sono molto cambiate nemmeno oggi, con la differenza che tutta l’Italia è stata sostanzialmente “declassata” a un livello “provinciale”, e i giovani artisti che ambiscono ad imporre il loro lavoro all’attenzione internazionale del sistema dell’arte devono necessariamente spostarsi all’estero, verso Berlino, Londra, New York.

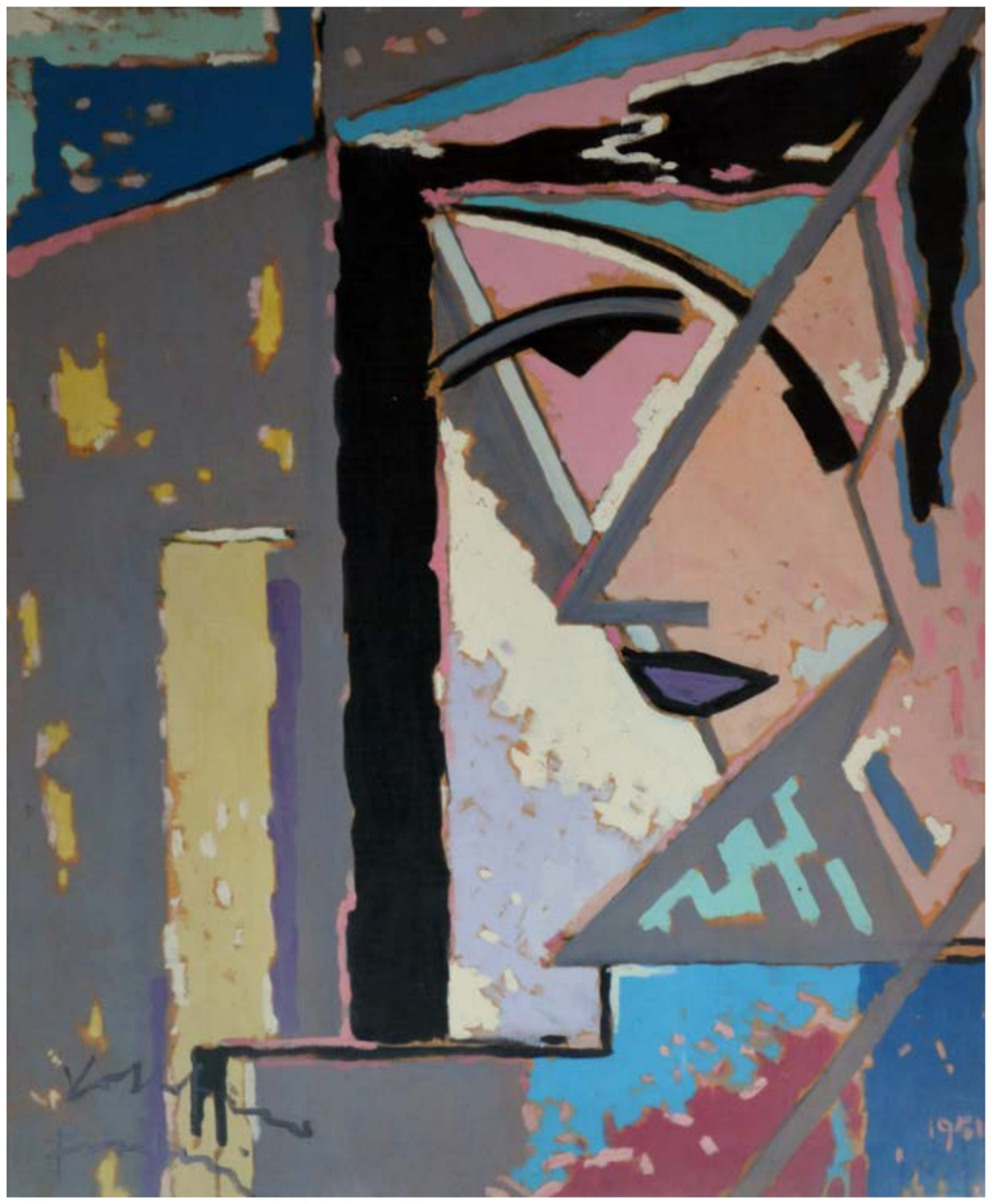
Scali livornesi (1951)

Inoltre, la specifica e peculiare realtà livornese presentava anche altre difficoltà ad un movimento innovativo come l’Eaismo: l’esplicita ed esclusiva vocazione alla pittura diffusa nell’ambiente, la tendenza a far riferimento sempre ed ancora allo stile dei macchiaioli come al punto di riferimento insuperato e tuttora valido spingevano critici e operatori cittadini a coltivare l’aulica tradizione locale con una convinzione e una perseveranza che confinava direttamente con il conservatorismo culturale e rendeva l’ambiente artistico meno penetrabile e disponibile ad accogliere idee nuove ed audaci, tanto più se sostenute da un artista ancora giovane e necessariamente non affermato, benché spalleggiato da intellettuali più autorevoli come Guido Favati e Marcello Landi (rappresentanti del Movimento Eaista per la poesia, accompagnati, per la pittura, da Aldo Neri, Angelo Sirio Pellegrini e, naturalmente, lo stesso Fontani).

Tuttavia, benché le resistenze opposte dal contesto cittadino si fossero dimostrate troppo tenaci perché il giovane movimento, sostenuto e animato soprattutto da Fontani, riuscisse ad averne ragione, non per questo le sue idee risultano meno valide, tempestive, lungimiranti e degne del massimo interesse. Il problema, semmai, è stato di marketing e comunicazione, non di “qualità” e significato. Ea-ismo, intanto, vuol dire “Era Atomica -ismo”, quindi linguaggio, o stile in qualche misura *derivato* e in costante relazione con una potente ragione di ordine storico, l’esistenza dell’energia nucleare che, da Hiroshima e Nagasaki, aveva sconvolto decisamente il mondo. Non mi risulta che, in Italia prima del 1948, qualche altro artista si fosse occupato direttamente della cosa; nemmeno Fortunato Depero il cui *Manifesto della pittura e plastica nucleare,* che peraltro non aveva goduto di nessuna fortuna e la cui esclusiva preoccupazione era quella di aggiornare le tematiche futuriste [24], risale solo al 1950.

Il dibattito di quel momento, invece, era piuttosto bloccato su una serie di problematiche che stavano cristallizzandosi proprio allora in un’opposizione netta fra figurazione ed astrazione, presentata dalla critica, e soprattutto dalla politica, come contrapposizione fra la ricerca artistica autonoma, impegnata in un rinnovamento della propria sintassi e dei propri strumenti interni con una foga e addirittura ansia direttamente proporzionale al “ritardo” maturato negli ultimi anni del ventennio fascista; e, d’altra parte, l’arte “impegnata” in un rinnovamento sociale e politico che sulle prime si era appoggiata sull’esempio straordinariamente autorevole di Picasso e che però ormai richiedeva un ancora più semplice e leggibile realismo per “parlare al popolo” e allinearsi alle forme propagandistiche e quasi didascaliche dell’arte sovietica codificate da Zdanov [25].

A parte questa contrapposizione, dai toni presto talmente retrivi da scoraggiare anche un critico generoso ed entusiasta come Giuseppe Marchiori, fondatore del Fronte Nuovo delle Arti che si sgretola appunto poco dopo, in Italia in quel momento si presentano vivaci soltanto le prime sperimentazioni del MAC (Movimento Arte Concreta) che, dalla sua sede milanese, attrae molti giovani adepti dalla Toscana quali appunto Chevrier, Nigro e prima ancora Bertini, e che, nella costruzione di una propria sintassi aperta da una parte alla geometria matematica e dall'altra agli elementi decorativi, guarda oltralpe, agli esempi storici del Bauhaus e di De Stijl ma anche a quelli attuali della grafica svizzero-tedesca. A lato e, forse, con maggiore genericità, si muovono i primi passi del Gruppo Origine (fra Milano e Roma), con Ballocco,



(Senza titolo) (1951)

Burri, Capogrossi e Colla che però non calamitano reazioni o interesse toscani, e quelli degli informali di "modulo" e di "segno", raccolti già dal 1947 a Roma intorno al movimento Forma Uno.
Nient'altro, si potrebbe dire. Le prime voci che si innalzano per sollevare problemi relativi allo spazio moderno, post-picassiano e post-pittorico, oltre che all'energia contemporanea e che cercano quindi di individuare la strada per mettere a punto un linguaggio artistico adeguato a una civiltà e un mondo in velocissima trasformazione, sono quelle di Lucio Fontana e del suo Movimento Spaziale (1948) [26] e di Enrico Baj col Movimento Nucleare (fine del 1950-1951) [27].

Fontani è in anticipo rispetto ad entrambi; il suo richiamo affinché l'arte raccolga l'appello del mondo e si ponga come linguaggio dialettico, polo di un dibattito, di un'apertura e di una discussione al centro della quale c'è l'uomo contemporaneo e le nuove, anzi inedite sfide che egli ormai *deve* raccogliere, è lanciato con termini forti e adeguati:

"…l'Eaismo vuole riportare l'arte a riattingere ai suoi supremi valori, cioè ad esprimere con essenzialità ed intimità la nostra presenza nel mondo […] si chiama EAISMO, cioè movimento dell'era atomica perché la scoperta dell'energia atomica è riguardata dagli eaisti come l'acquisizione di un principio capace di rivoluzionare la nostra concezione dell'universo, e quindi di alterare quell'equilibrio sentimentale-morale che in essa trovava il suo appoggio e la sua giustificazione, e capace perciò di metterci di fronte a problemi di incalcolabile portata, quali quelli posti dall'inadeguatezza e concordanza oggi esistenti fra la verità e la libertà raggiunte dal pensiero scientifico e il tono retrivo e tradizionale della nostra vita sentimentale e morale" [28].

Il rapporto, anzi il rapporto mancato, che si propone qui è dunque chiaro: da una parte la scienza, dall'altra lo spirito dell'uomo, i suoi valori morali, emozionali, anche estetici. Meno evidente è quale strada percorrere al fine di riequilibrare questo rapporto e di riqualificare l'arte di fronte alla scienza contemporanea. Gli eaisti sembrano suggerire innanzitutto, non senza una qualche ingenuità, una semplificazione di linguaggio, un affrancamento dai "cerebralismi" in cui l'arte si sarebbe invischiata nella prima metà del Novecento, e un ritorno alla "naturalezza", "umanità d'impegno" e "coerenza espressiva". Ne consegue una netta squalifica di tutte le avanguardie storiche, oltre che di movimenti letterari e filosofici quali l'ermetismo e l'esistenzialismo, colpevoli, secondo gli adepti del neonato movimento, appunto di quelle involuzioni cerebralistiche che avrebbero allontanato i linguaggi dell'arte dall'uomo.

"(l'Eaismo) non condivide [...] i programmi dei movimenti i quali, non avvertendo l'urgenza di saggiare con sincerità di intenti e profondità di introspezione i valori umani capaci di resistere saldamente [...] nella nuova concezione dell'universo e di percepire quelli nuovi [...] concepiscono l'arte come un rifugio da iniziati e come un'oasi in cui rinchiudersi lungi dal travaglio complesso dell'umanità. E [...] denuncia: IL FUTURISMO [...] IL CUBISMO [...] IL FAUVISMO, IL SURREALISMO, L'ESISTENZIALISMO, L'ERMETISMO, L'ASTRATTISMO, IL LETTRISMO, IL DADAISMO" [29].

Posizioni come queste riecheggiano, nemmeno troppo da lontano, i paradigmi ufficiali del realismo che, proprio in quei mesi, venivano enunciando Palmiro Togliatti e i più ortodossi fra i critici militanti nelle file del PCI, quali Mario De Micheli, Antonello Trombadori, Raffaele De Grada o Corrado Maltese [30]. Affinità immediate si rintracciano per esempio nelle posizioni di quest'ultimo a proposito dell'impressionismo, peraltro perfettamente "allineate" con quelle ufficiali del Partito: "L'arte dell'impressionismo", scriveva,

"cessò di essere rivoluzionaria […] nella misura in cui a poco a poco passò a incarnare, sotto la bandiera equivoca dell'autonomia dell'arte, l'ideologia dell'isolamento nella torre d'avorio, dell'arte per l'arte, dell'intellettualismo, del soggettivismo a oltranza e si identificò pertanto con l'ideologia dell'individualismo borghese […] divenendo la premessa ideale per i successivi passi verso l'astrattismo, il surrealismo, e gli altri movimenti a carattere soggettivistico e irrazionalistico" [31].

P. Eaista (1962)

Però, alla condivisa condanna delle avanguardie, si contrappone poi, da parte degli eaisti, la rivendicazione della necessaria libertà per gli artisti, che nessun realista avrebbe potuto condividere.

“È anzi tanta la libertà espressiva lasciata dall’EAISMO all’artista che se il pittore EAISTA, per rendere con la necessaria essenzialità e immediatezza l’idea che lo ha illuminato, sentirà inutile soffermarsi a dipingere certi particolari anatomici di una figura perché il soffermarsi su di essi lo fuorvierebbe dalla realizzazione di ciò che più veramente lo ha affascinato, non sarà necessario che li dipinga, perché ciò che della figura comunque realizzerà, sarà capace di suggerire di per sé l’esistenza di ciò che non è stato dipinto” [32].

Chiaro che nessun “intellettuale organico” osservante o anche solo simpatizzante avrebbe mai sottoscritto idee abominevoli come queste, in cui riecheggia invece ancora il verbo steineriano e la famosa “necessità interiore” che ne aveva estrapolato Kandinsky [33].

Significativamente, queste posizioni suonano differenti anche da quelle sostenute di lì a qualche anno dagli esponenti milanesi del Movimento Nucleare che rivendicano la loro diretta discendenza da Dada e Surrealismo e che, anzi, nella concreta prassi delle loro opere assolutamente sperimentali in tecniche e mezzi, vogliono rappresentarne la filiazione più avanzata e consapevole, più adeguata a confrontarsi con le sfide dei tempi nuovi. Non a caso, nel lavoro di Baj, il più autorevole degli esponenti del movimento, “la poetica della macchia è annunciata, sviluppata, portata a piena maturità, complicata da tutti gli ingredienti di uno spiccatissimo, impetuoso gusto per la sperimentazione, e persino, quasi, superata dalle prime configurazioni a spirale, che assumono anch’esse con insistenza una pseudo-forma umana costituita da due vortici sovrapposti a rendere, quasi, l’idea di una macro-testa che sovrasta un piccolo busto. Molto efficacemente Tristan Sauvage ha definito “l’organismo segnico” della spirale come un’immagine archetipica [34], desunta, nel caso di Baj, dalla lezione di Max Ernst (basti pensare a *Testa d’uomo irretita dal volo di una mosca non euclidea* del 1947), ma congiunta però alla volontà di vincolare il semplice segno ad una efficace materializzazione dell’immaginario, a rendere, cioè, o almeno evocare, forme antropomorfe e contemporaneamente il moto vorticoso degli elettroni intorno al nucleo atomico: il che differenzia le spirali di Baj da quelle, per esempio, di Roberto Crippa, pure materializzazioni dello spazio tridimensionale” [35].

Comuni a Nucleari ed Eaisti sono invece le istanze umanistiche, il bisogno rivendicato di portare l'arte a incontrare la scienza e, soprattutto, ad occuparsi responsabilmente dell'uomo moderno. Come asseriva Baj: "...volevamo rappresentare, anzi dar corpo, artisticamente, all'energia: ma anche ai suoi effetti, distruttivi o al contrario creativi, pestilenziali o benefici per l'uomo, i suoi modelli di vita, il suo mondo. I nostri interessi non si allontanavano mai troppo dall'uomo..." [36].
È chiaro che esigenze come queste erano, per così dire, "nell'aria", alla portata delle coscienze più fini e generose, oltre che degli intellettuali ed artisti più sensibili e lungimiranti, ed era quindi quasi inevitabile che venissero condivise in percorsi che si possono qualificare, con un'espressione presa in prestito dalla biologia evolutiva, "convergenze adattative", indipendenti l'una dall'altra.

Composizione (1949)

Quanto poi ai processi, intentati dagli eaisti nei confronti dei nucleari e dei nucleari nei confronti di Salvador Dalì, colpevole di aver dipinto nel 1953 una celebre *Madonna Atomica*, in atti come questi non si vede niente più di chiassose, pittoresche e divertenti boutades organizzate a scopo promozionale e di marketing. *Boutades* che, comunque, non ebbero mai nessun effetto.
Resta invece il concreto problema del "metodo", cioè di come pervenire a un linguaggio pittorico (non parliamo in questa sede di quello letterario) capace di incarnare i valori desiderati; quali "forme", in altre parole, si volevano mettere a punto per quei "contenuti nucleari" o "eaisti" che non erano nemmeno troppo definiti essi stessi.

Quale linguaggio, infatti, e quali elementi pittorici Fontani e i suoi compagni accompagnavano alle dichiarazioni eaiste e dunque proponevano come primi frutti di una consapevolezza “atomica” estesa all’arte, prime proposte per un aggiornamento radicale dell’immagine? Si è visto che i nucleari milanesi, ironici e curiosi, ben immersi nel clima sperimentale coltivato almeno da una parte degli artisti cittadini e peraltro assidui frequentatori di Parigi e di Bruxelles, avevano fatto dell’automatismo surrealista il loro strumento prediletto e del tachisme più innovativo e spregiudicato il loro punto di partenza [37]. Gli eaisti invece, intrisi di spiritualismo e di espressionismo, avevano una concezione diversa dell’energia atomica e dell’epoca che essa veniva a connotare; una concezione tutt’affatto priva di ironia e invece piuttosto tragica, oscura e lirica. Nell’arte essi intravedono uno strumento quasi salvifico volto a restaurare, come si legge nell’ultimo paragrafo del *Manifesto Eaista*,

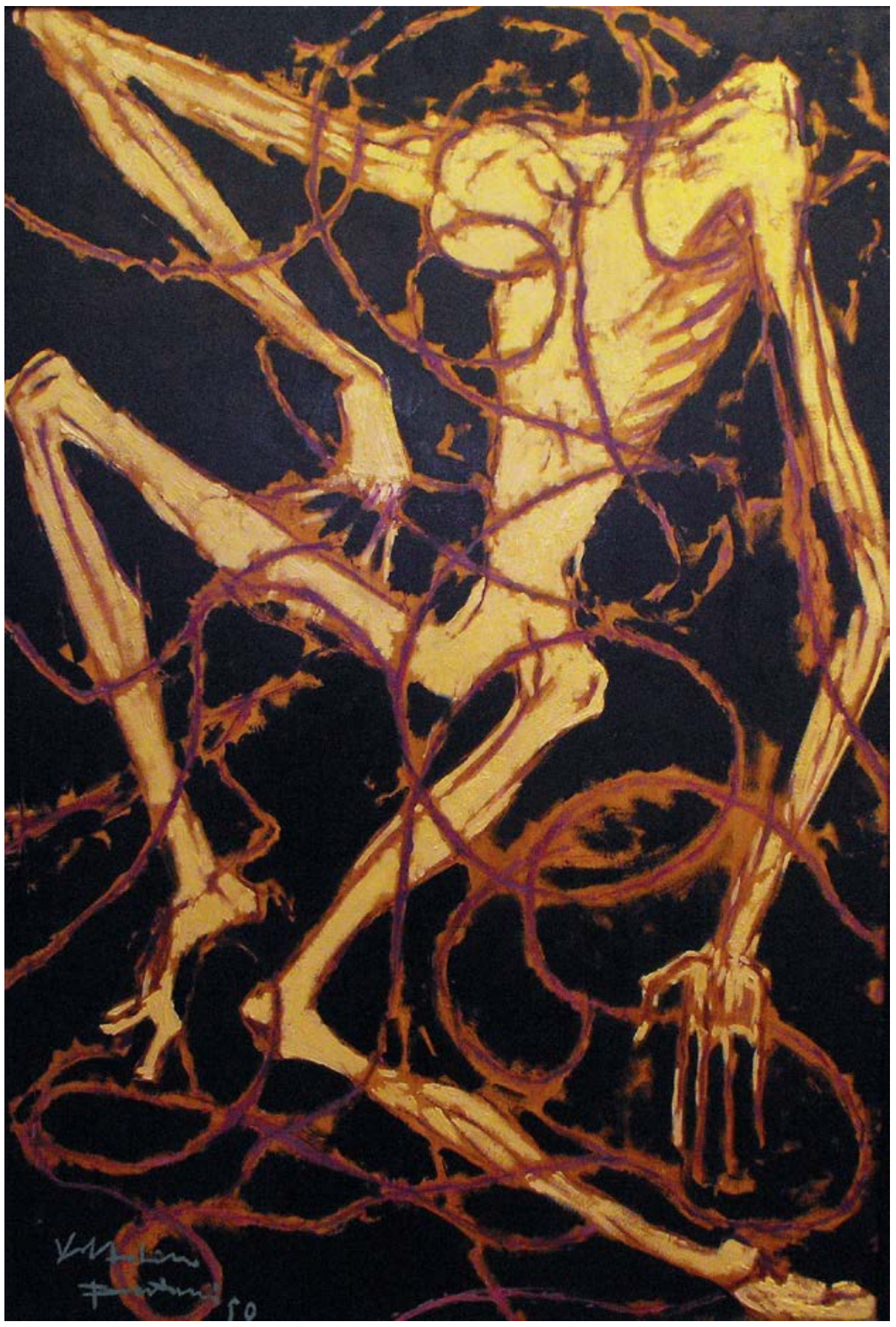
“l’equilibrio infranto dell’equazione uomo-mondo. […] il movimento non esalta l’era atomica, tremenda e malefica, né si ispira al fenomeno di quel tragico progresso umano che l’ha generata nei suoi aspetti esteriori o meccanici. L’Eaismo esprimerà la tragedia del XX secolo…” [38].

È chiaro allora, già dalle premesse, che il tono delle composizioni eaiste sarebbe stato improntato alla forza sintetica della denuncia, alla bruciante evidenza della violenza compiuta e ancora dilagante nel mondo. A qualificare la pittura eaista di Fontani si susseguono infatti innanzitutto opere intensamente rappresentative, drammatiche, dall'esplicito sapore espressionista e il tono teso e vibrante come per un grido d'orrore. *Relitti, La Famiglia* (entrambi del 1948) o, ancora di più, *Mathausen* del 1950 (quest'ultimo è un quadro sconvolgente, accompagnato da un lungo "messaggio" poetico e ispirato con ogni evidenza dall'impossibilità di trovare parole o segni abbastanza forti, abbastanza eloquenti per sostenere l'impatto della coscienza dell'Olocausto. Dopo Auschwitz, si chiedeva dubitativamente Adorno, è ancora possibile la poesia, l'arte, l'azione creatrice? Sono tutte opere dove la condizione atomica, assimilata e mescolata all'orrore dei campi di concentramento, è stigmatizzata come una condizione di sopruso, di estrema, terribile, violenza e sopraffazione dell'uomo sull'uomo, di fronte a cui l'individuo appare debole, privato di tutto finanche della propria identità. La forma, antropomorfa o no, è tracciata di preferenza in modo da far

Relitti (1948)

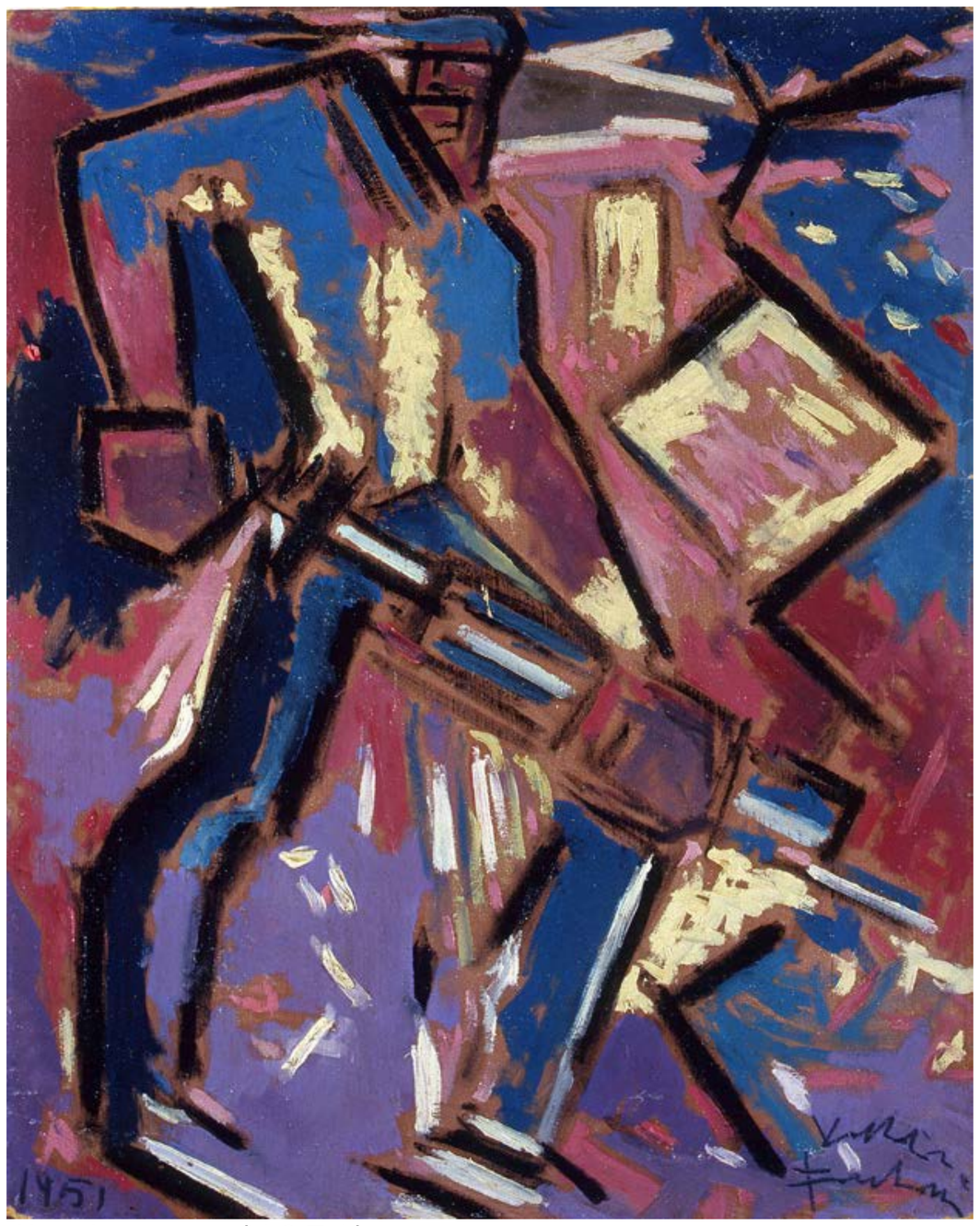
La famiglia (1948)

emergere contorni appuntiti, acuminati; la linea è piuttosto volitiva, indagatrice, una linea che esplora, trascina e a tratti addirittura scarnifica e tortura la forma con forza abrasiva.
Una delle matrici espressive di Voltolino Fontani è sempre stata, senz'altro, acutamente, dolorosamente espressionista. Egli ricorre a quel linguaggio che gli è congeniale e noto si può dir da sempre, per innalzare l'acuto grido di angoscia e di asservimento dell'uomo moderno, l'uomo atomico, o meglio dell'era atomica, costretto a vivere in un costante scontro-incontro con la tecnica il cui potere è soverchiante, incommensurabile, impetuoso ed inumano.



Mathausen (1950)

Eppure, oltre a questo aspetto certamente prevalente almeno in alcuni anni, emergono anche altri momenti, più costruttivi e interlocutori, in cui vediamo per esempio la figura ritrovare la sua monumentalità e la sua possanza, fregiarsi di arti, piedi e mani, enormi, fuori scala, ispirati al Picasso degli anni Venti e Trenta. Quest'uomo monumentale, protagonista per esempio di *Il minatore* e di *Lo sforzo,* entrambi del 1951, è anch'egli un protagonista dell'era atomica.
Però, il 1948 segna anche una frattura nello stile di Fontani, o meglio un momento di dirompente,



Il minatore (1951)

Lo sforzo (1951)

quasi vorace integrazione di nuove componenti segniche e cromatiche, di intenso e vibrante slancio proteso verso una rappresentazione, certo, della nuova condizione nucleare e/o atomica ma anche, più intimamente e profondamente, verso un'applicazione delle nuove energie alla prassi stessa del fare pittura, tali da modificare radicalmente la natura dell'immagine e, naturalmente, la sua apparenza fenomenologica. Il risultato è un lavoro che, oltretutto, cancella qualunque sospetto di ortodossia realista militante e differenzia le sorti dell'Eaismo da quelle dell'arte politicizzata degli anni Cinquanta.

Risale proprio al 1948 un quadro molto importante, *Dinamica di assestamento*, che, senza rappresentarla, individua una faglia, una spaccatura nel tessuto continuo e permeabile di una pittura violacea. Potrebbe trattarsi di un riflesso nell'acqua, oppure di una crepa sul muro che progressivamente si apre e si scrosta, metafora molto trasparente di una condizione di instabilità, di precarietà se non di pericolo. In generale, il soggetto di quest'opera è riconosciuto nel momento immediatamente successivo a un'esplosione nucleare, quando la materia è ancora in pieno assestamento, preda di radiazioni atomiche, come ben spiega Adila Fontani [39]. Ma, al di là delle simbologia, quel che conta è apprezzare la presenza di una stesura pittorica molto fluida e liquida, trascolorante in una serie di passaggi cromatici, da una sfumatura all'altra e da una perturbazione all'altra di cui la linea non è lo strumento ma l'esito. Pittura atomica? Pittura di un mondo che ha perduto le sue certezze e persino i suoi contenuti, un mondo fluido, metamorfico, in trasformazione? Pittura, comunque, che, agli occhi dei più, non può che apparire astratta e che per questo infrange la continuità e, in un certo senso, l'appagamento della figurazione che ha caratterizzato Fontani fino a questo momento.

Dinamica di assestamento e mancata stasi o *Frattura e coesione* (1946)

Torna all'Indice

Eclettismo come vocazione

"…espongo una ventina di pezzi, mezzi estremisti e mezzi più accessibili. Secondo me essere troppo coerenti ed unitari è un atteggiamento nobilissimo che va bene nei focolai della grande polemica artistica; a Livorno non è il caso […]" [40].

L’Eaismo come gruppo compatto ed organizzato ebbe vita relativamente lunga, anche se le sue uscite pubbliche, negli anni della sua attività, ebbero una frequenza poco più che sporadica: l’ultima mostra risale al 1959 e, introducendola sul “Giornale del Mattino” di Firenze, Marcello Landi già ne parla come di un “ritorno” da parte di un movimento che intorno a sé, nel proprio ambiente, aveva raccolto solo ironia e, al massimo, curiosità [41].

A testimonianza di quanto il contesto livornese, rimasto in fondo strapaesano e provinciale, non avesse saputo cogliere gli spunti di novità e fosse rimasto estraneo alla profondità, attualità e interesse delle proposte eaiste, basterebbe citare alcuni passaggi, dal sapore canzonatorio, scritti l’anno dopo da Aldo Santini nel citato articolo su *Il Tirreno*, che pur era critico competente e ben disposto verso Fontani: “Ora è successo che Fontani, simile in tutto e per tutto al voltolino acrobata dal cielo, ha talvolta dimenticato la pittura per tener dietro alle idee […] si è lasciato trasportare dal desiderio di stupire, di meravigliare, di improvvisare sempre nuovi volteggi per raccogliere facili applausi ed ha finito, alla lunga, per adagiarsi in un gioco meccanico di formule” [42].

La pittura come mestiere, come esercizio artigianale, come abilità tecnica del tutto avulsa dall'impegno concettuale, storico e epistemologico, questa è la concezione dell'arte che trionfava ancora a Livorno nel 1970 e che ha finito per sprofondare la città, un tempo avanzata capitale della ricerca artistica, in un provincialismo sempre più denso e annebbiato, lontano dai fremiti vivi del contemporaneo. Intendiamoci, nessuno nega il mestiere, ma già Leonardo Da Vinci ben sapeva che l'arte è "cosa mentale" e che, senza intelligenza del tempo e delle cose, senza che le idee incontrino e scaturiscano dalla Storia con la "S" maiuscola, non c'è vera arte.

Nella situazione di incomprensione generale va però segnalata un'importante eccezione, talmente illustre e imprevista da meritare un'attenta menzione: quella di Ottone Rosai. Già dal 1949, anno della prima *Mostra del Gruppo Eaista* alla Casa di Dante a Firenze, l'anziano maestro sembra essere stato prodigo di complimenti del tutto disinteressati e non incidentali, dato che, da quel momento, egli sarà "vicino a Fontani con una disposizione quasi tutelare, fino a presentargli una mostra a Firenze nel 1957 [...] nello stesso 1957 uno scambio epistolare tra Fontani e Rosai è attestato da una lettera di quest'ultimo [...] pervasa da una consuetudine di reciproca comprensione e solidarietà, conclusa nell'esortazione a non abbandonare la fede nell'arte" [43].

Questa solidarietà e intelligenza della cultura pittorica contemporanea, tutt'affatto differente dalla sua propria, testimonia l'apertura mentale e la finezza critica di Rosai e deve essere stata molto importante per Fontani che, intanto, doveva fare i conti con un'aridità culturale da parte livornese soffocante e decisiva. Non sapendo, non potendo e non volendo allontanarsi dalla sua amata città natale per cercare altrove quel confronto e quegli stimoli che gli sarebbero stati necessari come l'aria, l'artista si ritrova infatti ad investire il suo entusiasmo in situazioni diverse e, in buona parte, anche in attività volte ad animare il contesto culturale locale, dando prova di generosità e di passione non comuni: grazie a lui si aprì, già nel 1947, la scuola d'arte "A. Modigliani", nel 1955 fu lanciato con la sua consulenza l'omonimo premio di pittura, di cui sostenne il primo comitato esecutivo, aggiudicandosi poi l'ambito riconoscimento (attribuitogli da una prestigiosa giuria di livello nazionale) tre anni dopo, questa volta in veste di artista.

Fontani, inoltre, continua a scrivere e continua a dipingere; anzi, molto più di prima. Partecipa al Gruppo Labronico a partire dal 1951 e, verso la fine degli anni Cinquanta, entra nel movimento de "Gli Ultimi". Infine, nel 1966 assume una cattedra di pittura presso la Libera Accademia di Belle Arti "Trossi-Uberti".

E la sua pittura? Qualcosa d'importante si nota, sin dai primi anni cinquanta; un'apertura, si potrebbe dire, a un eclettismo sistematico, un passaggio continuo, si potrebbe dire, da un registro espressivo all'altro che, da quel momento, proseguirà per tutta la vita. Si tratta di un atteggiamento consapevole, anzi voluto e dichiarato: una strategia di sopravvivenza in un ambiente ostile teorizzata già nel 1953 in occasione di una mostra personale:

Campagna livornese (1954)

Nucleare n.1 (1957)

"…espongo una ventina di pezzi, mezzi estremisti e mezzi più accessibili. Secondo me essere troppo coerenti ed unitari è un atteggiamento nobilissimo che va bene nei focolai della grande polemica artistica; a Livorno non è il caso: si farebbe la figura degli invasati o nella migliore delle ipotesi si passerebbe da incapaci, con gli inevitabili sfottò a fuoco continuo" [44].

Un atteggiamento generoso e, a guardarlo con attenzione, non compromissorio ma quasi didattico: le opere più “semplici”, più gradevoli e leggibili, sono utilizzate dall’artista come specchietto per le allodole, al fine di avvicinare a discorsi più complessi e tentativi artistici più elevati anche coloro che non l’avrebbero mai fatto, mancando loro un termine di mediazione. Ulteriore riprova di come a Livorno persino l’arte astratta fosse guardata ancora con diffidenza, nonostante l’imperversare dell’informale dappertutto in Italia e in Europa. E voglio incominciare proprio con questi dipinti “estremisti”, sperimentali nelle tecniche esecutive, oltre che nei risultati, per una disamina complessiva dell’opera di Fontani nel secondo dopoguerra.
Si tratta di quadri astratti e fortemente sperimentali – non si insisterà mai abbastanza su

Nucleare con soffiature (1957)

questo punto – che di norma vengono classificati in una tipologia cosiddetta “nucleare-informale” che continua a fruttificare, senza soluzione di continuità, dal 1953 a tutti gli anni Sessanta. Vibranti, freschi, originali e ricchi di intensi cromatismi, questi lavori si dividono fra *Astrazioni*, *Nucleari* e *Soffiature,* il cui titolo è determinato evidentemente dall’utilizzo, esclusivo o prevalente, di una tecnica diversa. In sostanza, Fontani procede addensando segni, linee più o meno fratte e segmentate, nere o colorate, su un

fondo generalmente monocromo o comunque impostato come un concerto cromatico intorno a una tonalità dominante, di preferenza il rosa o l'azzurro ceruleo. Tinte, in altre parole, assai poco consuete nel repertorio della pittura informale dell'epoca, dedita per lo più a toni forti e corruschi, rossi sangue e vermigli (si pensi a Burri), neri taglienti come staffilate (Vedova), toni bruni, scuri (Hartung) o squillanti, magari verdi o blu (Mathieu).

Nucleare (1961)

Questi timbri leggeri e trasparenti contraddistinguono invece Fontani dai suoi colleghi dell'epoca e contribuiscono a riaprire un filone prettamente avanguardistico, astratto-lirico, nella cui scia questo suo lavoro si colloca. Penso in particolare a Wassily Kandinsky e all'astrazione lirica classica, in cui la relazione fra colore e segno si articola sulla base di una sintassi sempre aperta, dalle forme talvolta aggressive, talvolta fragili. L'impostazione vagamente musicale, intendo dire "cameristica" dell'insieme (pensando naturalmente alla musica come metafora di un possibile pensiero pittorico disincarnato rispetto all'immagine naturalistica) contribuisce a stringere i legami con una forma espressiva completamente libera da obblighi nei confronti dell'immagine, della realtà, del referente. La musica è pura espressione, pura vibrazione e pura emozione.

Kandinsky, proprio lui, ha usato la musica come punto di riferimento, "motore immobile" che segna la direzione verso la quale l'arte visiva avrebbe dovuto tendere per collaborare all'evoluzione della sensibilità generale, al cammino dell'umanità lungo il piano inclinato della piramide rovesciata steineriana, così ben descritta nello *Spirituale nell'arte*.
Chiaro che, nella ripresa consapevole di questa lezione e nell'elaborazione di queste affinità, Fontani ha ormai pienamente recuperato le avanguardie, sconfessate nel *Manifesto dell'Eaismo*: "non è un caso che l'epopea eaista, concepita in un clima di aspirazione verso valori di "velocità – brevità – essenzialità", finisca con l'attingere a quelle avanguardie storiche delle quali tentava di dimostrare l'inadeguatezza di ispirazione verso la contemporaneità, anzi, occorre dire che i traguardi di deformazione e di sintesi conseguiti da queste ultime, restano per Fontani un serbatoio ineludibile di risorse formali. Emblematica appare in quest'ottica la condotta degli Eaisti nei confronti del Fauvisme […] allo stesso modo (Fontani) giunge a rivisitare il Blaue Reiter con inedita libertà espressiva, ritrovandovi sì una corrispondenza di criteri nell'elaborazione di una gamma cromatica di vocazione allegorica […] ma soprattutto una medesima aspirazione a quei contenuti di vitalità e di dinamismo che lo avevano condotto al capitolo eaista: non a caso anche l'iconografia delle opere […] ci avvertirà di una dichiarata affinità di Fontani con l'universo spirituale di Kandinsky" [45].

A questa affinità, senz'altro dominante fra tutte, va aggiunto il pensiero futurista che Fontani ostenta in numerose opere degli anni Cinquanta e soprattutto Sessanta. Penso, per esempio, a *Nucleare* del 1963, con quelle punte aggressive e invadenti che sembrano voler squarciare lo spazio vibrante di sottili *nuances* d'azzurro; oppure a diversi *Nucleare* del 1966, dalla forma aperta, costruita da linee parallele che sembrano riverberarsi l'una nell'altra e caratterizzate da un forte dinamismo interno.

È chiaro che opere come queste conservano una traccia, un ricordo di realtà, di paesaggio, sublimato però, letteralmente, attraverso la sintesi dell'astrazione pura. In questo processo, Fontani abdica completamente e felicemente al naturalismo dei toni e si concede le più gioiose efflorescenze cromatiche, di preferenza organizzate, come ho già detto, intorno a un timbro dominante, da grande colorista. Inoltre, il ricordo degli elementi figurativi che possibilmente, all'origine, avevano ispirato l'immagine si condensa in alcuni tratti fondamentali, in un'aggressione dei contorni, vorrei dire, e in un'istanza dinamica che appunto non nasconde parentele futuriste.

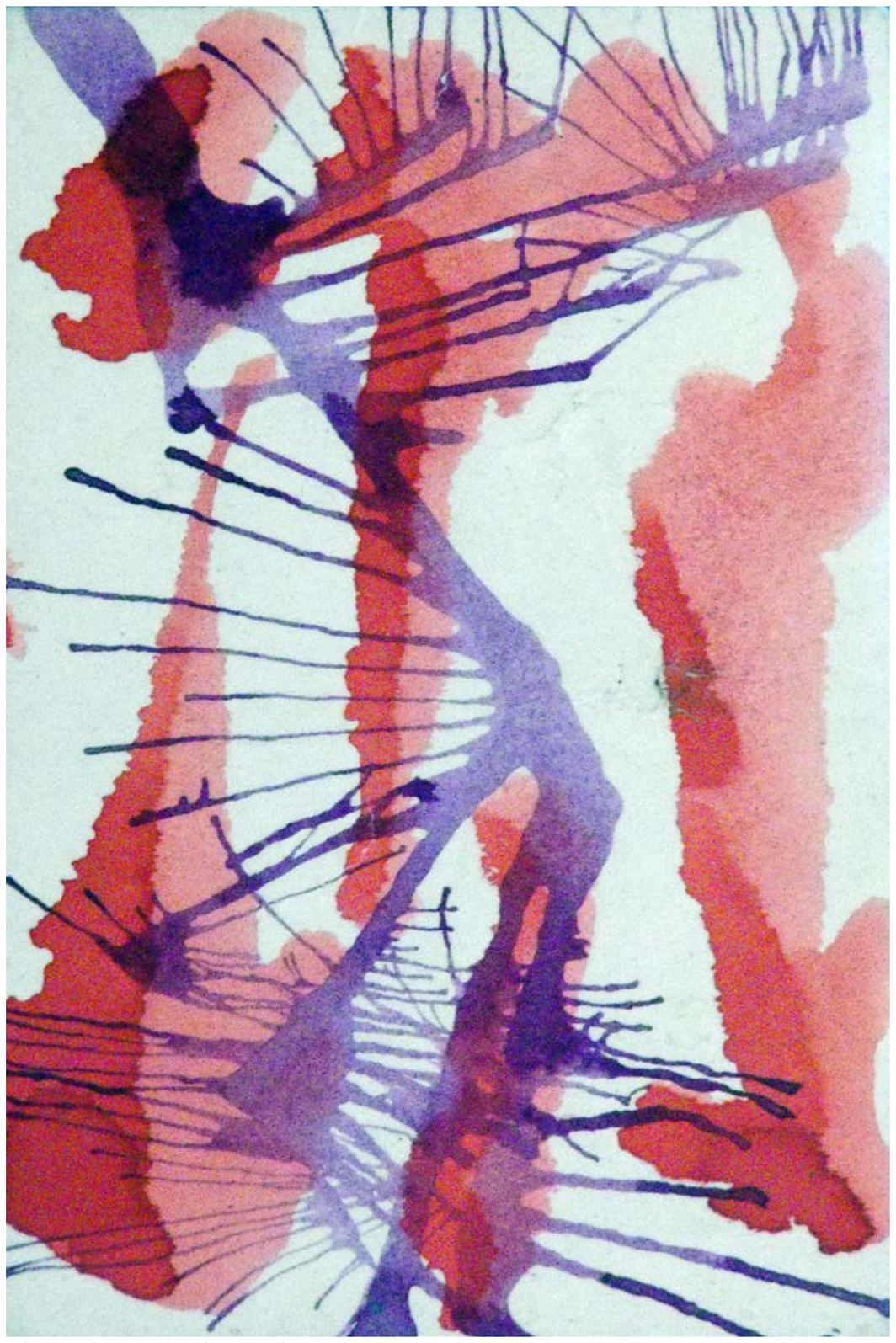
Nucleare (1963)

Frattura e coesione (1966)

E della “natura” ben poco resta, anzi talmente poco che non è improprio parlare di “concretismo” per queste opere, alla fine non troppo dissimili, anzi inaspettatamente molto simili, alle contemporanee creazioni di un concretista coltissimo, originale e agguerrito come Gillo Dorfles nell’ultima fase del MAC. Anche per Fontani, infatti, la metamorfosi come regola della trasformazione dell’identico suggerisce una modalità di intervento pressoché inesauribile su temi e forme sempre simili ma suscettibili di variazioni continue. Gli elementi decorativi serenamente ricorrenti in questi dipinti, anche quando prelevati di peso da repertori ben consolidati e quasi universali (per esempio volute, spirali, greche e ondulazioni a S), risultano in qualche modo necessari in quanto “archetipi” generativi che si rinvengono *ad abundantiam* fra anni Cinquanta e Settanta, talora come puri elementi lineari ben separati da sfondi monocromi e piatti, talora come forme, intarsi di colore che occupano l’intera superficie pittorica; oppure ancora come semplici capricci della mano, arabeschi di segni che affiorano e si irradiano attraverso il tessuto denso e sensibile dello sfondo pittorico, in genere particolarmente prezioso e ricercato.

Emerge così con evidenza, in questa lunga e paziente ricerca, una prassi creativa assai sofisticata ed esigente, che non rinnega mai la figurazione ma la forza in direzioni differenti, lontane dalle apparenze sensibili: “nell’ottica di una trasmigrazione continua da una dimensione reale a una dimensione di onirismo e di astrazione, supportata tra l’altro dai parametri di una filosofia, quella steineriana, che non abbandonerà mai Fontani nel corso dell’intera sua produzione, il viluppo e l’ironica commistione della varie tecniche pittoriche resteranno a garantire una molteplicità di registri simbolici, nell’ambito della quale anche le vedute apparentemente più discoste dal registro soprannaturale si colorano di presenze fantasmatiche e di elementi inconsueti” [46].

Le *Soffiature* invece guardano piuttosto al patrimonio sperimentale dell'arte contemporanea, specie al *dripping*, che trova nel lavoro di Fontani un'applicazione di speciale leggerezza, eleganza, trasparenza. Usando gocce di colore ad acquarello, l'artista le soffia letteralmente sulla superficie della tela o della carta, talvolta inclinandola in modo da provocare una scivolatura, uno sgocciolamento del colore ancora fresco e liquido. La forma si compone così, di questi semplici tratti spontanei, non elaborati dalla mano dell'artista ma dal libero fluire e scorrere della materia cromatica, molto diluita nel vuoto della superficie: una tecnica che Fontani condivide, questa sì, con il Movimento Nucleare milanese ai suoi esordi (specie con il Baj dell'*Immacolata concezione* e con Giò Cesare Colombo), o con voraci, onnivori sperimentatori delle tecniche automatiche come Gianni Dova. E bisogna notare che queste efflorescenze, queste rigature del colore frequenti



Soffiature (s.d.)

negli anni Cinquanta, si danno come stratificazioni successive, sovrapposizioni di veli colorati che, senza rappresentarla, insinuano una profondità liquida, inerente alla superficie. Grazie a questa insinuazione, Fontani arriva a costruire vere e proprie griglie di colore, più spesso di nero, ottenute attraverso un linearismo coerente e concorde che dà luogo appunto ad una specie di grata, un "filtro" ingannevole per l'occhio, trattenuto ma al tempo stesso catturato oltre la griglia stessa, verso orizzonti illimitati e variopinti, fatti di macchie e di sfumature.

Altrove, Fontani organizza invece campiture più strutturate (penso per esempio alle due bellissime opere intitolate *Astrazione* e riferite entrambe al 1953, una rosa e l'altra carta da zucchero), quasi "aree" intarsiate sul fondo monocromo, zone attivate da una nitida tensione plastica, in cui si indovina un sapere

Astrazione rosa (1953)

Astrazione celeste (1953)

anche volumetrico, un desiderio espressivo anche scultoreo: non a caso questi lavori ricordano non troppo da lontano la produzione grafica matura di uno dei più grandi scultori italiani della ceramica, Leoncillo Leonardi.

Che la vecchia consuetudine con i forni, la pratica del vetro, tanto simile a quella della ceramica, continui a fruttificare in modo sotterraneo, producendo questi grumi, questi addensamenti di superficie che si solidificano quali vere e proprie strutture? La questione non è peregrina. Ma quel che più conta è, nella varietà di mezzi e di esiti, la freschezza, il valore estetico e la tempestività dei risultati, che si apparentano al migliore concretismo dell'epoca e che, nel caso di Fontani, costituiscono solo uno dei due poli di un'oscillazione continua di linguaggi e forme espressive, il cui contraltare, per così dire, polarità antitetica e complementare, è invece il figurativo, cioè quei pezzi "più accessibili" che l'artista stesso definiva proprio così nell'auto-presentazione del 1959 già citata.

Natura (1963)

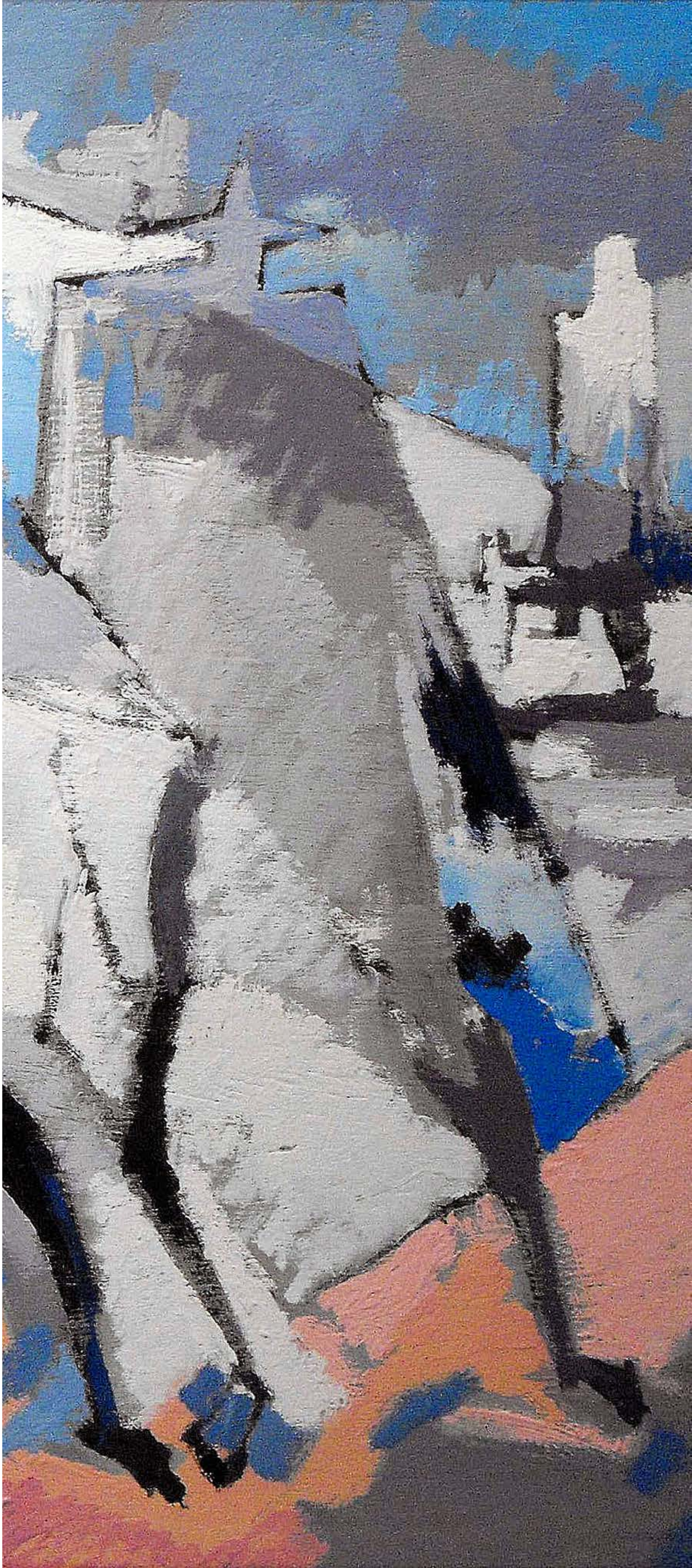
Campagna (1963)

Di cosa si tratta? Arlecchini ed altre maschere, personaggi alla moda, spesso connotati da tocchi anche grevi di ironia, qualche composizione sacra (un genere destinato ad acquistare un'importanza progressivamente maggiore), dolci, affettuosi ritratti della figlia, qualche "fanciulla ancora spenta", dagli occhi vuoti e memori dell'ormai antico espressionismo, cavallini affilati di sapore kandinskiano, ma soprattutto *Nature morte* e *Paesaggi,* alcuni dei quali inquadrabili in quel genere misto, sistematica contaminazione di astrazione e figurazione praticata soprattutto negli anni Settanta che prende il nome di Onirico.

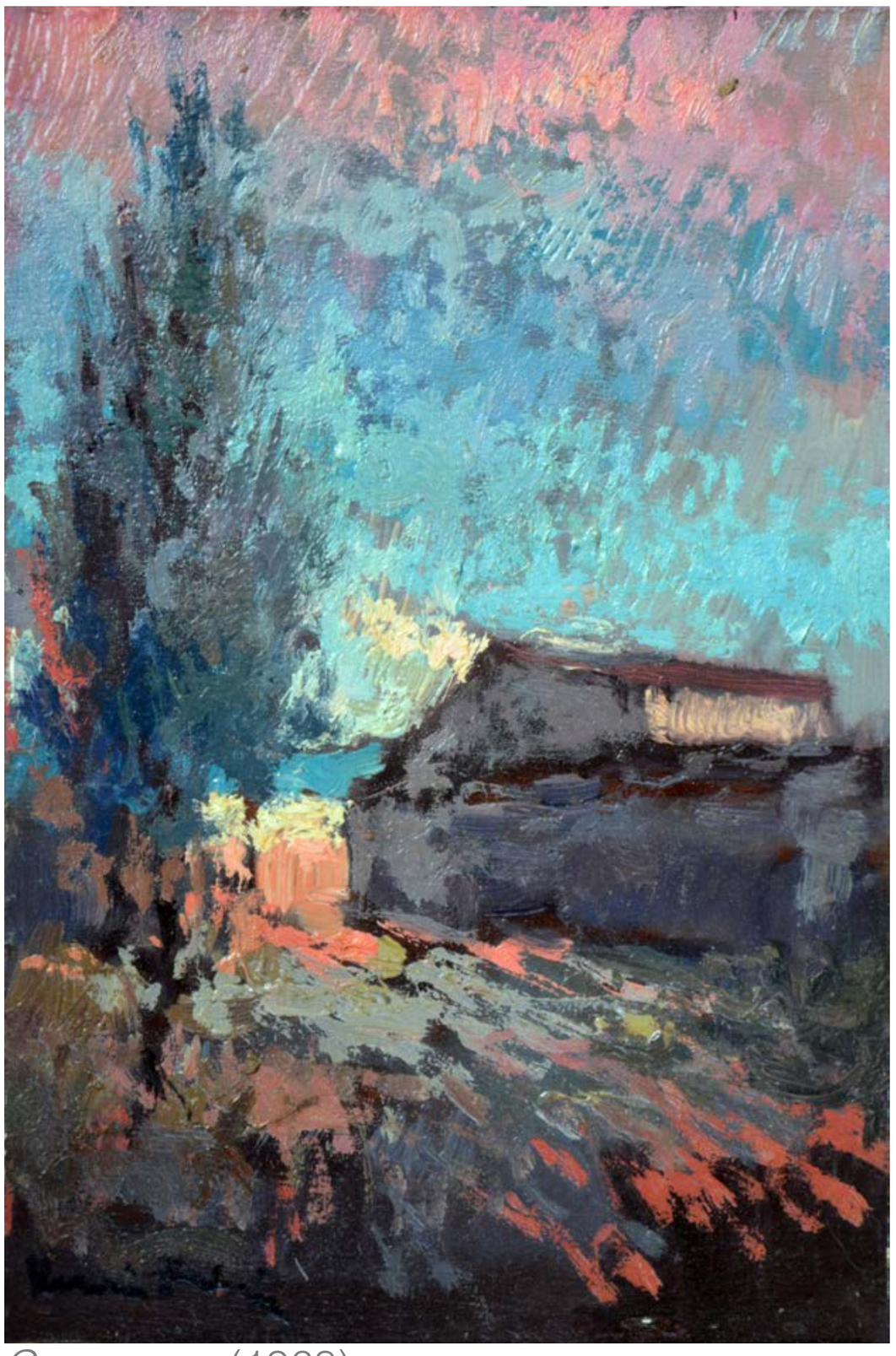
Torna all'Indice

Fra astratto e figurativo

“Ringrazio il mio unico Dio che concesse al mio pensante tali puri sentimenti, e ch’Egli mi aiuti nell’espressione, che sarà l’opera mia più pura” [47].



Un primo spunto di riflessione è offerto dunque dai numerosi paesaggi e *Nature morte* che Voltolino Fontani continua ad eseguire nell'ultimo ventennio della sua vita e che non costituiscono per lui un dovere, diciamo commerciale, necessario a sostenere l'altra attività in qualche modo più pura e volta esclusivamente alla ricerca. No. L'artista pensa per sintetiche combinazioni di forme, ritmi lineari e colori, ma pensa anche per immagini perché non lo abbandona mai il bisogno di ritornare periodicamente alla natura e di fare i conti con la luminosità di un paesaggio, la spezzatura di un volume, la pienezza di un'esperienza visiva.
Non si tratta, intendiamoci, di naturalismo *tout court*, in senso ottocentesco. Si tratta invece di



Campagna (1968)

lasciar scaturire dalla materia pittorica tutte le sue capacità di evocazione, per parafrasare una felice espressione di Francesca Cagianelli; di rinnovare ogni volta, interpretare una veduta antica con un linguaggio diverso, e molto spesso con vere e proprie esplosioni di pennellate intrise di materia cromatica densa e pura; pennellate "allineate", indifferenti all'oggetto rappresentato, e da cui comunque tale oggetto "fiorisce", come per una ricomposizione spontanea di cui è complice il nostro occhio e le leggi della percezione.

Pesci (1953)

Voltolino Fontani è, è sempre stato, un notevole paesaggista che, non a caso, apprezza il fatto di tornare ciclicamente sullo stesso soggetto, lo stesso punto di vista, per mostrarne interpretazioni e possibilità espressive diverse, letteralmente “aprendolo” alla visione e alla scoperta. Come un musicista consumato, che affronta con maestria il proprio repertorio traendone effetti sempre nuovi: è il caso di certe *Campagne* che inquadrano sempre lo stesso casolare, oppure di quelle *Marine* progressivamente più libere dalla costrizione rappresentativa, i cui tratteggi si moltiplicano e si sovrappongono inseguendo un puro ritmo lineare, una fantasia decorativa esclusivamente pittorica e visualmente ricca (*Marina con barca* del 1964).

Marina con barca (1964)

Qualche volta invece l’artista si innamora di un’atmosfera, del trascorrere di un momento irripetibile: *Settembre (Pioggia in Via del Giardino)* per esempio (1963), racconta uno scroscio di pioggia, l’assottigliarsi di due figure alla ricerca di un riparo nell’inclemenza della natura, il cui profilo veloce e snello si riflette sulle strade bagnate, quasi compresse fra due muraglioni dell’antico porto livornese.

Settembre (Pioggia in Via del Giardino) (1963)

Ma è chiaro che, anche in occasioni come queste, non bisogna aspettarsi un atteggiamento davvero realista: “coinvolti nello stesso processo di elaborazione della materia pittorica, ecco che altri soggetti a lungo assaporati con l’ausilio di una memoria insaziabile e con la passione di un animo fedele riaffiorano nell’universo pittorico di Fontani, rinnovati da un’attualissima accordatura di toni […] non più secondo la logica novecentista di una scansione di “valori plastici” bensì in omaggio ad una più astratta logica di combinazioni formali” [48].

Infatti ogni immagine, per Fontani, è punto di partenza per un'altra immagine in base a una scansione non narrativa ma visiva, anzi visuale-immaginativa. È questa la premessa per l'immersione nell'avventura onirica, logica conseguenza dell'approfondimento di un linguaggio pittorico che si è evoluto sulla contaminazione e sulla continua, sistematica e sempre personale combinazione delle due cifre, quella astratta e quella figurativa. Infatti, non bisogna pensare che la prima sia, in qualche modo, più "evoluta" o più avanzata della seconda: in Fontani i due registri convivono armoniosamente e si intrecciano grazie alla "perenne messa in discussione dei parametri consueti adottati riguardo ai processi della visione", come scrive Cagianelli, il cui mentore e fonte d'ispirazione è, ancora una volta, Steiner [49].

Natura (1970)

Però, questo superamento della sintassi figurativa e, al tempo stesso, anche della sintassi astratta in direzione dell'Onirico trovava un importante e tempestivo avallo teorico nello stesso Dorfles, che nel 1962 scriveva infatti: "…l'arte odierna doveva giungere a superare non solo quella che potremmo chiamare la sua fase "riproduttiva", ma anche la sua fase astrattiva. Se cioè l'arte di tutti i tempi aveva tratto molte delle sue aspirazioni da un'imitazione degli oggetti e delle forme naturali, anche l'aspetto astrattivo di cui spesso si era servita […] doveva ad un certo punto venire superato. "L'arte doveva giungere a "liberarsi" metodicamente dagli oggetti e dalle forme, quali veicoli di processi estetici, e a dominare l'imitazione estetica alla stessa stregua dell'astrazione estetica permettendo, attraverso l'emancipazione del mezzo estetico, il subentrare d'una *cinetica estetica*" [50].

Non mi è noto se Fontani conoscesse questi lavori, peraltro molto conosciuti, del critico e filosofo triestino ma le affinità di prassi e di pensiero fra i due sono tali che meritano comunque di essere sottolineate. Perché è proprio in virtù di una progressiva "liberazione", come quella descritta da Dorfles in queste righe, che Fontani approda all'Onirico al principio degli anni Settanta, sintesi finale e suprema di tutte quelle istanze che fino a quel momento erano rimaste separate una dall'altra. Onirico comporta infatti la licenza *notturna*, aggettivo che in psicologia ha a che fare con l'irrazionalità affrancata da ogni censura, possibilità di trasfigurare i propri soggetti, qualunque soggetto, in composizioni dalla nitida, ma elegante, scansione spaziale e ritmica, quasi cubista in cui talvolta, ma non sempre, si insinuano morbidezze organiche e auree quasi metafisiche.

Natura (s.d.)

Fontani ha recuperato in pieno, si può dire, la lezione delle avanguardie e in particolare di Picasso e Braque, di de Chirico e Léger, declinandola in giochi di piani aperti e sensibilissimi, accordi di toni, ritmi e figure, dove l'immagine emerge alle volte quasi all'improvviso, come fra i veli di una percezione alterata, appunto onirica, oppure resta acquattata nella semplice armonia combinatoria delle varie superfici, incastonate l'una nell'altra grazie al contatto di piani e di linee. Però, se per i cubisti classici il colore resta un fatto secondario, spesso quasi un obbligo risolto grazie a semplici declinazioni di bruni e di terre, di grigi e di ocra, per Fontani il colore è una risorsa e una gioia imprescindibile: gli azzurri, soprattutto, i rosa, lilla appena accennati e toni perlacei si alternano nelle varie sfaccettature di piani plastici che suddividono la superficie di questi quadri come tarsie preziose di smalto, echi d'arcobaleno dopo la pioggia.

Fontani ha lasciato proprio in questi ultimi sbocci di felicità espressiva e cromatica, del tutto autonomi ormai dal panorama dell'arte a lui contemporanea, sempre più indifferente e, in quella fase, lontana dalla pittura, la propria eredità probabilmente più convincente e matura in assoluto.

Di fronte ad essi, appare chiaro quanto poco l'artista livornese si sia adoperato, in fondo, per assorbire o rispondere agli imperativi stilistici e formali provenienti dal contesto culturale che lo ha circondato e abbia invece concentrato tutti i suoi sforzi per elaborare uno stile proprio, appunto originale, tornandovi sopra per anni e anni e procedendo per scarti minimi, per accorgimenti progressivi, senza strappi bruschi né passaggi ardui.

Traslazione di Cristo (1973)

Che non subentrano nemmeno in occasione dell'ultima grande fatica, quella monumentale *Traslazione di Cristo,* eseguita per la chiesa di San Giovanni Gualberto alla Valle Benedetta, cui l'artista attende fra il '72 e il '73, forse guidato da un sentimento della sua stessa fine, non troppo lontana. Un'opera talmente solida nell'impianto e ambiziosa nel respiro da non avere forse eguali in tutta la sua produzione; un'opera che, coerentemente col soggetto, recupera non poche istanze espressioniste, specie nella figura di Cristo abbandonata e pesante, ma che non abdica a quella sintesi potente di astrazione e figurazione cui l'artista era ormai felicemente pervenuto, e che ritrova nella cancellazione delle individualità dei personaggi e nella

semplicità del loro trattamento pittorico, quasi fossero sagome piatte, una coralità capace di farsi testimonianza di un dolore universale e sovrumano, di farsi, in altre parole, altisonante e muta *presenza*. "Lungamente meditata nell'impianto" come ben ne scrive Gianni Schiavon, "Fontani realizza una scena dai gesti bloccati, raggelati nella tragicità dell'attimo […] si spinge in essa, sorprendentemente, a rivaleggiare con l'antica tradizione delle deposizioni Quattro e Cinquecentesche, inserendosi senza apprensioni in un tanto difficile solco di tradizione, senza peraltro rinunciare al proprio inconfondibile stile pittorico, fattosi per l'occasione ancora più aspro, tanto qui risulta dura, tagliente e fredda la sua maniera" [51].

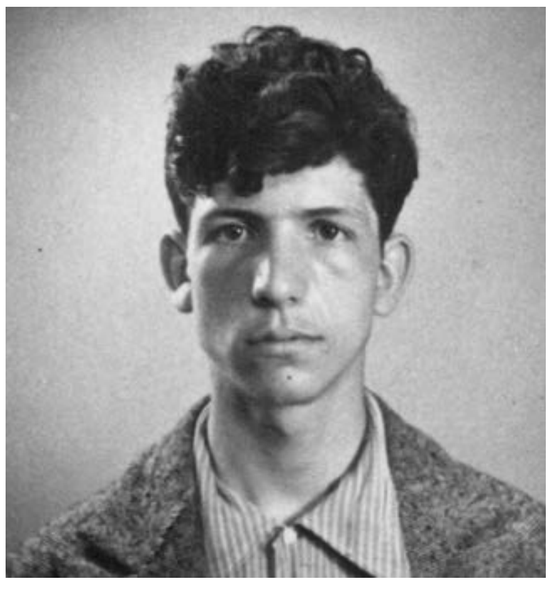
Natura onirica (s.d.)

In un lavoro come questo, ma soprattutto nell'esuberanza creativa della stagione onirica, è oggi lecito ravvisare una prova di illimitata fiducia nella pittura e nei mezzi dell'arte che Fontani ha saputo mantenere anche nelle fasi di più evidente e veloce depauperamento delle risorse dell'immaginario, cui egli ha risposto invocando un'implicita ecologia dell'immagine, una tenace difesa della manualità, della riflessione, della *profondità*, tanto nell'esecuzione come nella fruizione del suo lavoro artistico. È tempo che tutto ciò acceda a una notorietà ancora maggiore rispetto a quella, già notevole ma comunque insufficiente, acquisita fino ad oggi.

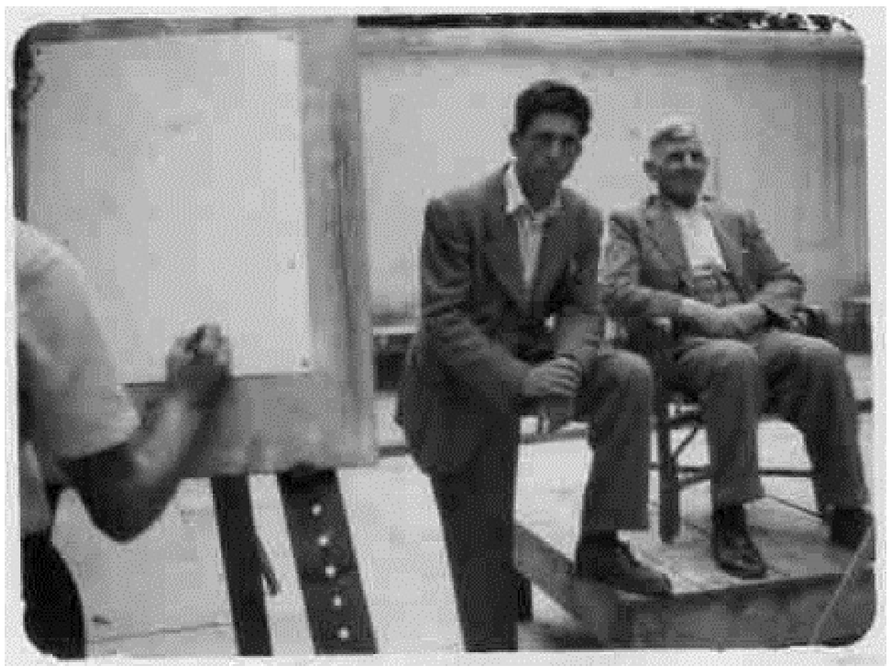
Torna all'Indice

Biografia

Voltolino Fontani nacque a Livorno l'11 febbraio del 1920. Ebbe numerosi interessi: dalla filosofia alla letteratura, dalla musica alla pittura. Giovanissimo frequentò lo studio del maestro Ermenegildo Bois, scultore molto noto a Livorno, ma è nel 1936, a sedici anni, che iniziò effettivamente a dipingere sotto la guida del maestro Beppe Guzzi; al termine della guerra frequentò anche la Scuola di Nudo dell'Accademia di Belle Arti di Firenze.



Partecipò attivamente al dibattito culturale nella Livorno nel dopoguerra: fu tra i fondatori del G.A.M. (Gruppo Artistico Moderno), sorto per superare la tradizione macchiaiola; con lui molti artisti fra cui Mario Nigro e Mario Ferretti, già allievi come lui della scuola di Guzzi. Fondò e diresse dal 1947 per dieci anni la "Scuola d'Arte Amedeo Modigliani", presso cui studiarono molti futuri artisti come Ferdinando Chevrier. Fu l'ideatore nel 1948 dell'Eaismo (Era Atomica Ismo), un movimento pittorico e poetico fondato con Guido Favati, Marcello Landi, Angelo Sirio Pellegrini e Aldo Neri.



Gli anni Cinquanta e Sessanta furono un periodo determinante e molto produttivo: nel 1951 entrò a far parte del “Gruppo Labronico”, fondato nel 1920 e tuttora operante; partecipò alla VII e VIII “Quadriennale d’Arte di Roma” (1955 e 1959); fece parte del Comitato Esecutivo del “Premio Modigliani di Livorno” (1955 e 1956) a cui partecipò anche varie volte come artista aggiudicandosi il primo premio *ex aequo* nel 1957. Risale inoltre agli anni Cinquanta la sua fertile collaborazione col gallerista Bruno Giraldi che a Livorno assunse un importante ruolo di promozione e valorizzazione delle sperimentazioni artistiche livornesi e nazionali; fu presso Giraldi che Fontani inaugurò la sua seconda mostra nucleare (1954).

Risale al 1963 l’importante mostra antologica, patrocinata dal Comune di Livorno, presso la “Casa della Cultura”; la seconda antologica, arricchita dei quadri “onirici” dell’ultima stagione, ebbe luogo nel 1974; la terza,

postuma e patrocinata dalla Presidenza della Repubblica Italiana, sarebbe stata curata nel 2002 dalle Gallerie Athena e Goldoni di Livorno, insieme alla critica Cagianelli, ed allestita nel ridotto del Teatro Goldoni.

Nel 1966 accettò l'incarico di insegnante e direttore della livornese "Libera Accademia di Belle Arti Trossi-Uberti", al cui servizio rimase fino al 1976, anno della sua scomparsa.
Scrisse anche molto, da poeta e critico d'arte: già nel 1939 recensì una mostra sul ritratto; nel 1954 vinse a Firenze un premio per una recensione su Fattori; scrisse numerosi articoli su maestri labronici e su pittori emergenti.
Per tutta la vita fu un pittore molto prolifico, che "dialogò" costantemente con lo stile figurativo ed informale, incontrando un grosso favore di pubblico e di critica, soprattutto nella sua città. Innumerevoli le esposizioni e i premi acquisiti (furono circa cinquanta le mostre personali, moltissime le collettive) e molti i contributi critici autorevoli che gli sono stati dedicati.

Nel 2002 si costituì per volontà degli eredi l'associazione "Comitato per la divulgazione della figura pittorica di Voltolino Fontani", che nel 2011 mutò la propria denominazione in '"Archivio Voltolino Fontani".
Sue opere figurano in musei e collezioni pubbliche e private, come la prestigiosa Collezione Van Geluwe a Bruxelles.

Didascalia delle immagini

1] Ritratto fotografico giovanile - 1937
2] Fontani (il primo da destra) con Plinio Nomellini (il terzo da sinistra) ed altri allievi alla Mostra nazionale d'Arte, Livorno - 1937
3] Con i fondatori dell'Eaismo (da sinistra Fontani, Landi, Pellegrini, Favati) - 1948
4] Alla "Scuola d'Arte A. Modigliani", diretta per dieci anni - 1947
5] Alla "Scuola d'arte A. Modigliani", durante una lezione con un modello - 1947
6] Con il sindaco di Livorno Nicola Badaloni a una mostra personale - 1960
7] Ritratto fotografico eseguito dal fotografo Bruno Miniati - s.d.
8] Con il pittore Carlo Carrà - s.d.
9] Premio Rotonda, Livorno - 1963
10] Durante la realizzazione della "Traslazione del Cristo morto", Chiesa S. Giovanni Gualberto, Livorno - 1972
11] Particolare della "Traslazione" - 1973
12] Durante una lezione alla Libera Accademia d'arte "Trossi-Uberti", Livorno - s.d.
13] Mostra Antologica, Galleria d'Arte Pini (Livorno), col critico Piero Caprile (il primo da destra) - 1974

Torna all'Indice

Note

Torna al testo cliccando sul numero di nota

Cap. 1 - Una giovinezza inventata

[1] V. Fontani, *La parte migliore della mia avversa vita*, inedito, 1938-40, cit. in A. Fontani, *Il movimento eaista nel panorama culturale livernese del secondo dopoguerra*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Pisa, 2005-6, p.36. Ringrazio vivamente l'autrice per avermi messo a disposizione il suo approfondito lavoro.

[2] Queste preziose informazioni in A. Fontani, *Il movimento eaista nel panorama culturale livornese del secondo dopoguerra,* cit., p.30.

[3] A. Santini, *Catalogo della Mostra "Voltolino Fontani"*, La Loggetta, Galleria d'Arte Contemporanea, Castiglioncello (LI), agosto 1970; precedentemente in "Il Tirreno", Livorno, 4-04-1960.

[4] B. Corà, *Voltolino Fontani: espressioni all'alba dell'era atomica,* in F. Cagianelli (a cura di), *Voltolino Fontani 1920-1976 autoritratti spirituali,* cat. della mostra, teatro Goldoni, Livorno, 2002, Livorno, Debatte Otello, 2002, p.13.

[5] A. Fontani, *Il movimento eaista nel panorama culturale livornese del secondo dopoguerra,* cit., p.6.

[6] V. Fontani, ds. inedito, settembre 1941, in A. Fontani, *Il movimento eaista nel panorama culturale livornese del secondo dopoguerra*, cit., p.30.

[7] V. Fontani, *La parte migliore della mia avversa vita,* in A. Fontani, *Il movimento eaista nel panorama culturale livornese del secondo dopoguerra,* cit., Appendice p. II.

[8] M. Corgnati (a cura di), *Gillo Dorfles, il pittore clandestino*, cat. della mostra, PAC, Milano, 2001, Milano, Mazzotta, 2001.

[9] R. Steiner, *Arte e conoscenza dell'arte,* Milano, Editrice Antroposofica, 1998, pp.90-108, cit. in A. Fontani, *Il movimento eaista nel panorama culturale livornese del secondo dopoguerra,* cit., p.38.

[10] W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte,* Milano, SE, 1989, p.63.

[11] Ibidem., p.71.

[12] Chiamato in causa giustamente ancora da Bruno Corà, *Voltolino Fontani: espressioni all'alba dell'era atomica,* cit., p.14.

[13] P. Caprile, *Introduzione al catalogo della Mostra Antologica*, Livorno, 1963.

[14] V. Fontani, *Ad una fanciulla,* cit. in A. Fontani, *Il movimento eaista nel panorama culturale livornese del secondo dopoguerra,* cit., p.40.

[15] G. Romano, *La Canzone degli Anni Perduti di Voltolino Fontani. L'Eros nell'Arte,* Galleria Le Stanze, Archivio Voltolino Fontani, Associazione Culturale Giosuè Borsi, Poggibonsi (SI), Tap Grafiche, 2012.

[16] Rimandi come questi seppure in ordine diverso sono proposti da Francesca Cagianelli, che più di ogni altro si è dedicata all'analisi sistematica dell'opera di Fontani. Cfr. F. Cagianelli (a cura di), *Voltolino Fontani 1920-1976 autoritratti spirituali,* cat. della mostra, teatro Goldoni, Livorno, 2002, Livorno, Debatte Otello, 2002, p.23.

Cap. 2 - Il primo dopoguerra

[17] V. Fontani, *Fanciulle spente,* ds. inedito, Livorno 1946, cit. in A. Fontani, *Il movimento eaista nel panorama culturale livornese del secondo dopoguerra,* cit., p.49.

[18] A. Fontani, *Il movimento eaista nel panorama culturale livornese del secondo dopoguerra,* cit., p.3 e sgg.

[19] A. Fontani, *Il movimento eaista nel panorama culturale livornese del secondo dopoguerra,* cit., p.34 e sgg.

[20] V. Fontani, *Fanciulle spente,* ds. inedito, Livorno 1946, cit.

[21] Giacomo Leopardi, *La ginestra o il fiore del deserto*, in *Tutte le opere*, Mondadori, Milano, 1937-1949.

[22] F. Cagianelli (a cura di), *Voltolino Fontani 1920-1976 autoritratti spirituali,* cat. della mostra, teatro Goldoni, Livorno, 2002, Livorno, Debatte Otello, 2002, pp. 35-36.

Cap. 3 - Eaismo

[23] G. Favati, V. Fontani, M. Landi, A. Neri, A. S. Pellegrini, *Manifesto dell'Eaismo*, Livorno, Tip. Società Editrice Italiana, Livorno, ott. 1948, successivamente ripubblicato in molti testi e fra l'altro in A. Fontani, *Il movimento eaista nel panorama culturale livornese del secondo dopoguerra*, Appendice, cit.

[24] Ne è convinto Tristan Sauvage *alias* Arturo Schwarz, *Arte nucleare,* Milano, Schwarz editore, 1962, p.47 nota 2.

[25] Su questo si veda il sempre bellissimo contributo di Nicoletta Misler, *La via italiana al realismo,* Milano, Mazzotta, 1973.

[26] Il primo bollettino intitolato *Spaziali,* presentato a Milano, è del marzo 1948. Cfr. M. Corgnati, *Il Movimento Spaziale,* in Id., *Arte a Milano 1946-1959,* cat. della mostra, Galleria del Credito Valtellinese, Sondrio, 1999, Verona, Aurora, 1999.

[27] Cfr. M. Corgnati, *Il Movimento Nucleare,* in Id., *Arte a Milano 1946-1959,* cat. della mostra, Galleria del Credito Valtellinese, Sondrio, 1998, Verona, Aurora, 1998.

[28] G. Favati, V. Fontani, M. Landi, A. Neri, A. S. Pellegrini, *Manifesto dell'Eaismo*, cit.

[29] G. Favati, V. Fontani, M. Landi, A. Neri, A. S. Pellegrini, *Manifesto dell'Eaismo,* cit.

[30] Cfr. N. Misler, *La via italiana al realismo,* cit., e M. Corgnati, *Reale, concreto, astratto,* in Id., *Arte a Milano 1946-1959,* cat. della mostra, Galleria del Credito Valtellinese, Sondrio, 1997, Verona, Aurora, 1997.

[31] C. Maltese, *L'impressionismo e la sua base sociale*, in "Realismo", n.5-6-7, gen.1953.

[32] G. Favati, V. Fontani, M. Landi, A. Neri, A. S. Pellegrini, *Manifesto dell'Eaismo,* cit.

[33] Cfr. W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte,* cit.

[34] T. Sauvage, *Arte Nucleare*, cit., p.56.

[35] M. Corgnati, *Il Movimento Nucleare,* cit., p.16.

[36] In M. Corgnati, *Il Movimento Nucleare,* cit., p.11, nota 7.

[37] Si veda il già citato M. Corgnati, *Il Movimento Nucleare,* in Id., *Arte a Milano 1946-1959.*

[38] G. Favati, V. Fontani, M. Landi, A. Neri, A. S. Pellegrini, *Manifesto dell'Eaismo*, cit.

[39] E come si legge anche in *http://it.wikipedia.org/wiki/Arte_nucleare*

Cap. 4 - Eclettismo come vocazione

[40] V. Fontani, *Catalogo della mostra*, Bottega d'arte, Livorno,1953.

[41] A. Fontani, *Il movimento eaista nel panorama culturale livornese del secondo dopoguerra,* cit., p.25.

[42] A. Santini, *Catalogo della Mostra "Voltolino Fontani"*, cit.

[43] F. Cagianelli (a cura di), *Voltolino Fontani 1920-1976 autoritratti spirituali,* cit., p.45.

[44] V. Fontani, *Catalogo della mostra*, Bottega d'arte, Livorno,1953.

[45] F. Cagianelli (a cura di), *Voltolino Fontani 1920-1976 autoritratti spirituali,* cit., p.44.

[46] F. Cagianelli (a cura di), *Voltolino Fontani 1920-1976 autoritratti spirituali,* cit., p.52.

Cap. 5 - Tra astratto e figurativo

[47] V. Fontani, *La parte migliore della mia avversa vita*, inedito, 1938-40, cit. in A. Fontani, *Il movimento eaista nel panorama culturale livornese del secondo dopoguerra*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Pisa, 2005-6, Appendice, p. IX.

[48] F. Cagianelli (a cura di), *Voltolino Fontani 1920-1976 autoritratti spirituali,* cit., p.52.

[49] Ibidem.

[50] G. Dorfles, *Simbolo, comunicazione, consumo,* Einaudi, Torino, 1962, pp.54-55.

[51] G. Schiavon, *Voltolino Fontani,* cat., Premio Rotonda, Livorno, 2010.

Galleria delle opere

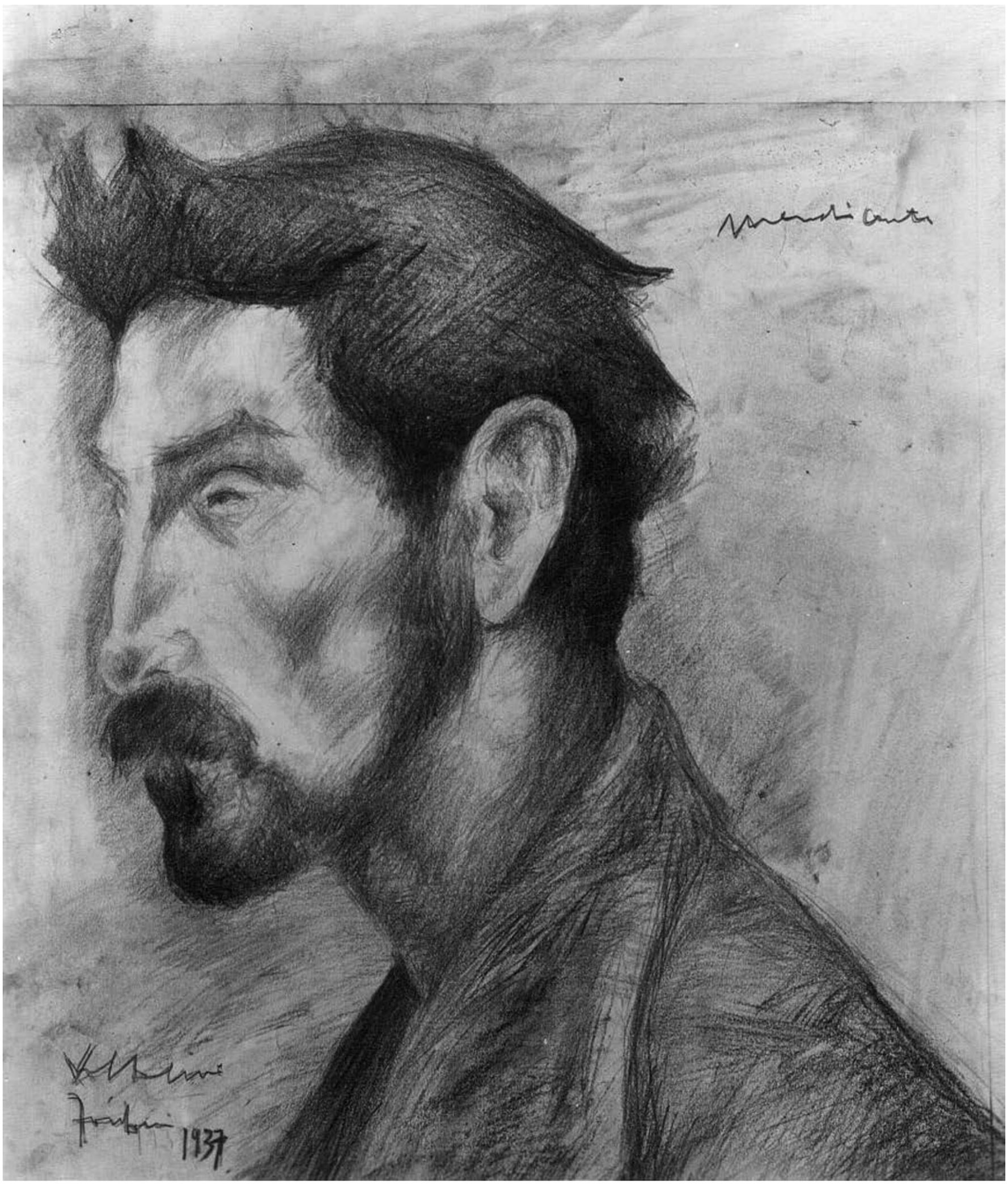
Cliccando sul titolo delle opere visualizzerai l'indice con tutte le informazioni

Espressionismo Psicologico

Ineluttabile
1937

Autoritratto
1937

La misericordia
1937



Mendicante
1937

Campagna

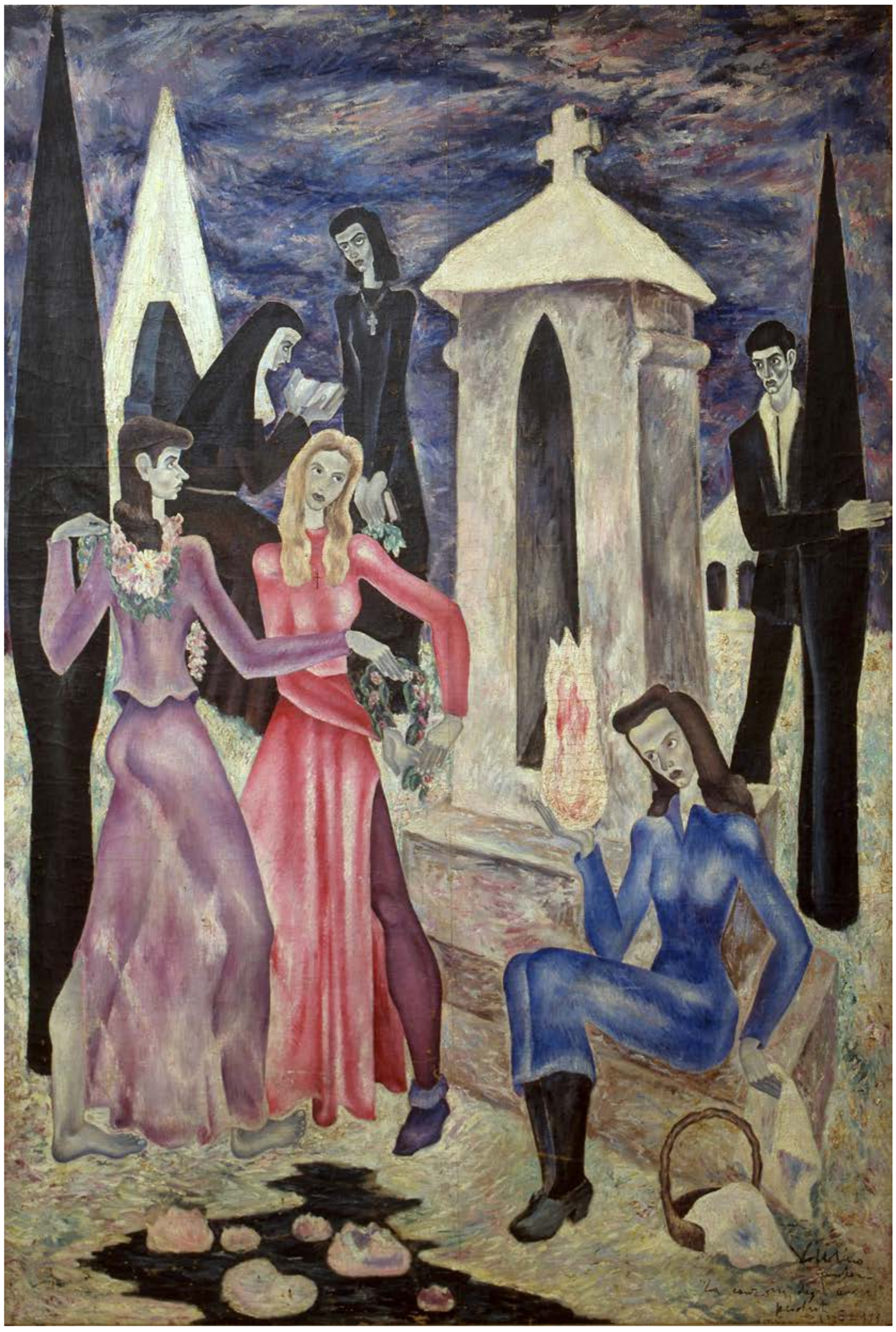
1938

Canali nel centro storico
1938

Tetti di Piazza Grande
1939

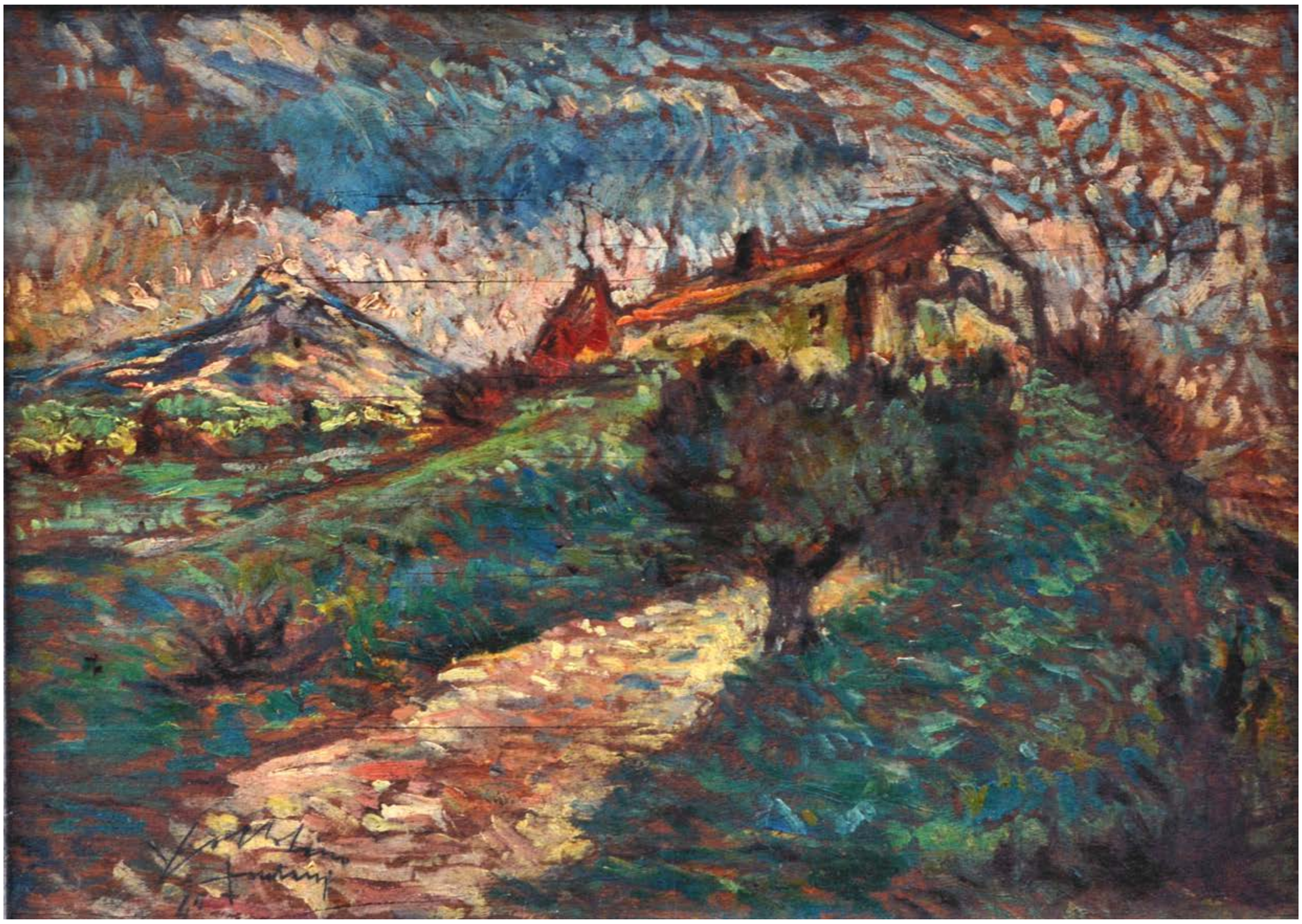
Il canto dei tetti
1939

Giovanna o *Fanciulla dalle colombe*
o *Fanciulla del Duomo*
1939



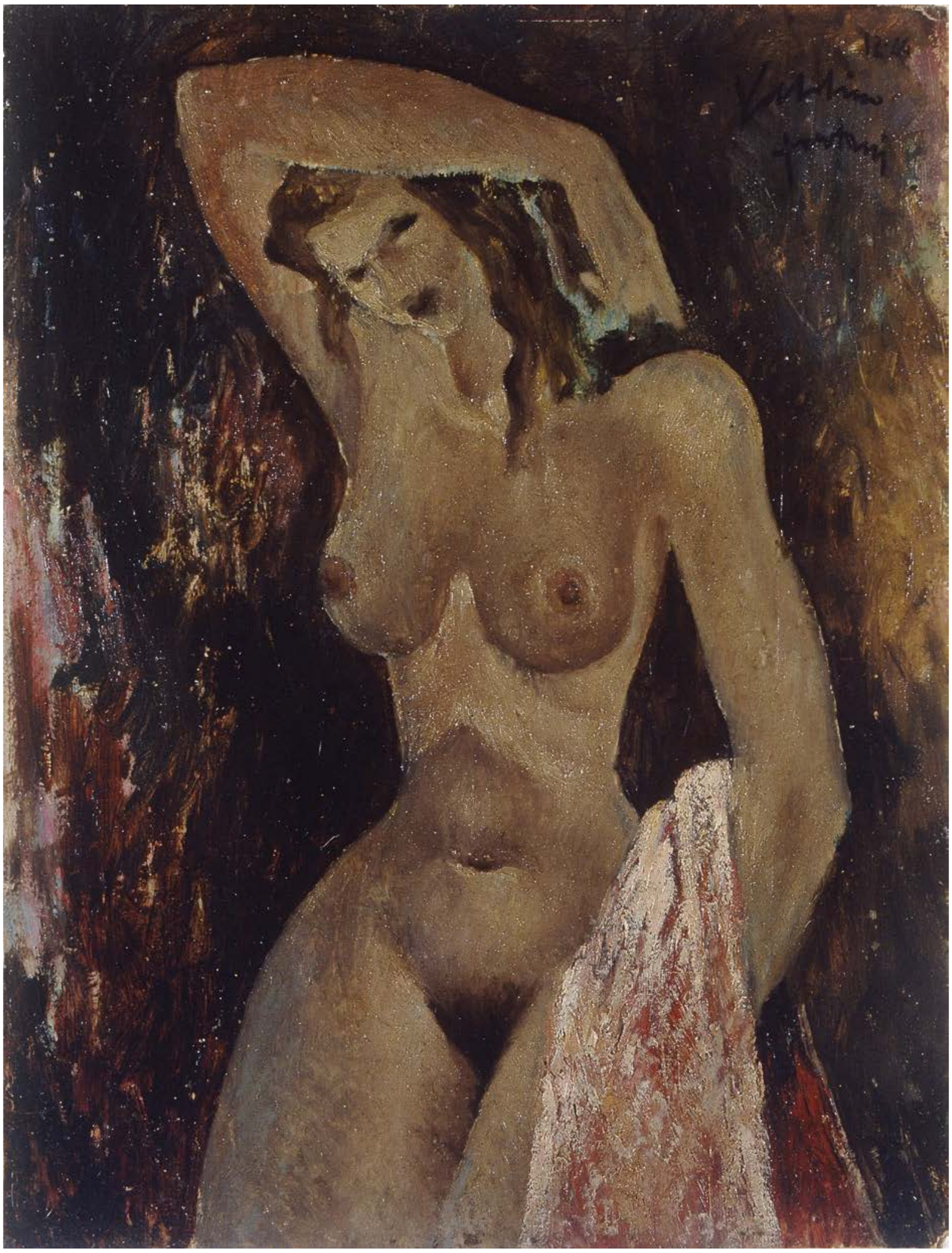
La canzone degli anni perduti
1937-1941

Pre-eaismo



Galluzzo (Firenze)
1945

Campagna toscana
1945



Nudino n. 2
1946

Fortezza a Livorno
1946

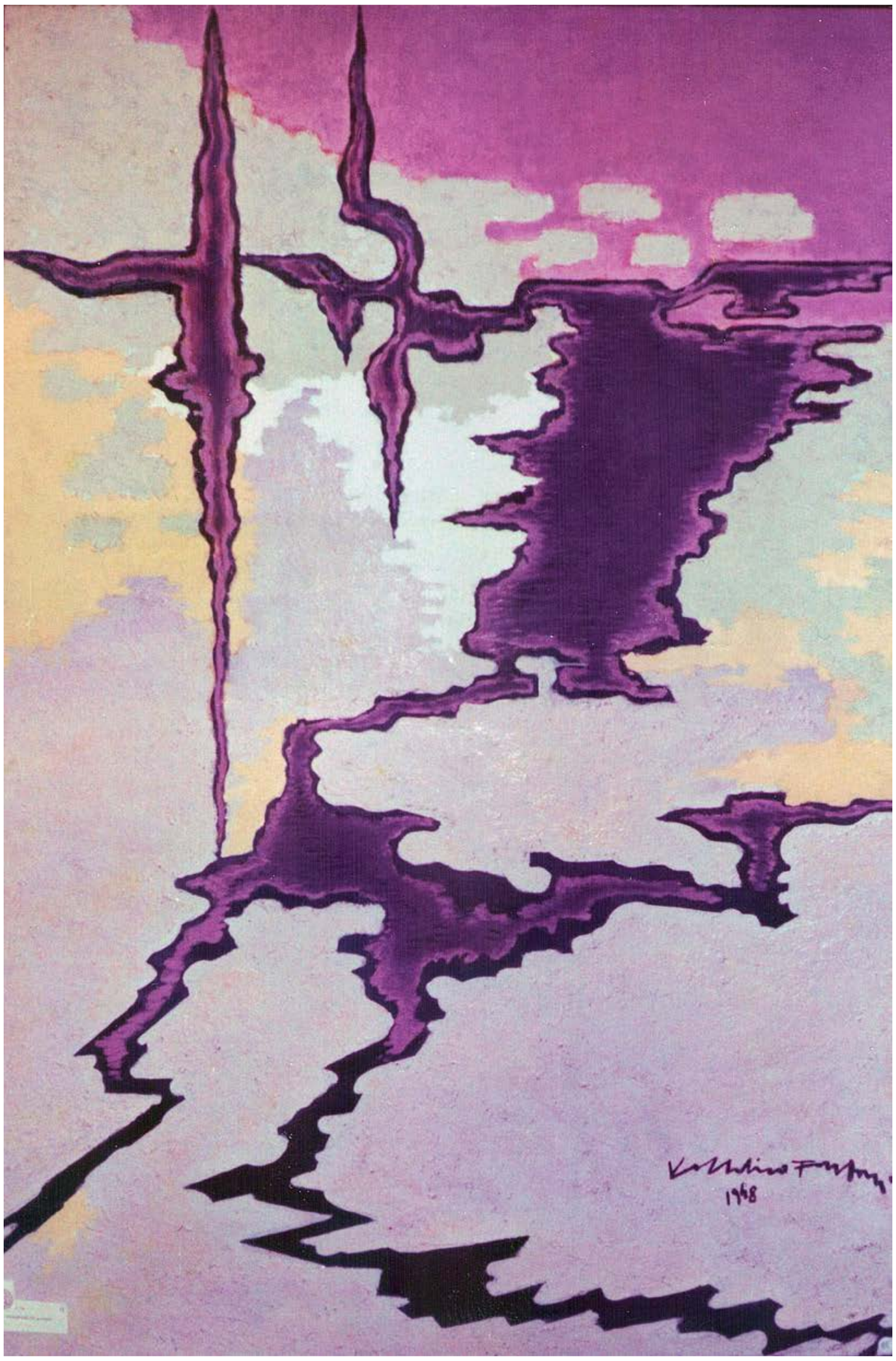
Campagna toscana
1946

Livorno che scompare (Livorno medicea)
1946

Reduce
1946

Ritratto di Piera Pozzi
1946

Eaismo



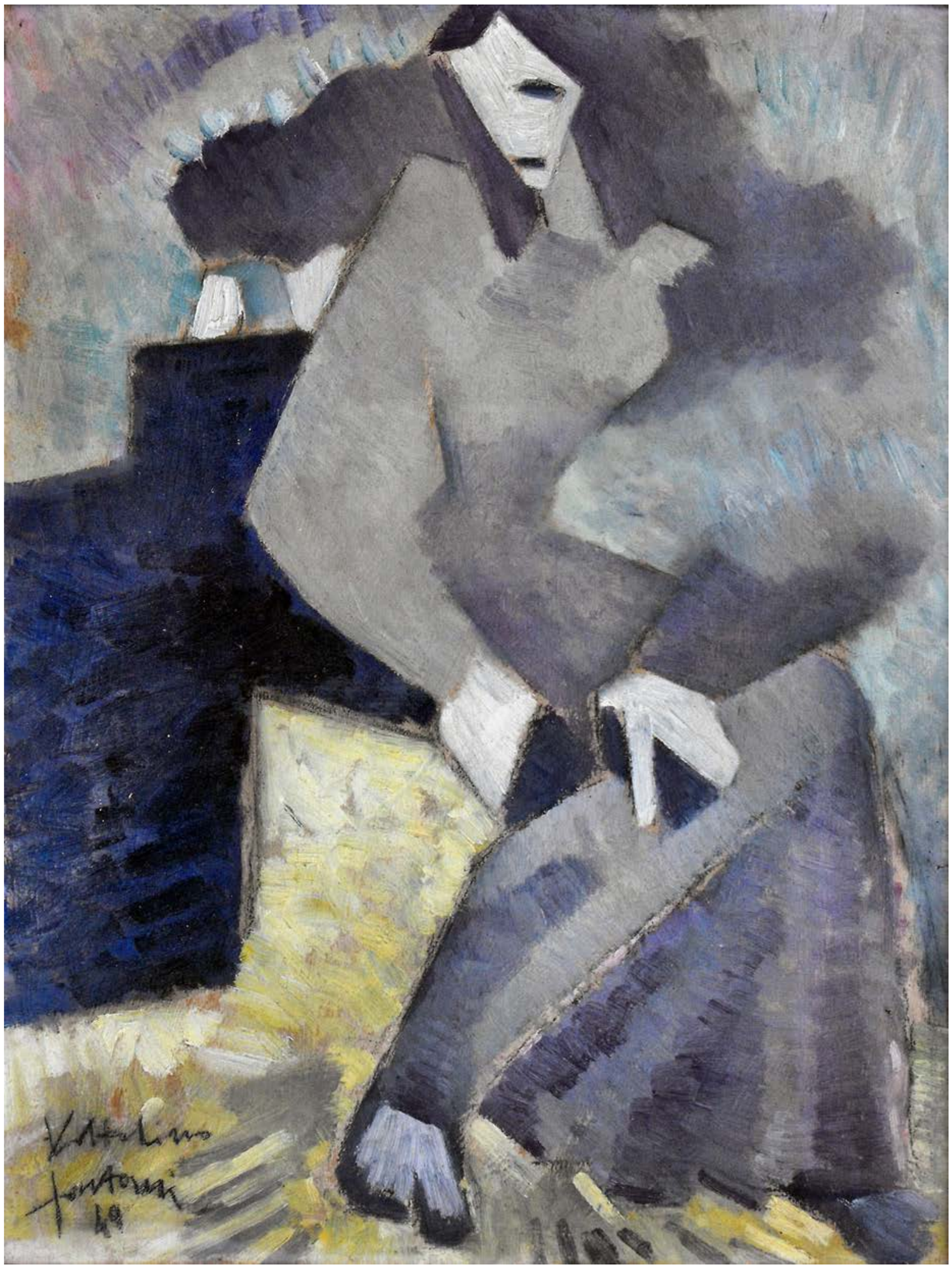
Dinamica di assestamento e mancata stasi
o *Frattura e coesione*
1948

Relitti

1948

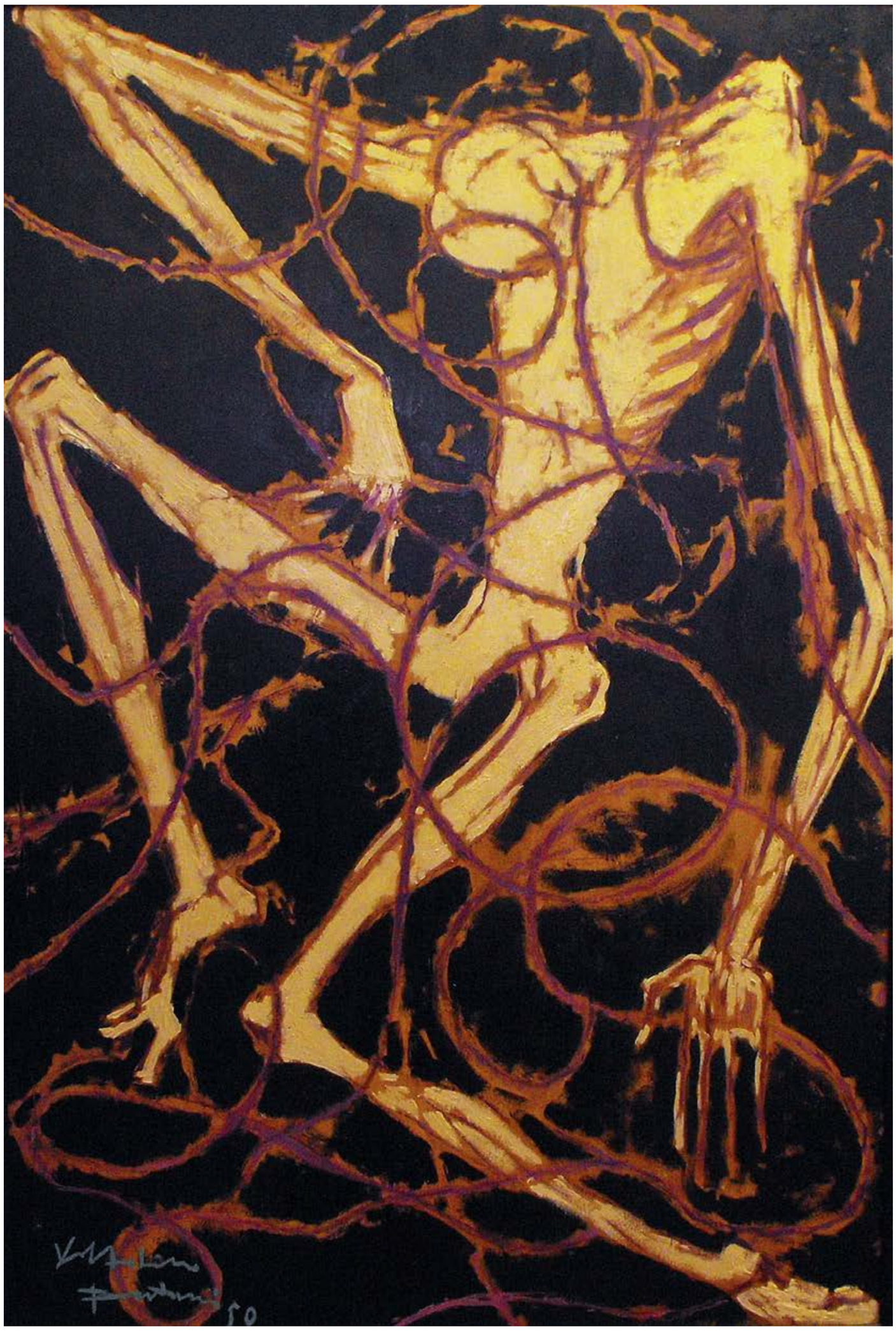
La famiglia
1948

Testa virile
1948



Fanciulla industriale
1949

Composizione
1949

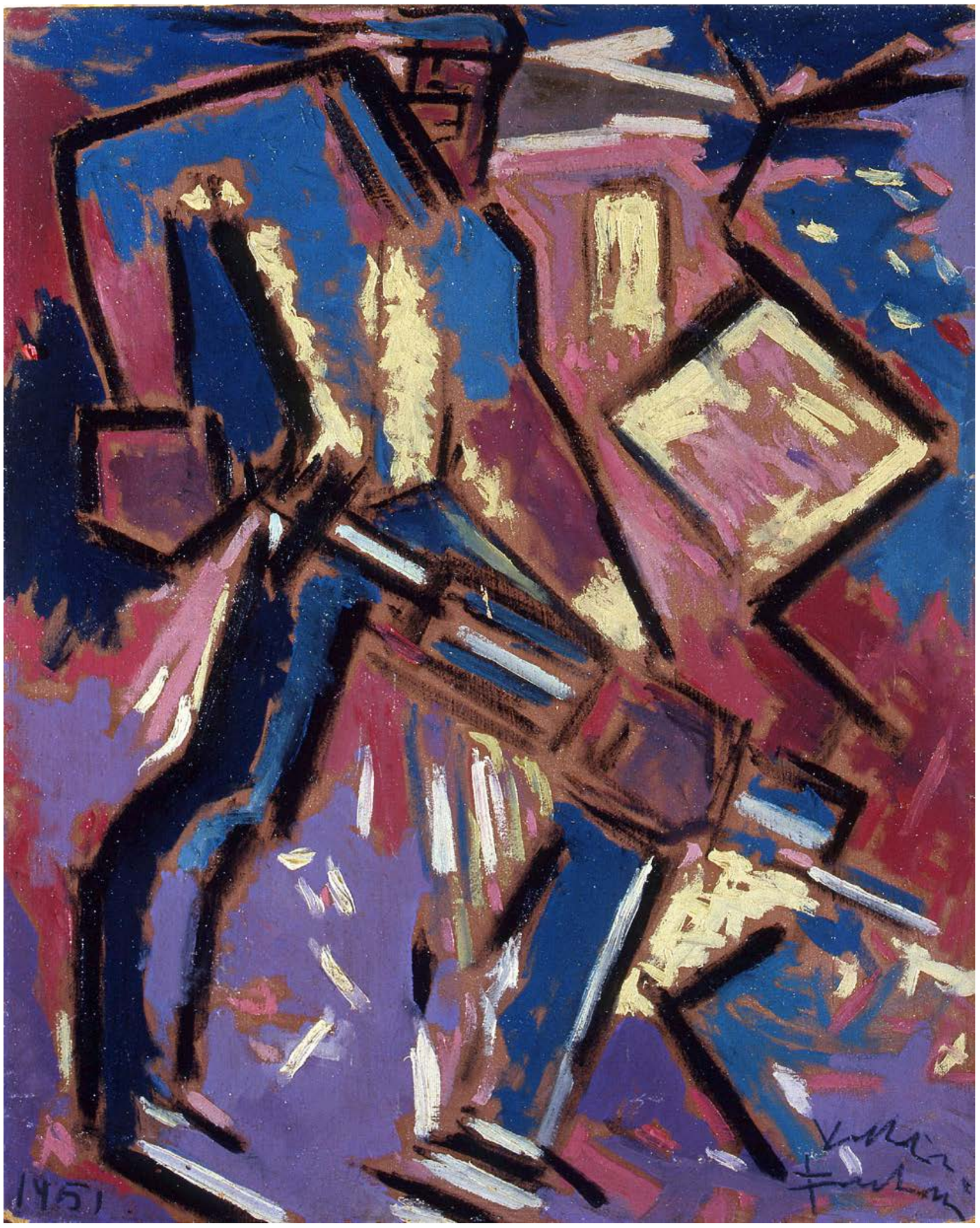


Mathausen
1950

Paese eaista
1951

Natura

1951

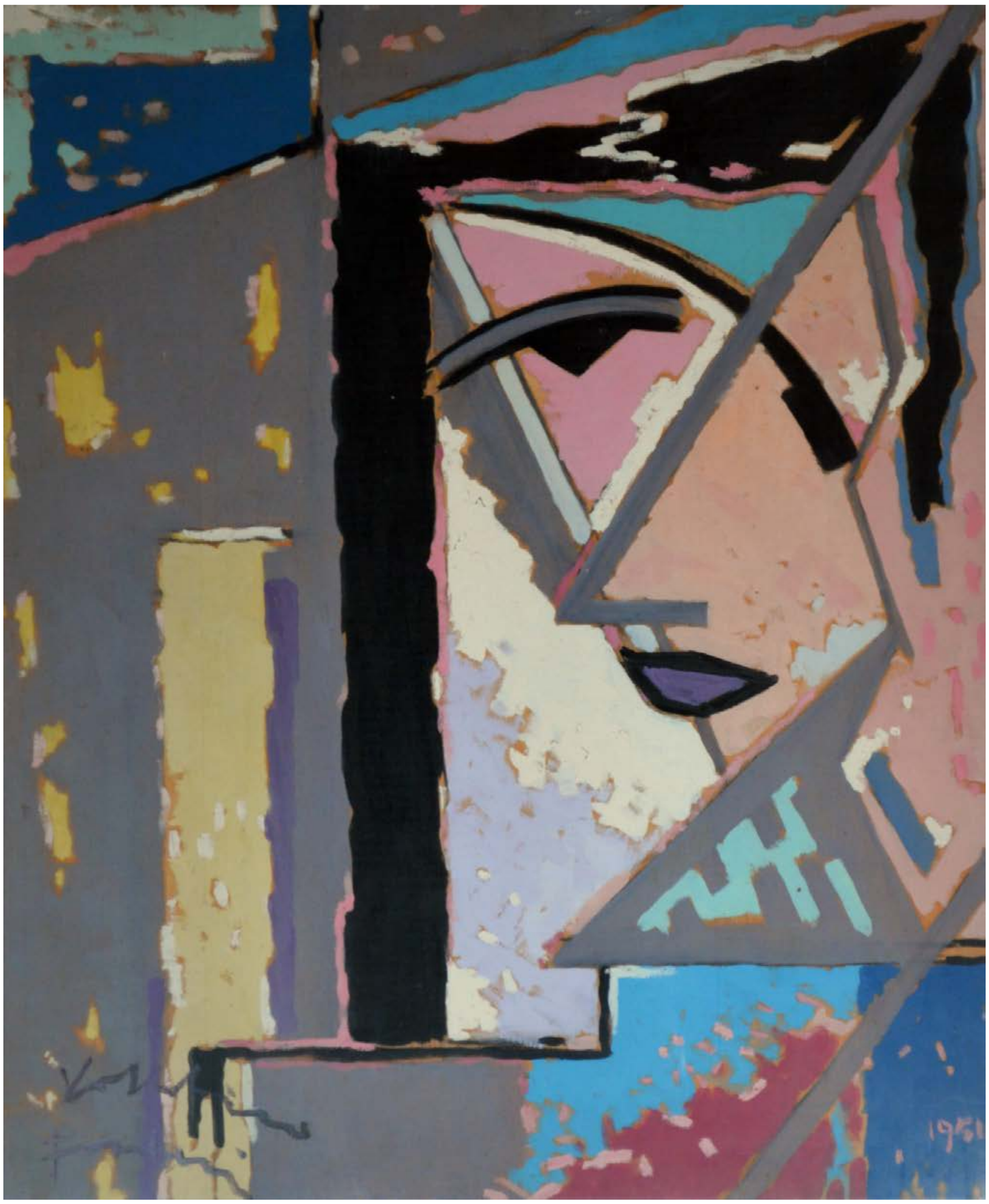


Il minatore
1951

Lo sforzo
1951

Il pescatore
1951

Scali livornesi
1951



(Senza titolo)
1951

Pesci
1953

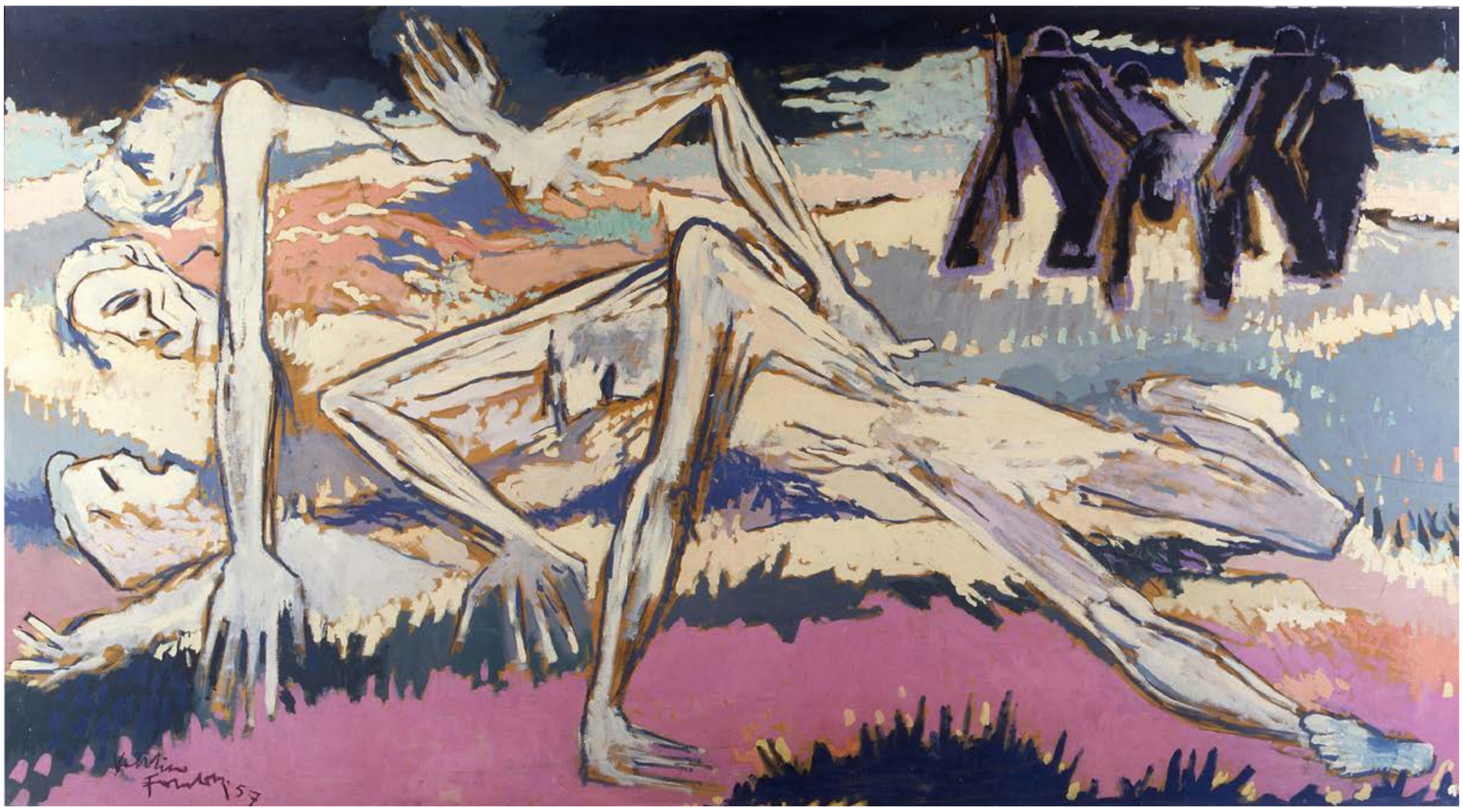
Natura

1954

Apocalisse

1955

Marittima
1956



Umanità 43
1957

P. Eaista
1962

Nucleare e Informale

Astrazione rosa
1953

Astrazione celeste
1953

Soffiature
1954

Nucleare n.25
1956

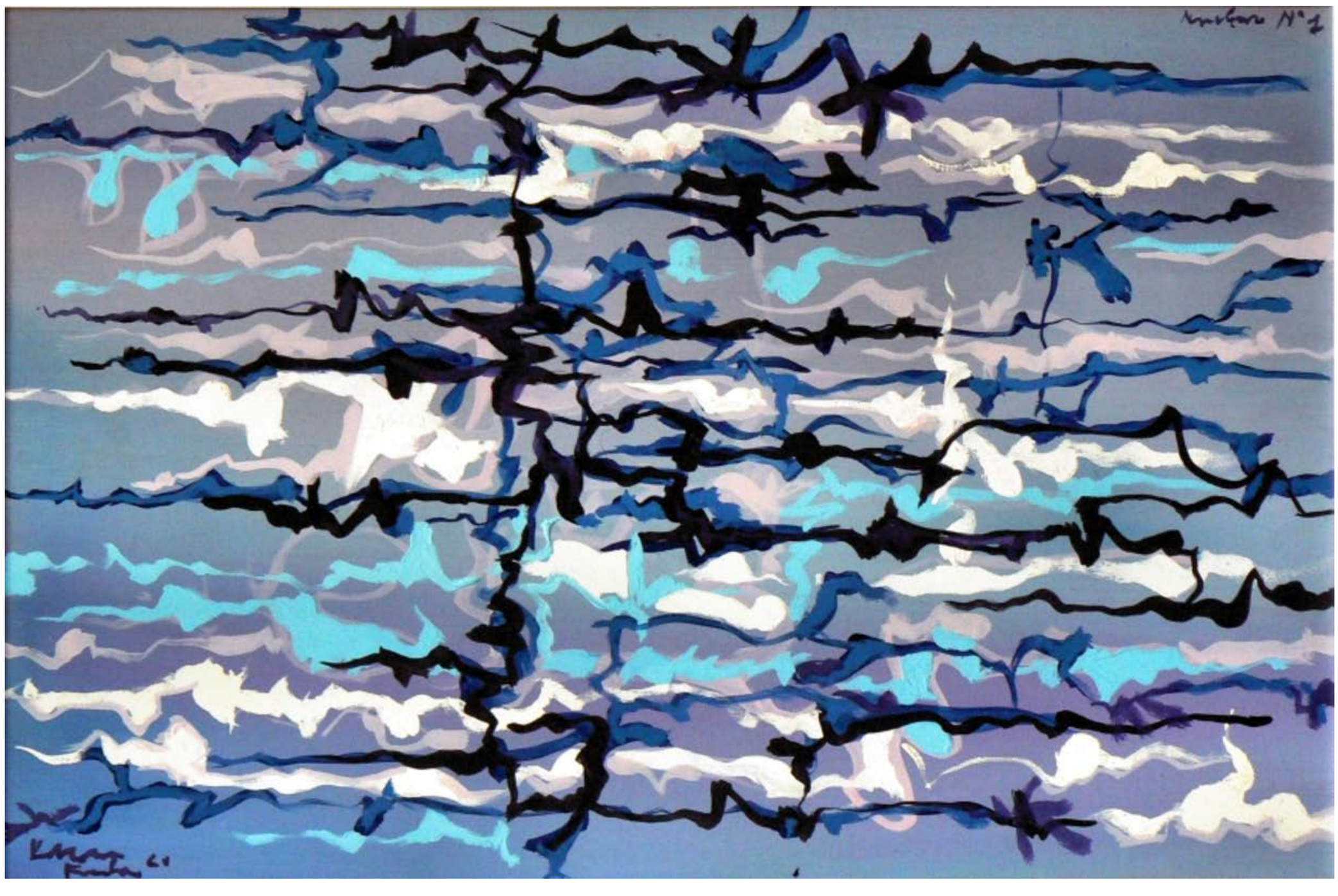
Nucleare n.1
1957

Nucleare con soffiature
1957

Nucleare con soffiature
1957

Nucleare
1961

Nucleare
1963



Nucleare

1963

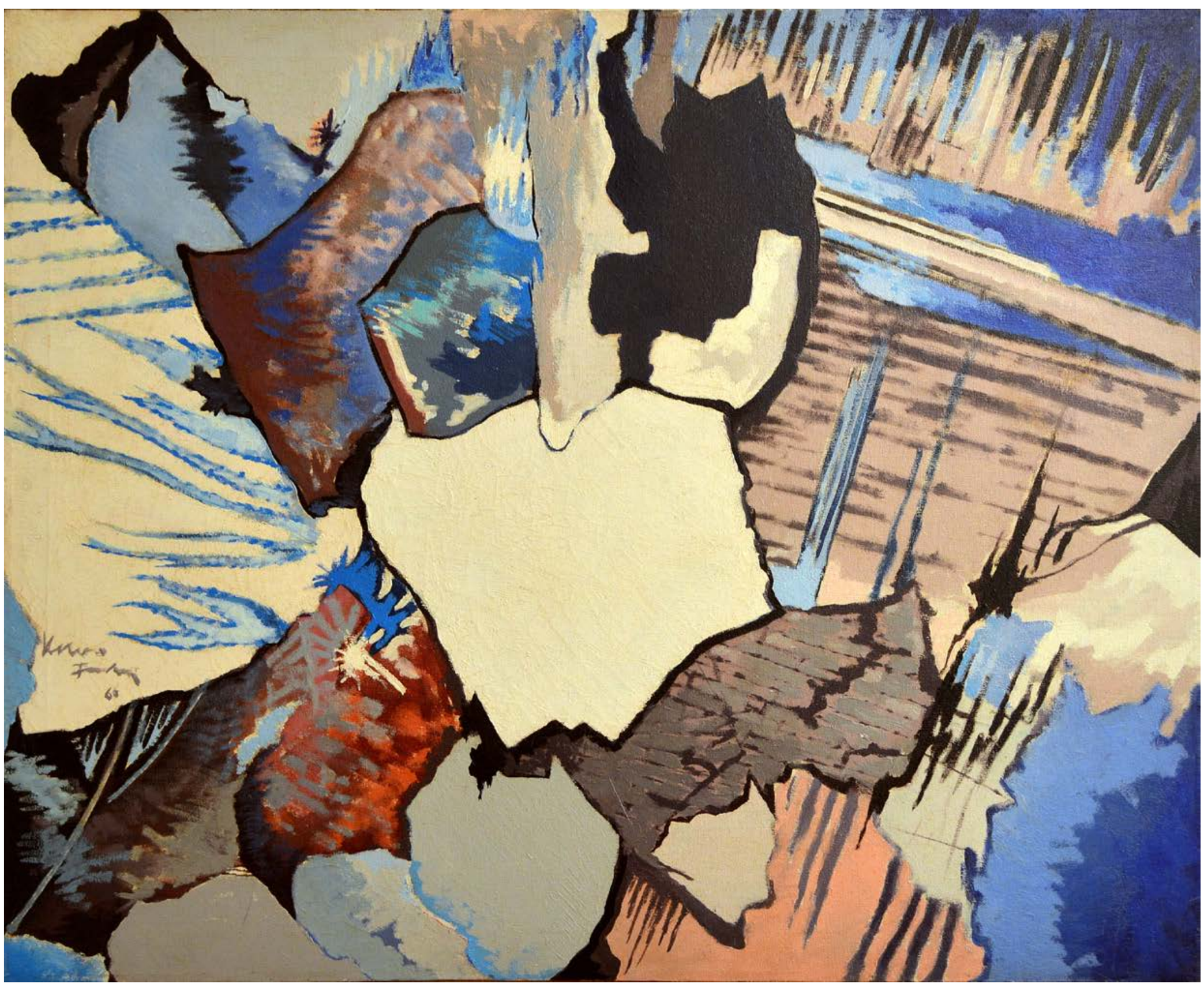
Informale
1963

Informale
1963

Forme pure
1964

Momento n.1
1964

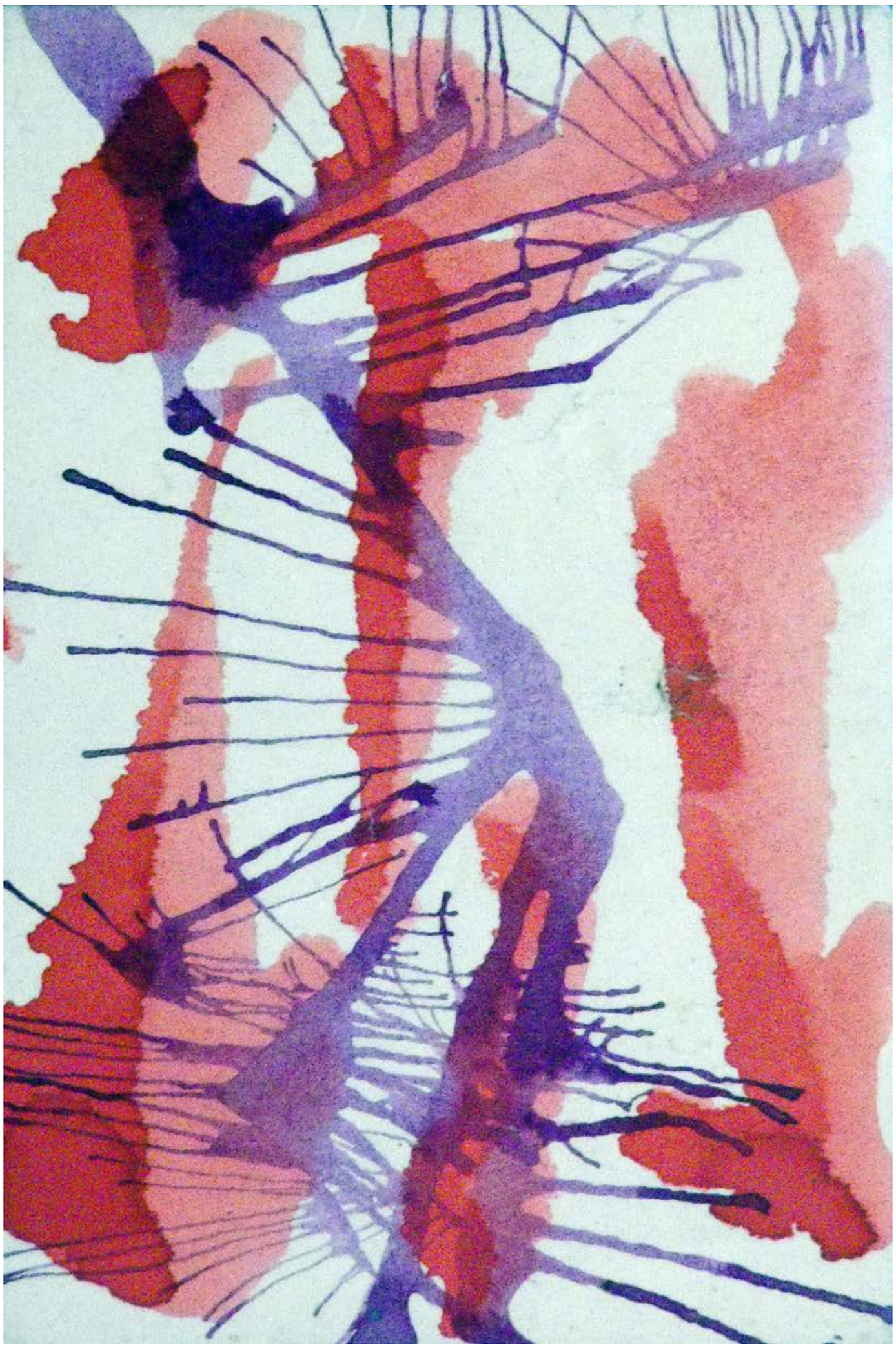
Momento n.2
1966



Frattura e coesione
1966

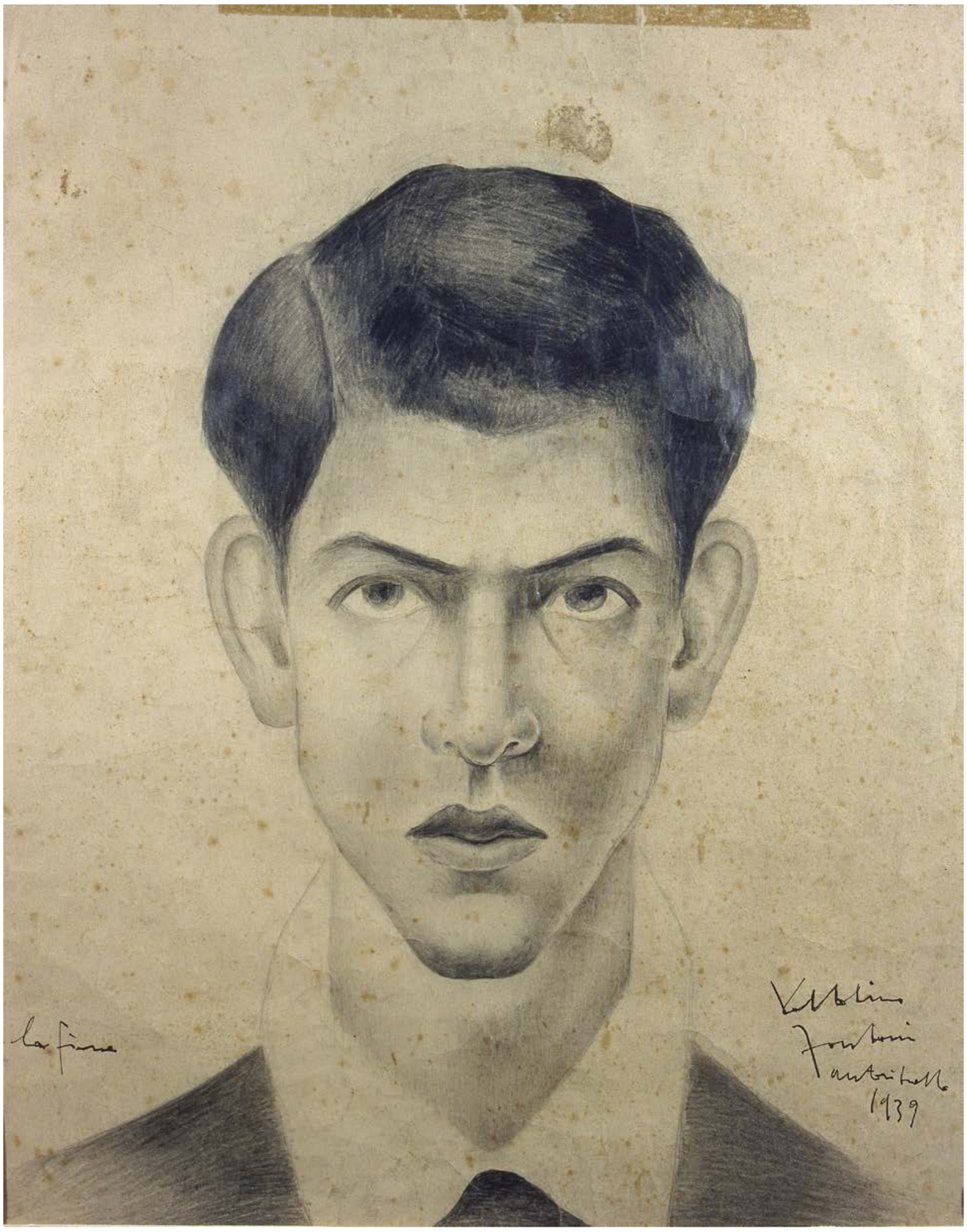
Struttura n.1
1969

Struttura n.2
1969

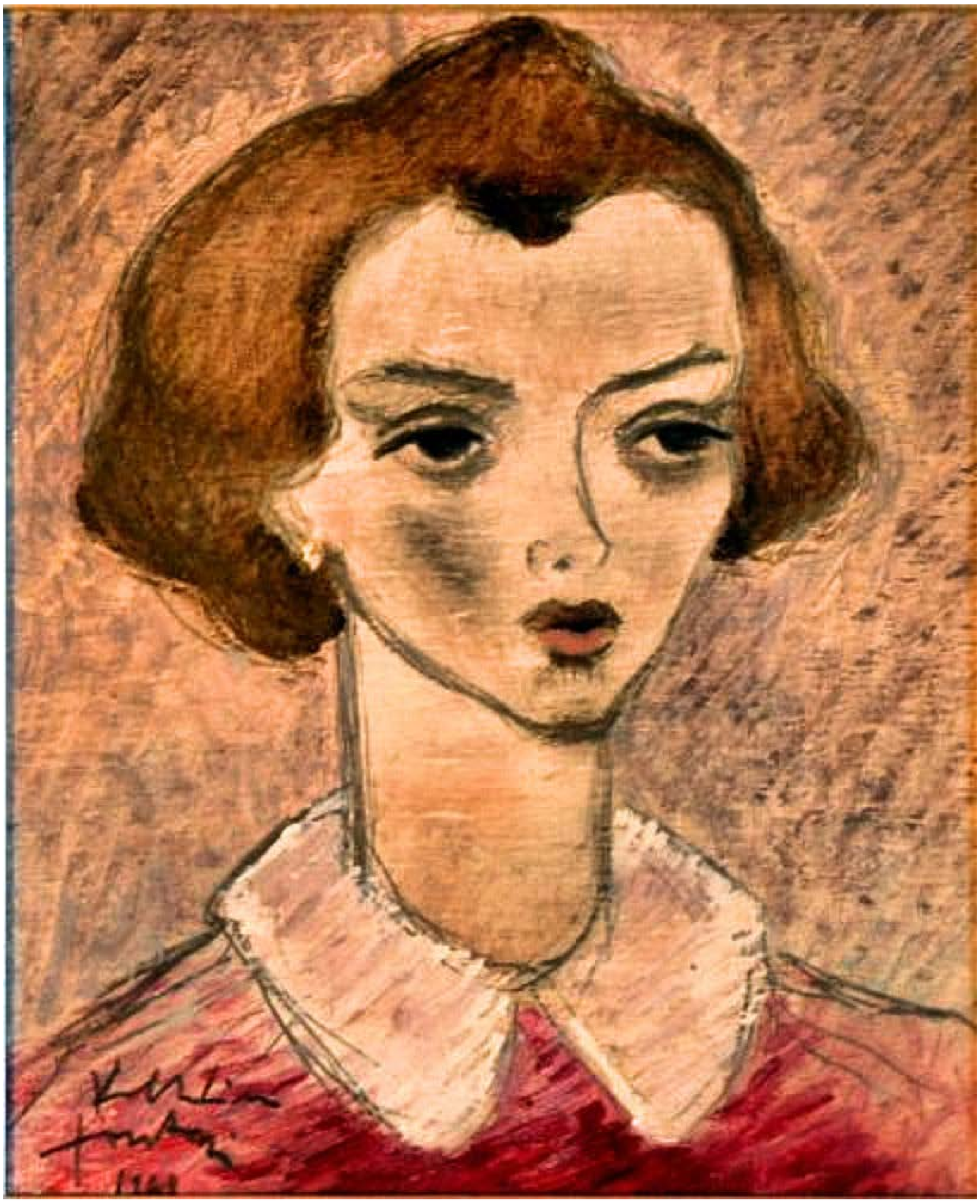


Soffiature
s.d.

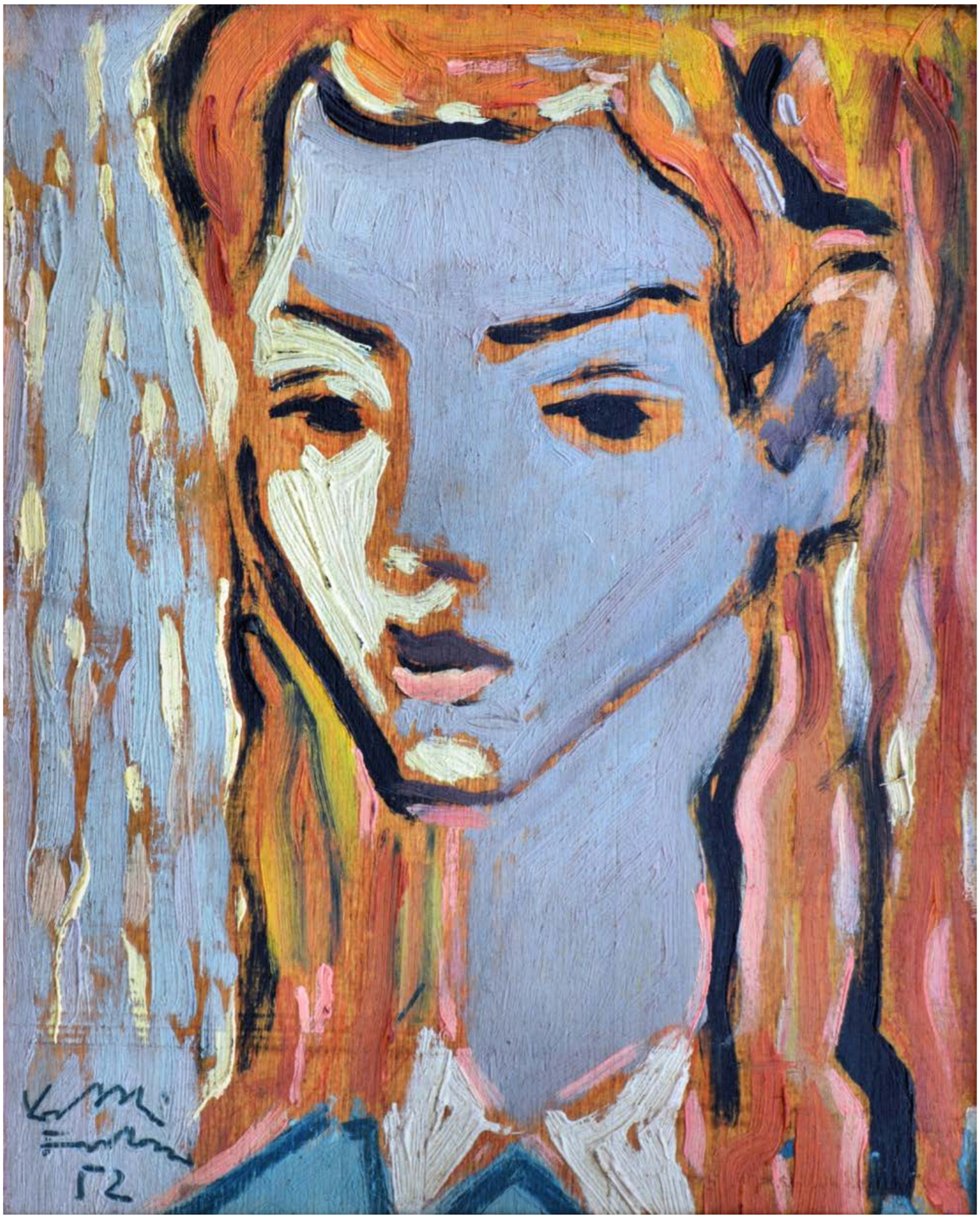
Figurativo



Autoritratto
1939



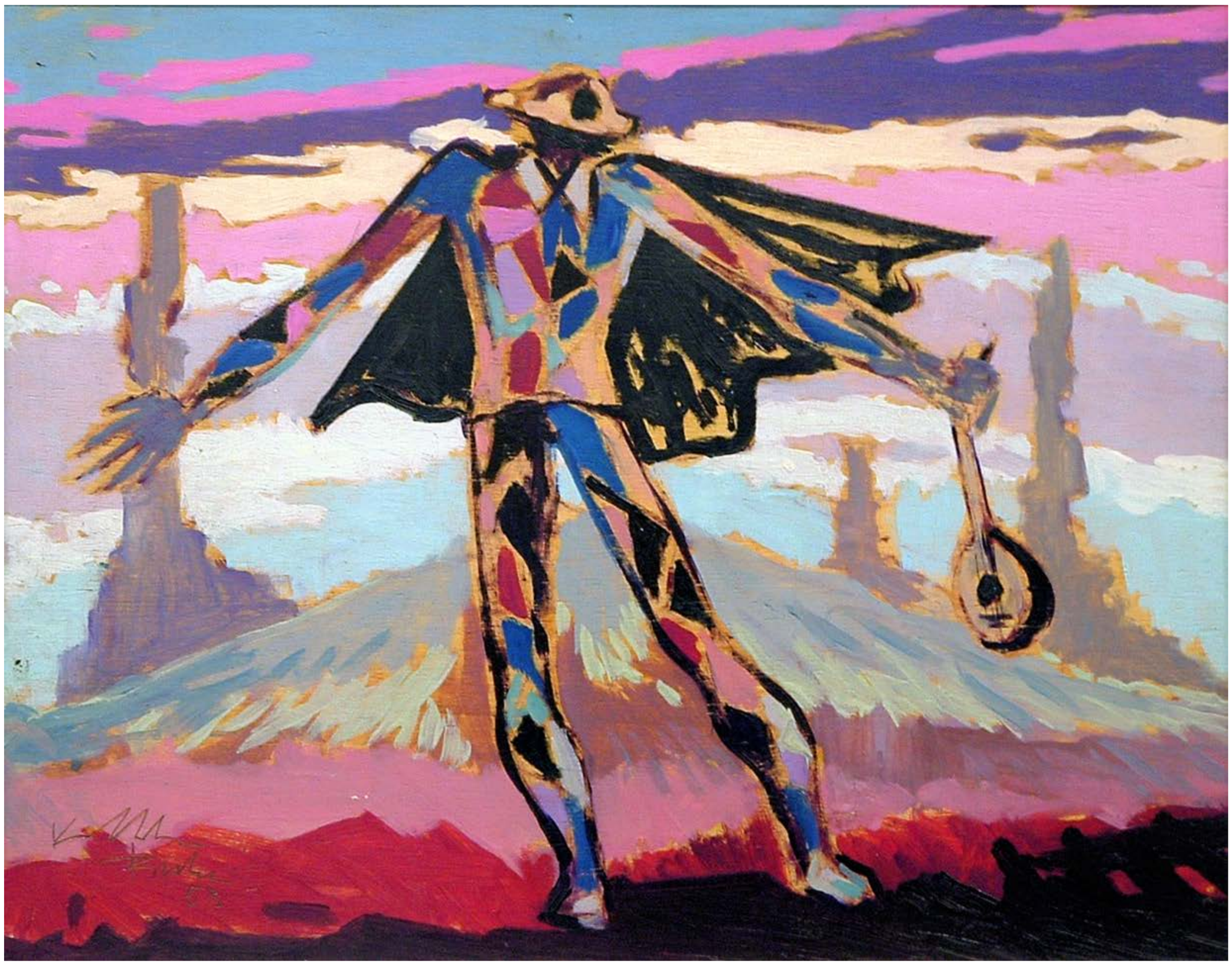
Ritratto
1949



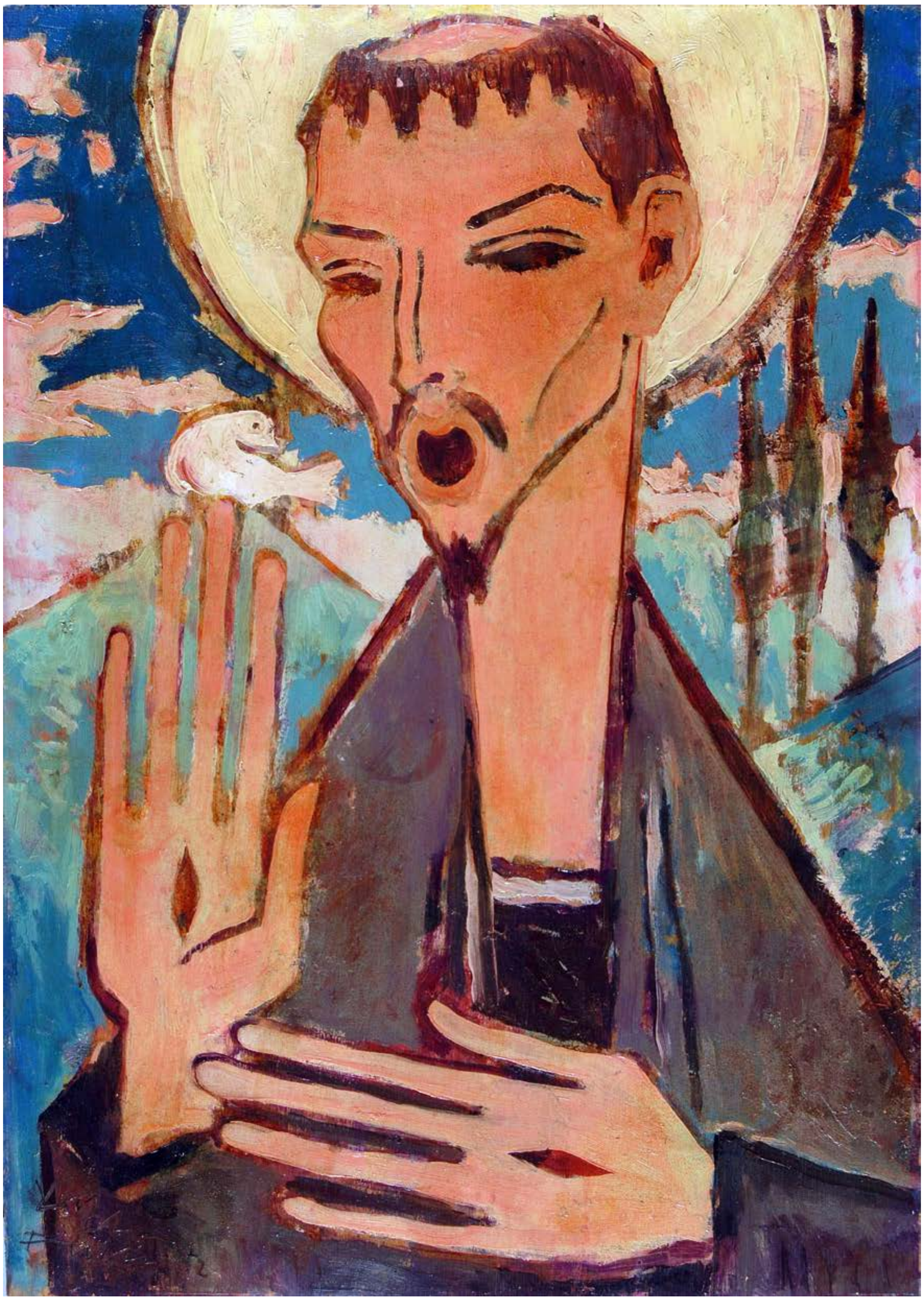
Volto di donna
1952

Campagna

1953



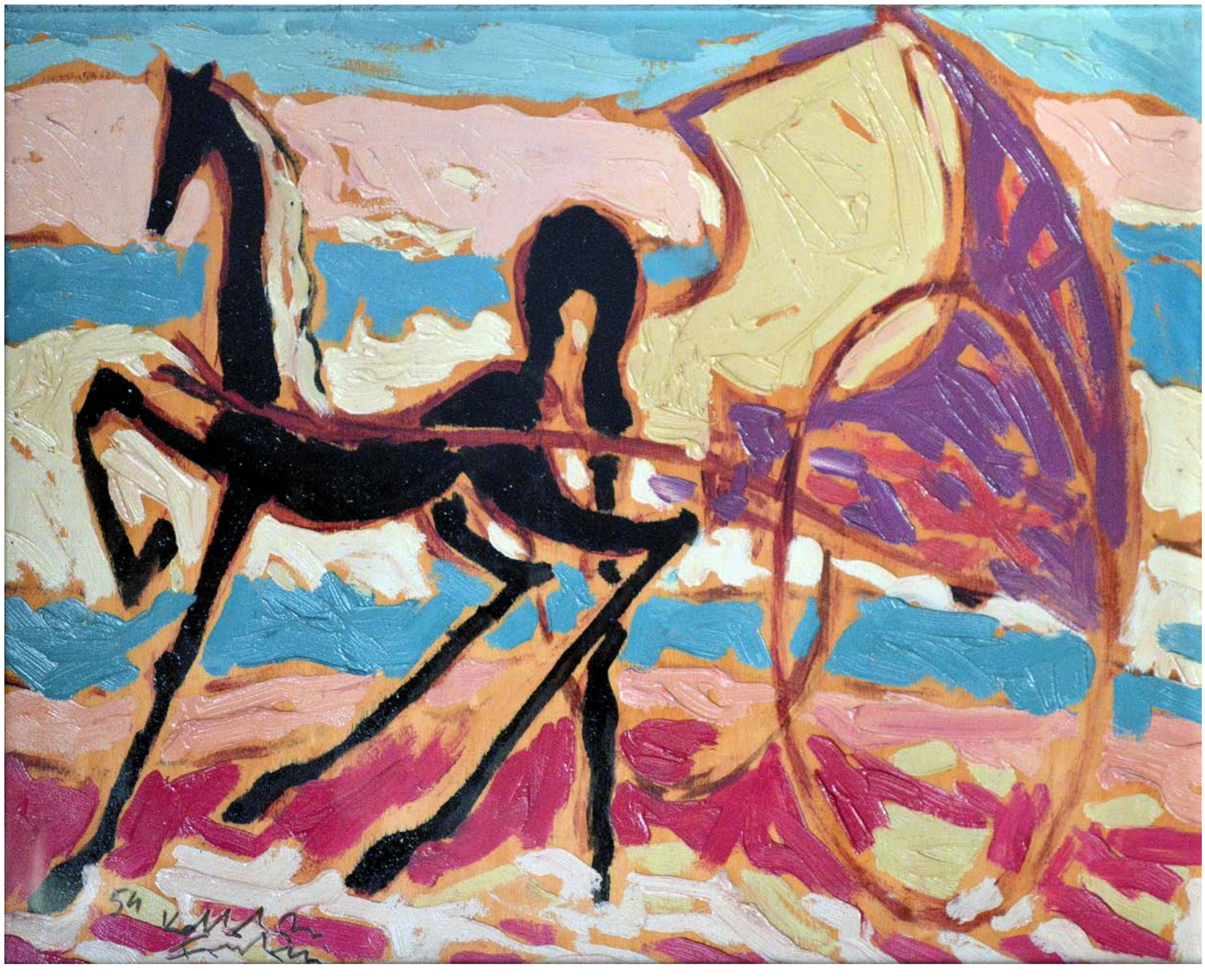
Arlecchino
1953



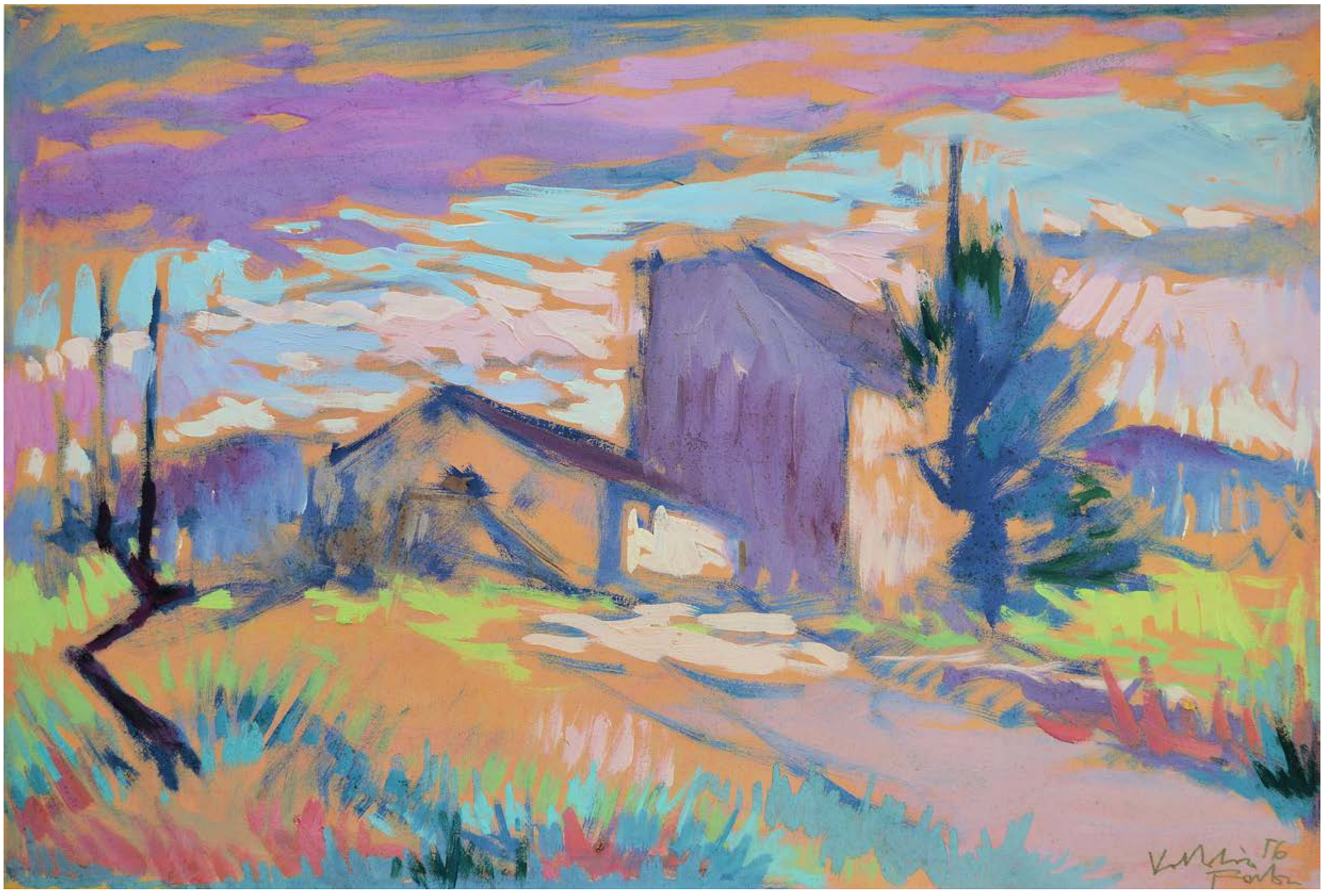
San Francesco
1953

Campagna livornese
1954

Il viandante
1954

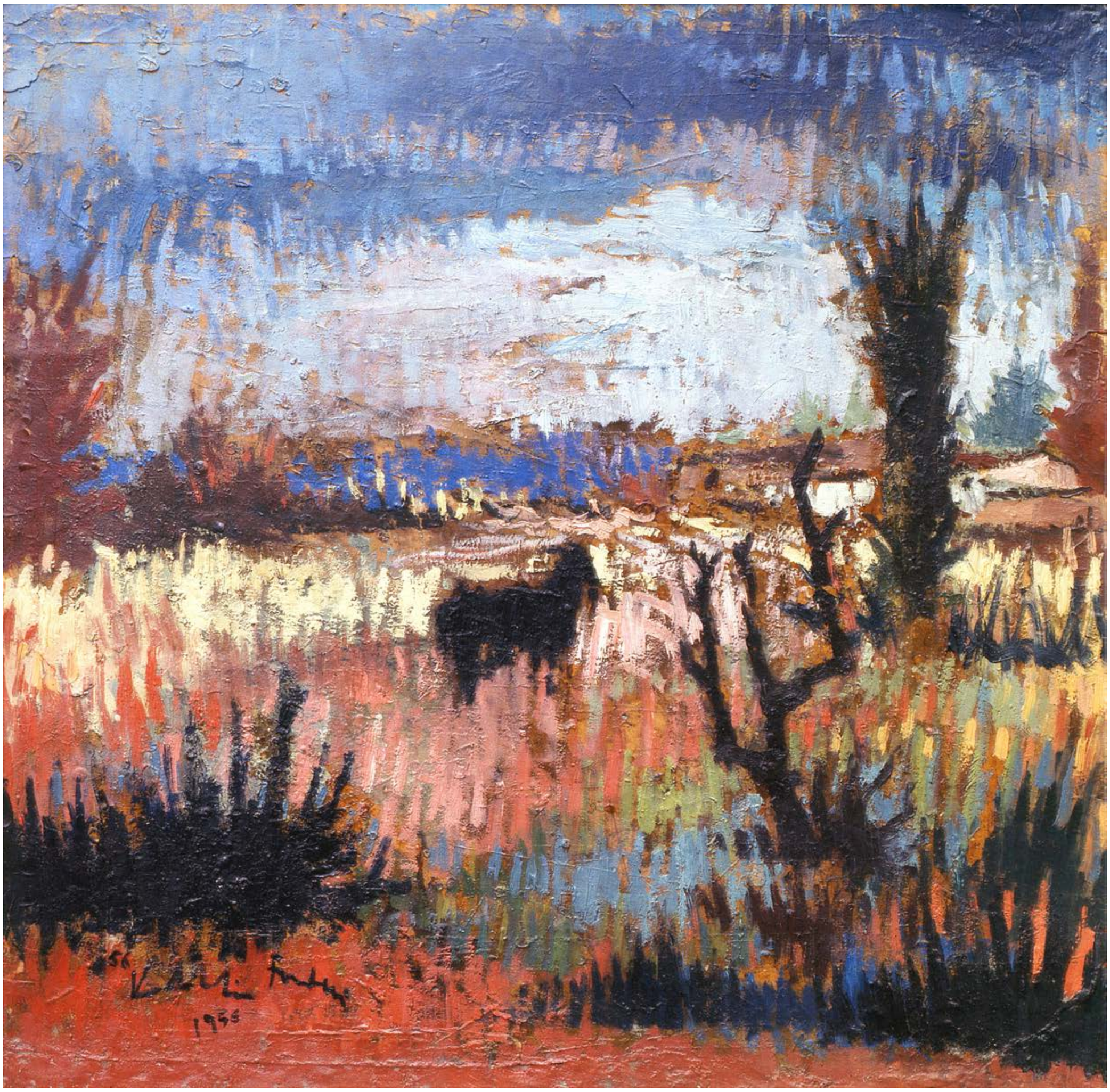


Cocchio
1954



Campagna

1956



La capra
1956

Il Bertolla
1956

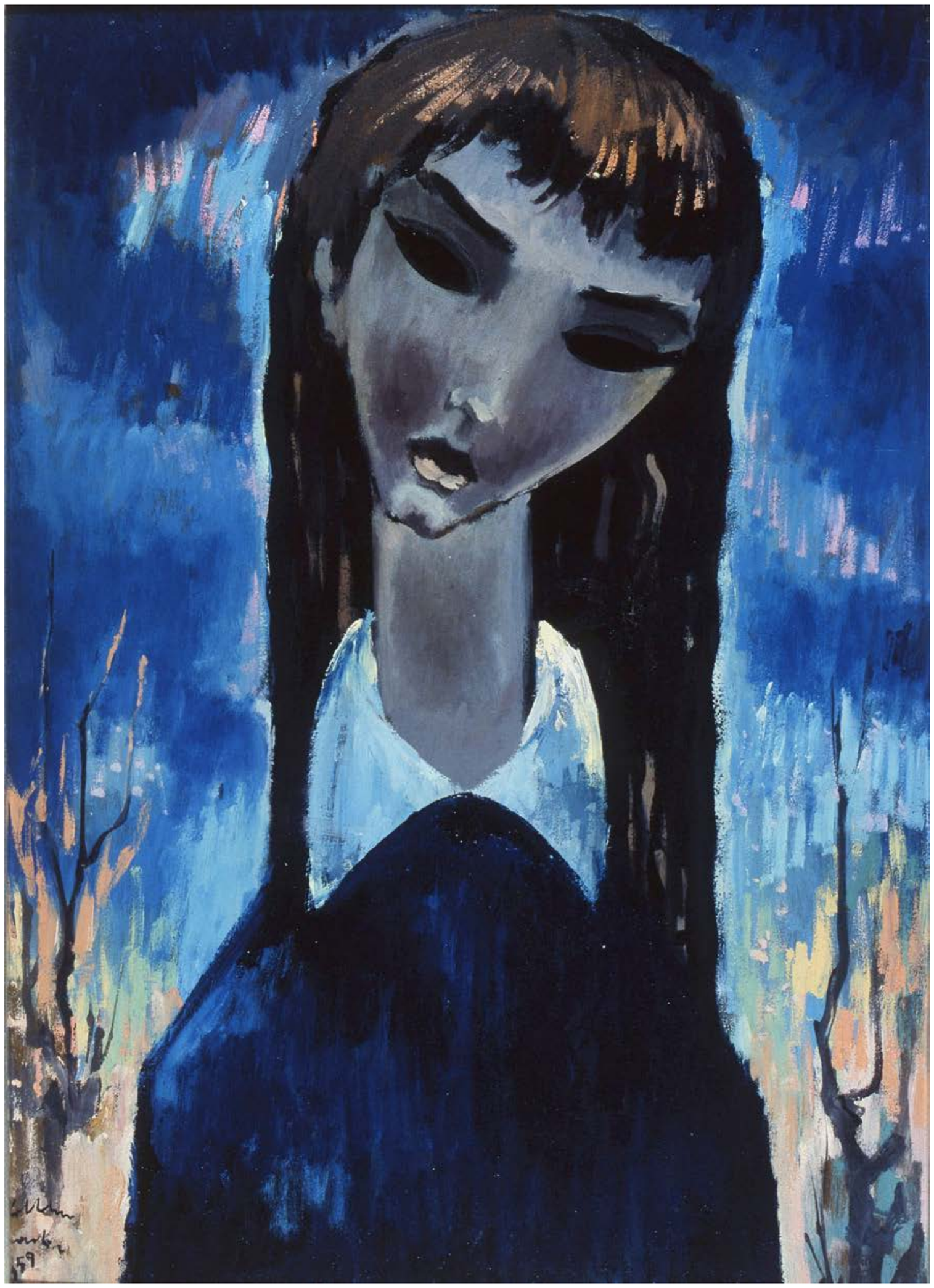
L’asino recalcitrante

1957

Il risicatore
1958

Adilina
1958

Campagna
1959



Fanciulla
1959

Figura femminile
1959

Fanciulla primaverile
1960

Paesaggio
1960

Cavallo fulminato

1961

Il ponte del Diavolo
1961

Belle Epoque
1962

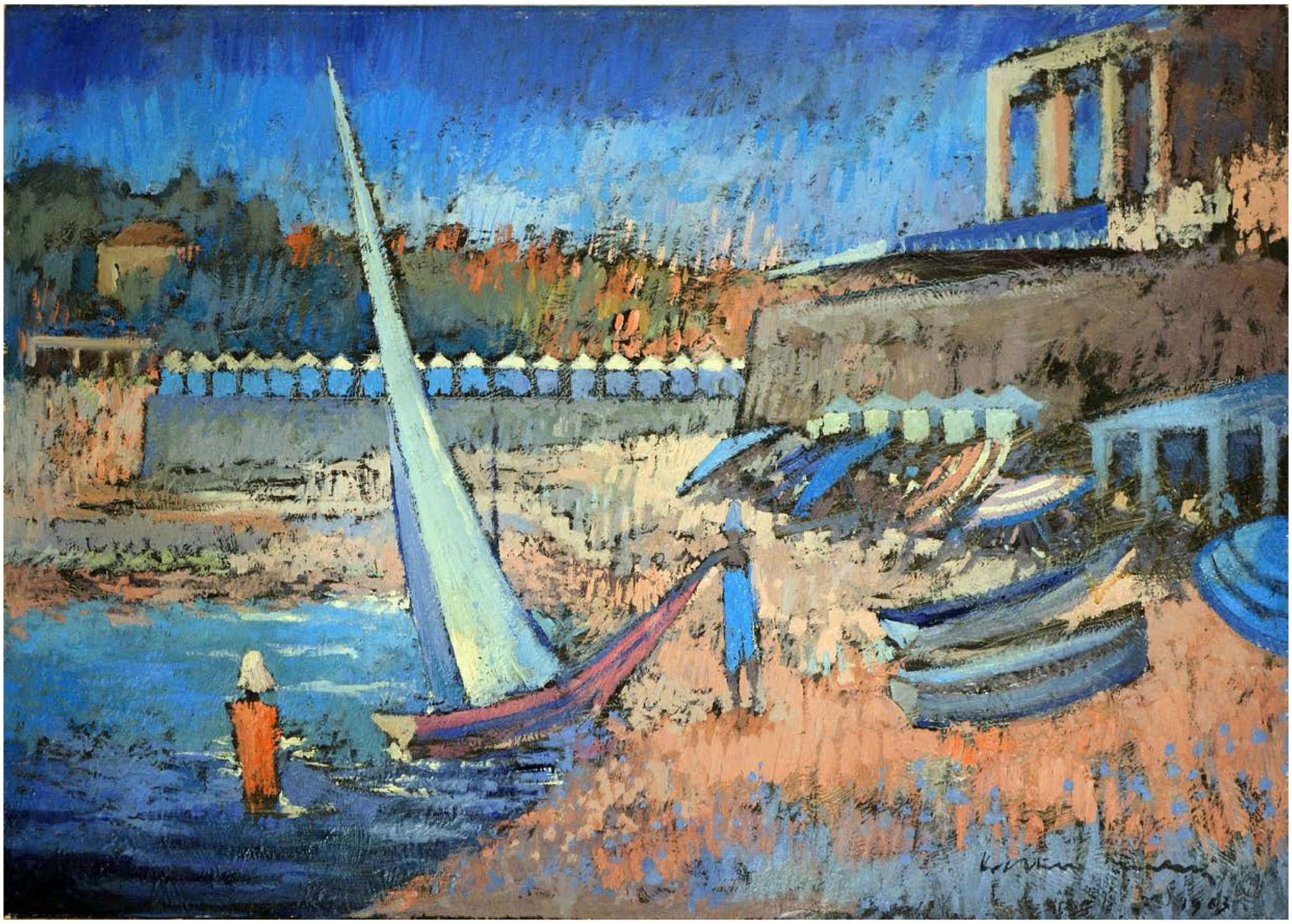
Belle Epoque n.2
1962

Pierrot
1962

Darsena di Livorno

1962

Campagna
1963



Castiglioncello
1963

Natura

1963

Natura
1963

Settembre (Pioggia in Via del Giardino)
1963

Natura
1964

Marina con barca

1964

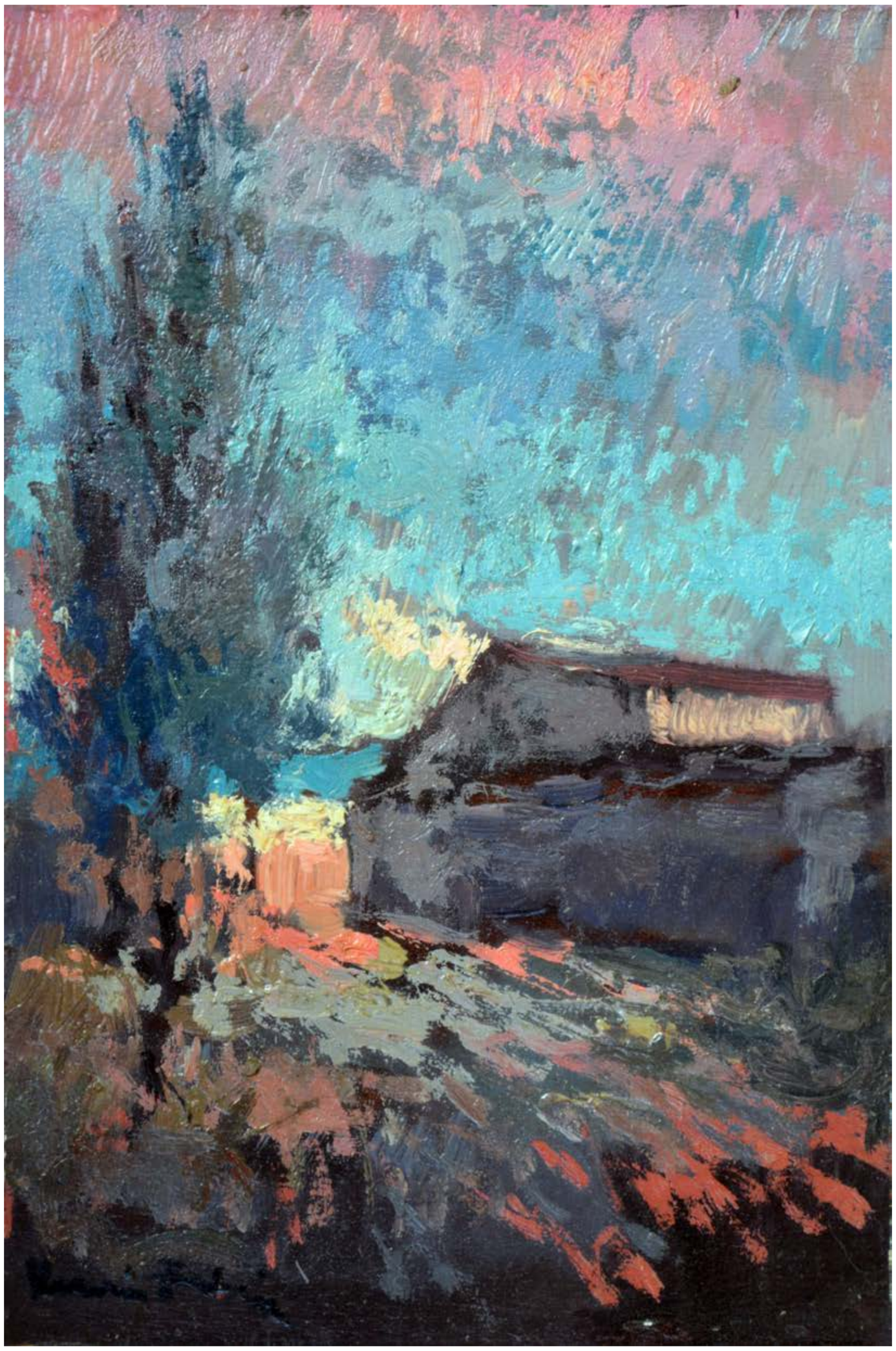
Bocca d'Arno
1966

Esodo

1966

S. Croce sull'Arno

1968



Campagna
1968

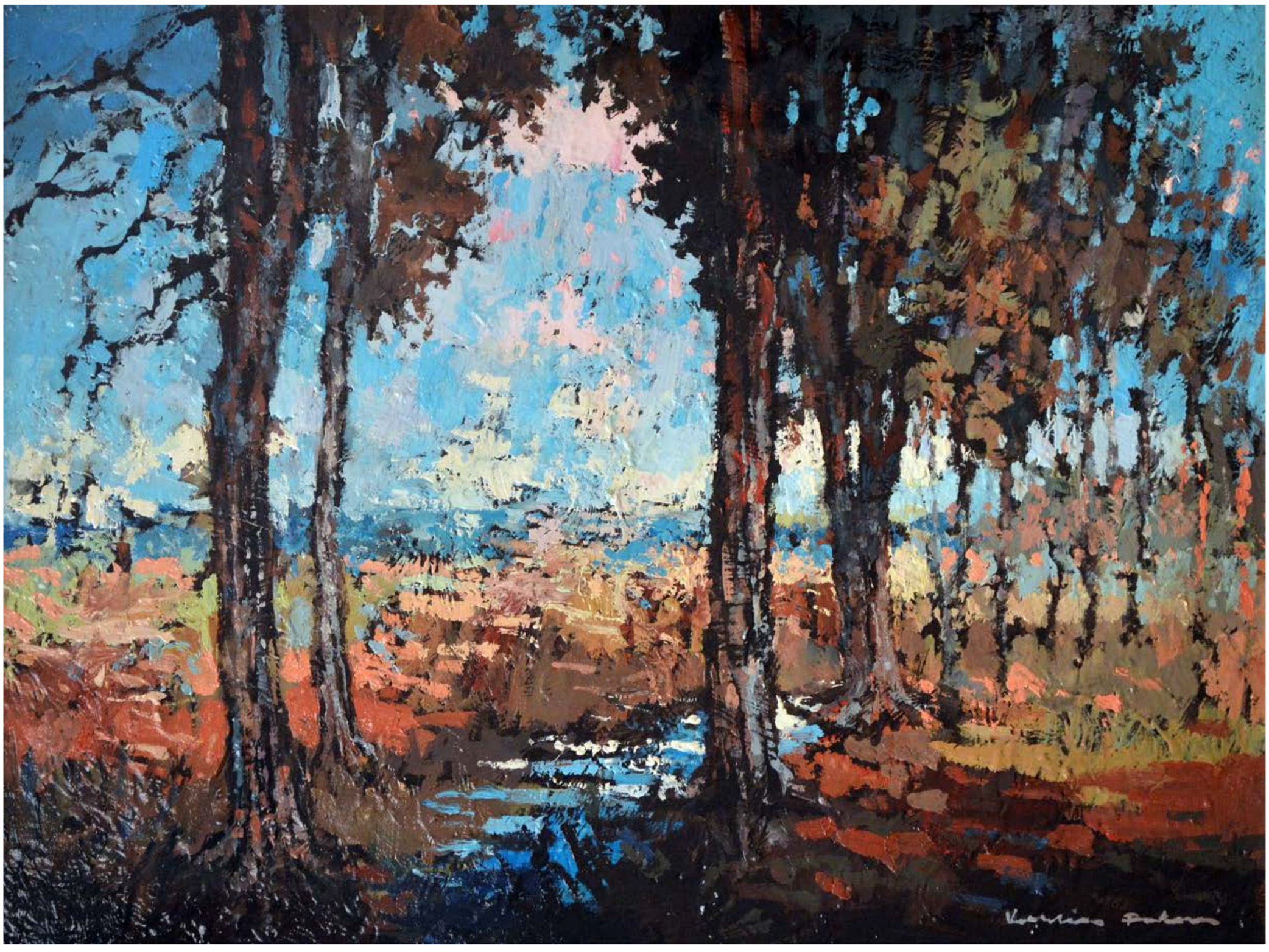
Villa livornese
1969

Natura morta

1969

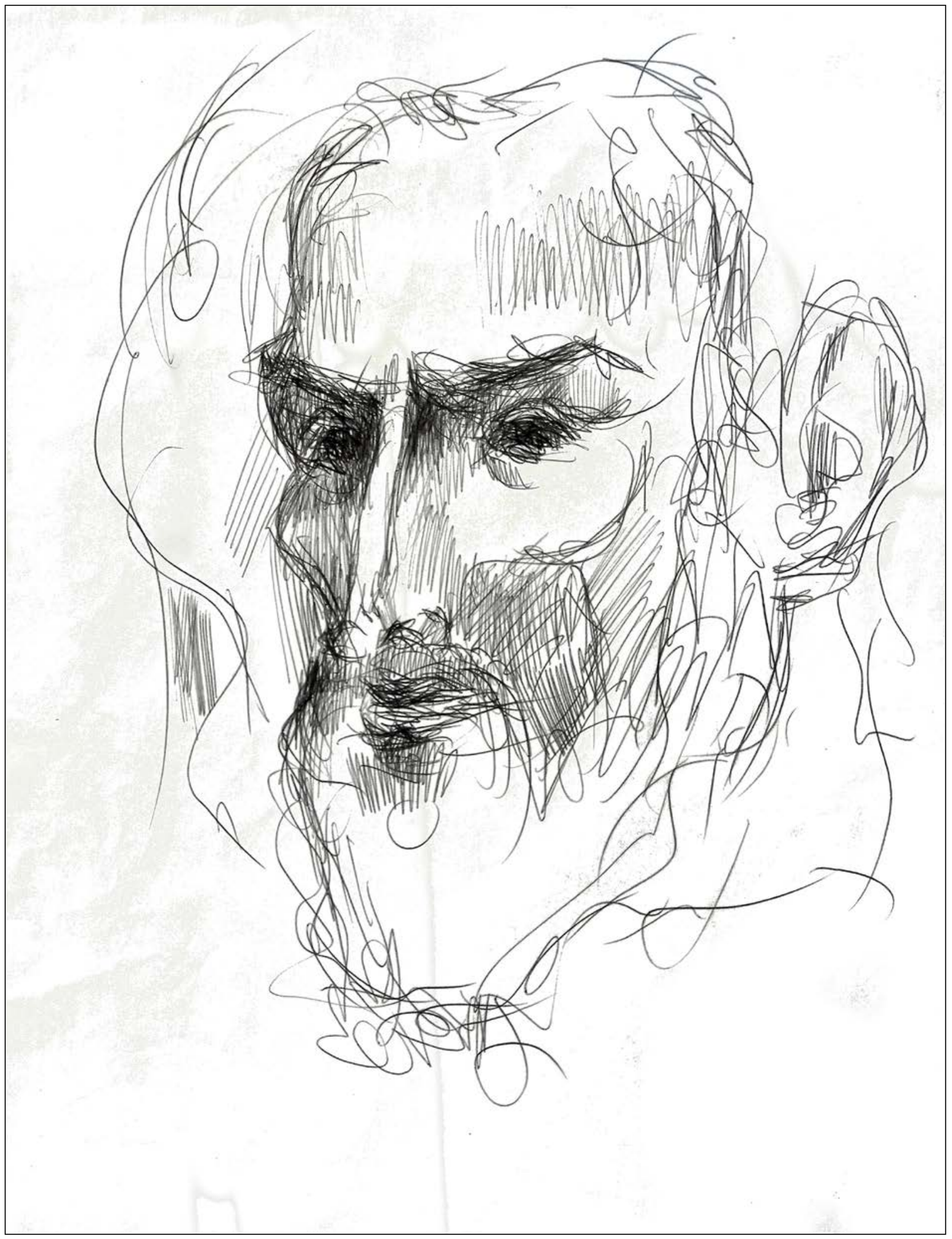
Traslazione di Cristo morto

1973



Campagna toscana
s.d.

I cardinali
s.d.

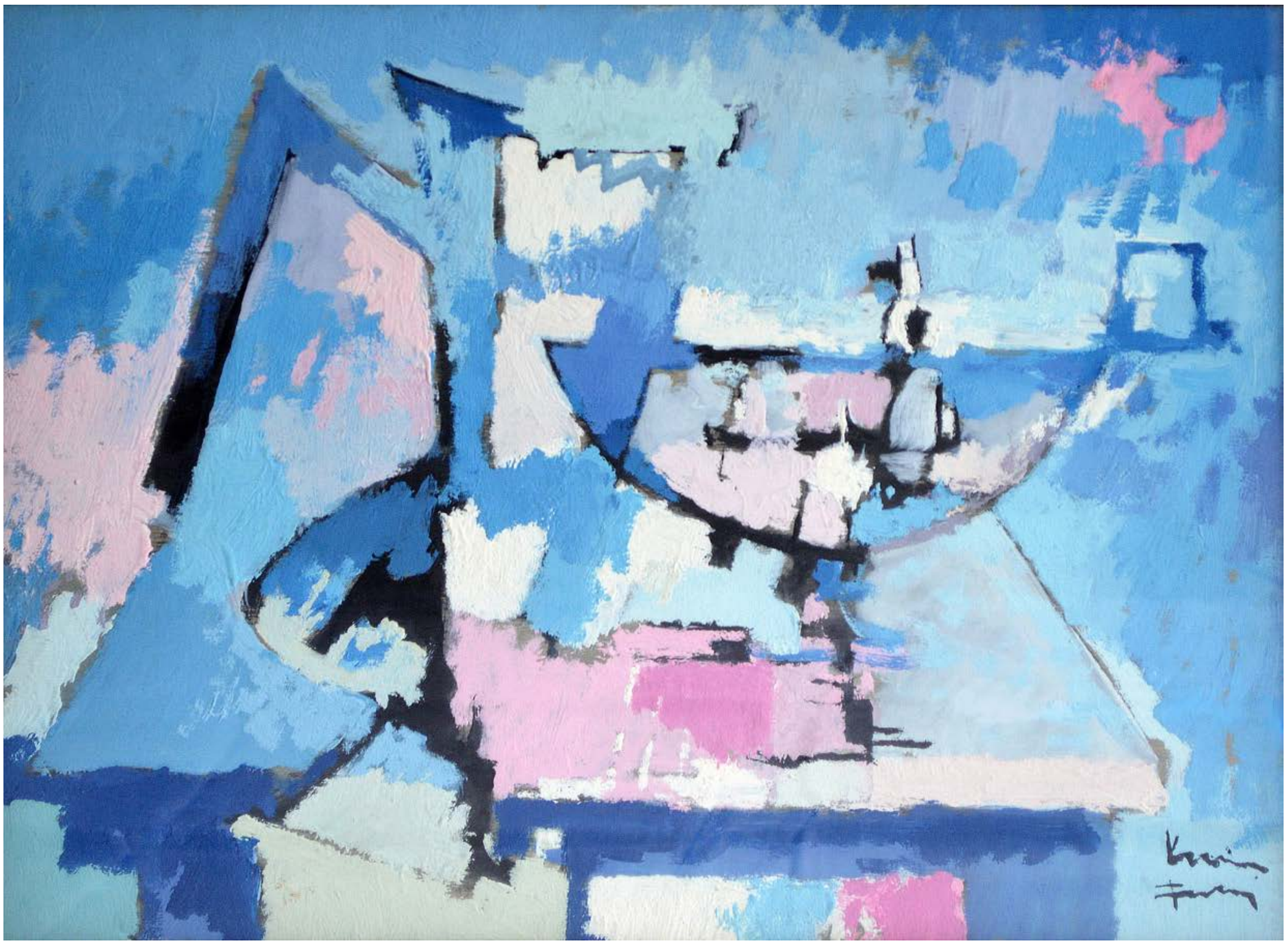


Volto virile
s.d.

Onirico

Natura

1970



Natura ineffabile
1970

Natura ineffabile

1972

Viandanti marini
1972

Mendicante
1972

Natura onirica
1972

Natura onirica o *Equilibrio distrutto*
o *Contaminazione*
1973

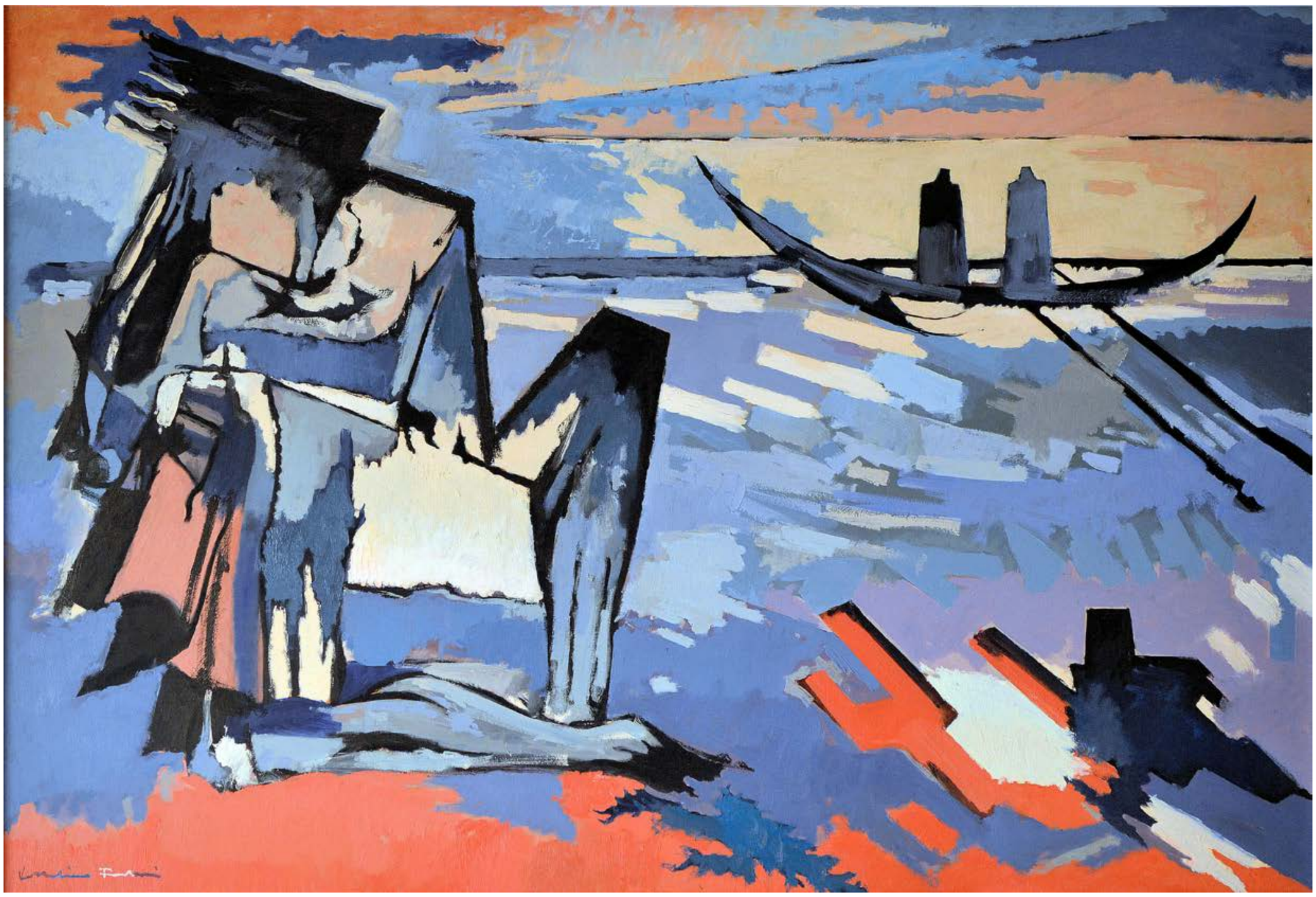
Natura
s.d.

Natura onirica
s.d.

Natura onirica

s.d.

Natura onirica
s.d.



Antico approdo
s.d.

Natura onirica

s.d.

Natura onirica

s.d.

Natura
s.d.

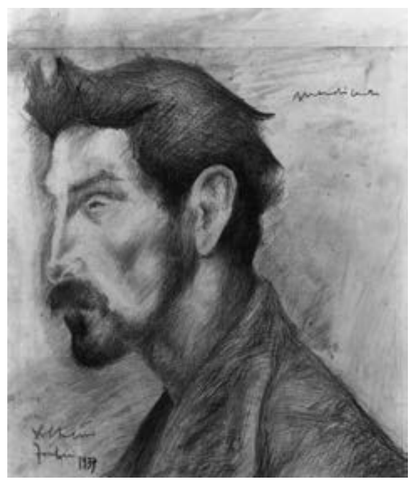
Indice delle opere

Cliccando sulle miniature visualizzerai l'opera ad alta risoluzione nella Galleria

Ineluttabile
(1937)
cm 64,5 x 64
olio su tavola
(Collezione privata, Livorno)

Autoritratto
(1937)
cm 62 x 46
olio su cartone
(Collezione Gigliola Menicagli Rossi, Firenze)

La misericordia
(1937)
cm 24 x 41
olio su tavola
(Collezione privata, Livorno)



Mendicante
(1937)
cm 45 x 45
matita su carta
(Collezione privata)

Campagna
(1938)
cm 35,8 x 51,2
olio su tavola
(Collezione privata, Livorno)

Canali nel centro storico
(1938)
cm 54,5 x 61,5
olio su tavola
(Collezione privata, Livorno)

Autoritratto
(1939)
cm 44 x 35
matita su carta
(Collezione privata, Livorno)

Tetti di Piazza Grande
(1939)
cm 73,5 x 74,5
olio su tavola
(Collezione privata, Livorno)

Il canto dei tetti
(1939)
cm 200,3 x 111,5
olio su tavola
(Collezione privata, Livorno)

Giovanna
o *Fanciulla dalle colombe*
o *Fanciulla del Duomo*
(1939)
cm 100 x 69
carboncino e matita su carta
(Collezione privata, Livorno)

La canzone degli anni perduti
(1937-41)
cm 215 x 179
olio su tela
(Collezione Gigliola Menicagli Rossi, Firenze)

Galluzzo (Firenze)
(1945)
cm 33,7 x 46,2
olio su tavola
(Collezione Tiziana Landini, Livorno)

Campagna toscana
(1945)
cm 33 x 46
olio su tavola
(Collezione privata, Livorno)

Nudino n. 2
(1946)
cm 51 x 39
olio su tavola
(Collezione privata, Livorno)

Fortezza a Livorno
(1946)
cm 69,4 x 77,5
olio su tavola
(Collezione privata)

Campagna toscana
(1946)
cm 45,5 x 65
olio su tela
(Collezione privata, Livorno)

Livorno che scompare
(Livorno medicea)
(1946)
cm 59 x 69,8
olio su tavola
(Collezione privata, Livorno)

Reduce
(1946)
cm 65,5 x 54
olio su tavola
(Collezione Tiziana Landini, Livorno)

Ritratto di Piera Pozzi
(1946)
cm 97 x 52
olio su tela
(Collezione Gigliola Menicagli Rossi, Firenze)

Dinamica di assestamento
e mancata stasi
o *Frattura e coesione*
(1948)
cm 180 x 100
olio
(Collezione privata)

Relitti
(1948)
cm 70 x 100
olio su tela
(Collezione privata, Livorno)

La famiglia
(1948)
cm 115 x 150
olio su tavola
(Collezione privata, Livorno)

Testa virile
(1948)
cm 150 x150
tecnica mista su carta telata
(Collezione privata, Livorno)

Ritratto
(1949)
cm 23,9 x 20
tecnica mista su tavola
(Collezione privata, Livorno)

Fanciulla industriale
(1949)
cm 50 x 40
olio su tavola
(Collezione Carla Lessi, Livorno)

Composizione
(1949)
cm 105 x 150
olio su tavola
(Collezione privata, Livorno)

Mathausen
(1950)
cm 150 x 100
olio su tavola
(Collezione privata, Livorno)

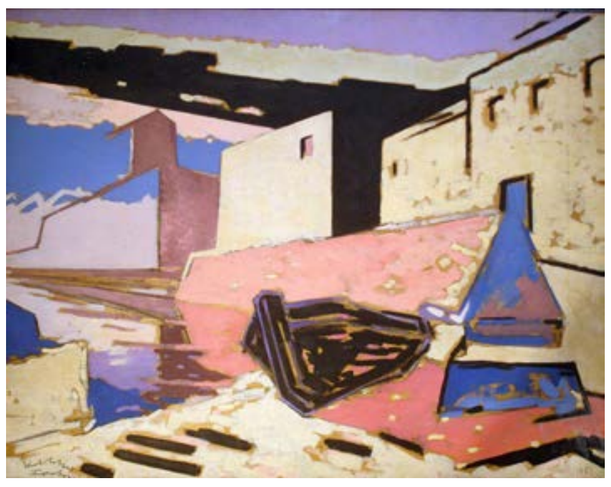
Paese eaista
(1951)
cm 49,5 x 69,5
olio su tavola
(Collezione privata, Livorno)

Natura
(1951)
cm 35 x 50
tecnica mista su carta
(Courtesy Galleria Athena, Livorno)

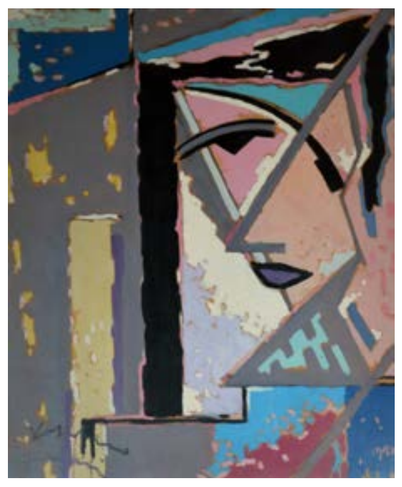
Il minatore
(1951)
cm 50 x 40
olio su faesite
(Collezione Cesare Pietrini, Livorno)

Lo sforzo
(1951)
cm 70 x 50
olio su tavola
(Collezione privata, Livorno)

Il pescatore
(1951)
cm 50 x 40
olio su faesite
(Collezione privata, Livorno)



Scali livornesi
(1951)
cm 70 x 90
olio su tavola
(Collezione privata, Livorno)

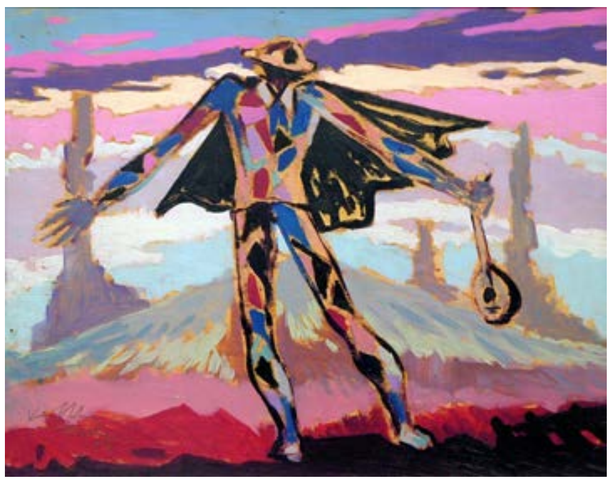


Senza titolo
(1951)
cm 89,5x70
olio su tavola
(Collezione Rossella Falchini)

Volto di donna
(1952)
cm 27 x 21,5
olio su tavola

Pesci
(1953)
cm 30 x40
olio su tavola
(Collezione privata, Livorno)

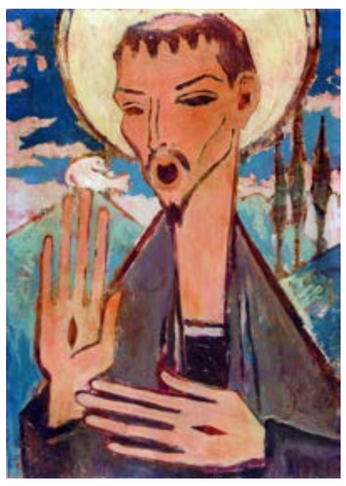
Campagna
(1953)
cm 40 x 50
olio su tavola
(Courtesy Galleria
Le Stanze, Livorno)



Arlecchino
(1953)
cm 39,8 x 49,5
olio su tavola
(Collezione privata,
Livorno)

Astrazione rosa
(1953)
cm 57,5 x 34,5
tecnica mista su carta
(Collezione privata, Livorno)

Astrazione celeste
(1953)
cm 57,5 x 34,5
tecnica mista su carta
(Collezione privata, Livorno)



San Francesco
(1953)
cm 70 x 50
olio su tavola
(Courtesy Galleria Le Stanze,
Livorno)

Soffiature
(1954)
cm 10,7 x 7
china su carta
(Collezione privata, Livorno)

Natura
(1954)
cm 39 x 52
olio su tavola
(Collezione privata,
Livorno)

Campagna livornese
(1954)
cm 35 x 50
olio su tavola
(Courtesy Galleria
Le Stanze, Livorno)

Il viandante
(1954)
cm 50 x 69,5
olio su tavola
(Provincia di Livorno)

Cocchio
(1954)
cm 40 x 50
olio su tavola
(Collezione privata,
Livorno)

Apocalisse
(1955)
cm 140 x 210
olio su tavola
(Collezione privata,
Livorno)

Marittima
(1956)
cm 50 x 70
olio su tavola
(Courtesy Galleria
Athena, Livorno)

Campagna
(1956)
cm 35 x 50
tempera su carta
(Collezione privata, Livorno)

La capra
(1956)
cm 63 x 63
olio su tavola
(Museo civico G. Fattori, Livorno)

Il Bertolla
(1956)
cm 37 x 52
olio su tavola
(Collezione privata, Livorno)

Nucleare n.25
(1956)
cm 50 x 30
tecnica mista su carta
(Courtesy Galleria Le Stanze, Livorno)

Umanità 43
(1957)
cm 121 x 221
olio su tavola
(Collezione privata, Livorno)

L'asino recalcitrante
(1957)
cm 51,5 x 76,5
olio su tavola

Nucleare n.1
(1957)
cm 49,5 x 32,5
tecnica mista su carta
(Collezione privata, Milano)

Nucleare con soffiature
(1957)
cm 32 x 24,5
tecnica mista su carta
(Collezione privata, Livorno)

Nucleare con soffiature
(1957)
cm 35 x 24
tecnica mista su carta
(Collezione privata, Livorno)

Il risicatore
(1958)
cm 87,5 x 73
olio su tavola
(Provincia di Livorno)

Adilina
(1958)
cm 31,5 x 25,5
matita su carta
(Collezione privata, Livorno)

Campagna
(1959)
cm 12 x 9,5
olio su tavola
(Collezione privata, Livorno)

Fanciulla
(1959)
cm 70 x 50
olio su tavola
(Collezione privata, Livorno)

Figura femminile
(1959)
cm 94 x 60
olio su tavola
(Collezione privata, Livorno)

Fanciulla primaverile
(1960)
cm 100 x 70
olio su tavola
(Collezione Cesare Pietrini, Livorno)

Paesaggio
(1960)
cm 42 x 44,5
olio su tavola
(Courtesy Galleria Goldoni, Livorno)

Cavallo fulminato
(1961)
cm 40 x 60
olio su tela
(Courtesy Galleria Goldoni, Livorno)

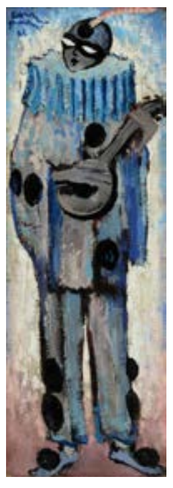
Il ponte del diavolo
(1961)
cm 50 x 70
olio su tela
(Courtesy Galleria Goldoni, Livorno)

Nucleare
(1961)
cm 86 x 49
olio su tavola
(Collezione privata, Livorno)

P. Eaista
(1962)
cm 50 x 70
olio su tela
(Courtesy Galleria Goldoni, Livorno)

Belle Epoque
(1962)
cm 40 x 15,3
olio su faesite
(Collezione privata, Livorno)

Belle Epoque n.2
(1962)
cm 31 x 10,5
olio su faesite
(Collezione privata, Livorno)



Pierrot
(1962)
cm 30 x 10,5
olio su tavola
(Collezione privata, Livorno)

Darsena di Livorno
(1962)
cm 50 x 70
olio su tela
(Compagnia Lavoratori Portuali, Livorno)

Campagna
(1963)
cm 73,5 x 100,5
olio su tavola
(Collezione privata, Livorno)

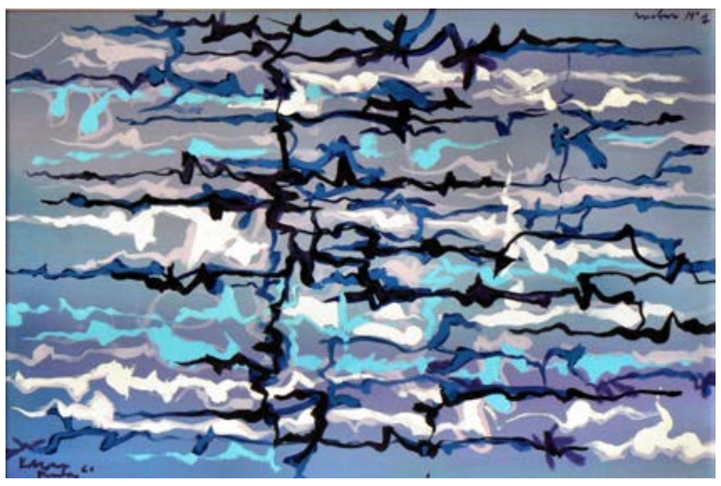
Castiglioncello
(1963)
cm 70 x 100
olio su tavola
(Collezione privata, Livorno)

Natura
(1963)
cm 35 x 50
olio su tavola
(Collezione privata, Livorno)

Natura
(1963)
cm 17 x 25
olio su tavola
(Collezione privata, Livorno)

Settembre (Pioggia in Via del Giardino)
(1963)
cm 130 x 50
olio su tavola
(Collezione privata, Livorno)

Nucleare
(1963)
cm 40 x 30
olio su tela
(Collezione privata, Livorno)



Nucleare
(1963)
cm 40 x 59,5
olio su tavola
(Collezione privata, Livorno)

Informale
(1963)
cm 30 x 40
olio su tela
(Collezione privata, Livorno)

Informale
(1963)
cm 75 x 54
olio su tavola
(Collezione privata, Livorno)

Forme pure
(1964)
cm 80 x 60
olio su tela
(Collezione privata, Livorno)

Momento n.1
(1964)
cm 100 x 65
olio su tela
(Collezione privata, Livorno)

Natura
(1964)
cm 53,5 x 97
olio su carta intelata
(Collezione privata, Livorno)

Marina con barca
(1964)
cm 17 x 25
olio su tavola
(Collezione privata, Livorno)

Bocca d'Arno
(1966)
cm 40 x 50
olio su tavola
(Collezione privata, Livorno)

Esodo
(1966)
cm 80 x 120
olio su tavola
(Collezione privata, Livorno)

Momento n.2
(1966)
cm 100 x 70
olio su tela
(Collezione privata, Livorno)

Frattura e coesione
(1966)
cm 80,5 x 99,5
olio su tela
(Collezione privata, Livorno)

S. Croce sull'Arno
(1968)
cm 50 x 70
olio su tavola
(Collezione privata, Livorno)

Campagna
(1968)
cm 22,5 x 15
olio su tavola
(Collezione privata, Livorno)

Struttura n.1
(1969)
cm 100 x 70
olio su tela
(Collezione privata, Livorno)

Struttura n.2
(1969)
cm 100 x 70
olio su tela
(Collezione privata, Livorno)

Villa livornese
(1969)
cm 70 x 50
olio su tavola
(Courtesy Galleria Athena, Livorno)

Natura morta
(1969)
cm 20,2 x 30,2
olio su tavola
(Collezione privata, Livorno)

Natura
(1970)
cm 50 x 70
olio su tavola
(Collezione privata, Livorno)

Natura ineffabile
(1970)
cm 30 x 40
olio su tavola
(Collezione privata, Livorno)

Natura ineffabile
(1972)
cm 70 x 100
olio su tela
(Collezione Riccardo Perini, Livorno)

Viandanti marini
(1972)
cm 50 x 70
olio su tavola
(Courtesy Galleria Le Stanze, Livorno)

Mendicante
(1972)
cm 70 x 50
olio su tela
(Courtesy Galleria Le Stanze, Livorno)

Natura onirica
(1972)
cm 50 x 70
olio su tavola
(Courtesy Galleria Il Melograno, Livorno)

Traslazione di Cristo morto
(1973)
cm 240 x 380
olio su tela
(Chiesa di S. Giovanni Gualberto, Livorno)

Natura onirica
o *Equilibrio distrutto*
o *Contaminazione*
(1973)
cm 74,3 x 93,3
olio su tavola
(Collezione privata, Livorno)

Soffiature
(s.d.)
cm 11 x 6,5
china su carta
(Courtesy Galleria Le Stanze, Livorno)

Campagna toscana
(s.d.)
cm 50 x 70
olio su tavola
(Collezione privata, Livorno)

I cardinali
(s.d.)
cm 40 x30
olio su tavola
(Collezione Enrico Vannucci, Milano)

Volto virile
(s.d.)
cm 21 x 29,5
penna biro su carta
(Collezione privata, Livorno)

Natura
(s.d.)
cm 50 x 70
olio su tavola
(Collezione Cesare Pietrini, Livorno)

Natura onirica
(s.d.)
cm 30 x 40
olio su tavola
(Collezione privata, Pisa)

Natura onirica
(s.d.)
cm 50 x 70
olio su tela
(Collezione privata, Livorno)

Natura onirica
(s.d.)
cm 50 x 70
olio su tela
(Collezione privata, Livorno)

Antico approdo
(s.d.)
cm 100 x 150
olio su tavola
(Collezione privata, Livorno)

Natura onirica
(s.d.)
cm 50 x 70
olio su tavola
(Collezione privata, Livorno)

Natura onirica
(s.d.)
cm 35 x 50
olio su tela
(Collezione Cesare Pietrini, Livorno)

Natura
(s.d.)
cm 30 x 40
olio su faesite
(Collezione Cesare Pietrini, Livorno)

Torna all'Indice

Bibliografia critica

a cura di Adila Fontani

1938

C. Morro, *Les Artistes vus aux récentes Expositions*, in «La Revue Moderne», Parigi, 30 settembre.

1939

R. Natali, Introduzione a *Mostre personali dei pittori Mario Ferretti e Voltolino Fontani*, catalogo della mostra, Bottega d'arte, 8-28 giugno, Livorno.

C. Tolomei, *Voltolino Fontani pittore del nero e della tristezza*, in "Corriere del Tirreno", 9 novembre.

1942

G.Favati, in "Meridiano di Roma", Roma, 24 maggio.

1945

G. Canessa, *Pittura livornese. Mostra di artisti moderni*, in "Il Giornale del Popolo", Livorno, 17 novembre.

U. Spadoni, *In margine alla mostra del Gruppo Artistico Moderno*, in " L'avvenire", Livorno, n. 29, 16 novembre.

1948

G. Favati, V. Fontani, M. Landi, A. Neri, A. S. Pellegrini, *Manifesto dell'Eaismo*, Società Editrice Italiana, Livorno, ottobre; in A. Fontani, Il Movimento Eaista nel panorama culturale livornese del secondo dopoguerra, Tesi di Laurea, a.a. 2005-2006; consultabile presso la Biblioteca Labronica, Livorno, Centro Documentazione e Ricerca Visiva; scheda catalografica e collocazione presenti su Opac Sistema Documentario Provinciale Livornese.

S. Filippelli, *L' "EAISMO" e la pittura moderna*, in "La Gazzetta", Livorno, 28 ottobre.

M. Torelli, *Eaismo questo sconosciuto, Esprimerà il bisogno di evadere dalla moderna tragedia dell'umanità oppure ne sarà la pedestre apologia?*, in "Il Tirreno", Livorno, 23 novembre.

G. Favati, *Polemica sull'Eaismo, Non è un mostro a quattro teste*, in " Il Tirreno", Livorno, 2 dicembre.

G. Favati, *Polemica sull'Eaismo. Bis chiarificatore*, "Il Tirreno", Livorno, 7 dicembre.

Zodiaco, *L'addio al passato dei futuri eaisti*, in "Il Tirreno", Livorno, 12 dicembre.

M. Landi, *I nostri artisti*, in "Momenti, Quaderni di poesia d'oggi diretti da Leonardo La Rosa", Casa Editrice Del Signore, Torino, dicembre.

1949

B. Guardiani, *L'Eaismo a carte scoperte*, in "Arte Contemporanea", Roma, febbraio.

P. Caprile, *E' nato il manifesto eaista*, in "Il Corriere degli artisti", Milano, 31 marzo.

D. Lotti, *Eaisti a Livorno*, in "Fides", Livorno, 5 giugno.

S. Vincenzoni, *Equilibri, Eaismo e buonsenso*, in "Letteratura", aprile.

M. Donati, *Dell'Eaismo e del prof. Favati*, in "Letteratura", maggio.

G. Pellegrini Giuntini, *Spiriti inquieti alla ricerca del "nuovo". Eaismo: Arte dell'era atomica*, in "Il Corriere di Foggia", 16 maggio.

R. Diddi, *L'ultimo ISMO, Eaismo: arte dell'era atomica*, in "Gazzetta Padana", 1949.

1954

C. Cassola, *La cultura in provincia. Il Commercio delle Muse*, in "Il Mondo", Roma, 26 gennaio.

1955

G. Sormani, Dizionario delle Arti, pag. 255, Sormani Editore, Milano.

1957

O. Rosai, presentazione di *Voltolino Fontani*, catalogo della mostra , Firenze.

R. De Grada, in "Il Contemporaneo", Roma, 28 dicembre.

1959

M. Landi, *Mostre d'arte. Dell'Eaismo*, in "Giornale del Mattino", Firenze, 7 gennaio.

M. Landi, *La rinascita del dopoguerra e l'Eaismo*, in "Giornale del Mattino", Firenze, 3 ottobre.

1960

A. Santini, *Schiaccia la testa alle donne di Modì*, in "Il Tirreno, Livorno, 4 aprile; poi in "Voltolino Fontani", catalogo della mostra, La Loggetta, Galleria d'Arte Contemporanea, Castiglioncello (LI), agosto 1970.

1963

P. Caprile, Introduzione al catalogo *Mostra antologica del pittore V. Fontani*, Casa della Cultura, Livorno, settembre-ottobre.

1970

C. E. Bugatti, Collana "Protagonisti dell'arte contemporanea", *Voltolino Fontani*, monografia, Bugatti Editore, Ancona.

P. Caprile, *Voltolino Fontani*, monografia, Casa Editrice Debatte Otello, Livorno.

Gente Nostra, Artisti italiani contemporanei, vol. III, p. 121, Gente Nostra Editrice, Torino.

Catalogo Nazionale Bolaffi della Grafica n. 2, pag. 99, Bolaffi Editore, 1970-1971.

1971

Comanducci, Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori moderni e contemporanei, IV edizione, vol. II, pp. 1259-1261, L. Patuzzi Editore, Milano.

Archivio Storico Artisti Italia - 1900, p. 47, Istituto Editoriale d'Arte, Milano.

Catalogo Nazionale Bolaffi della Grafica n. 2, pag. 63, Bolaffi Editore, 1971-1972.

1972

C. E. Bugatti, Collana "La vita e l'opera dei maestri contemporanei", *Voltolino Fontani*, monografia, Bugatti Editore, Ancona.

UVZ, Rivista bimestrale d'arte e cultura, pp. 8a-10a, Catania, maggio.

1973

[s.a.], *Per una storia dell' "Eaismo"*, in "Dulcamara", Livorno, febbraio.

1976

Pittori e pittura contemporanea, Catalogo delle quotazioni degli artisti italiani, pag. 711, Editrice Il Quadrato, Milano.

1980

U. Morgiano, *Personaggi del Cenacolo della Valle Benedetta: Voltolino Fontani*, in " La Canaviglia", Livorno, anno V, n. 4, ottobre-dicembre.

1986

G. Fontanelli, *L'Eaismo e il suo manifesto. Dopoguerra a Livorno fra cronaca e storia*, in "Rivista di Livorno", anno I, n. 1, marzo.

1987

F. Donzelli, *Pittori livornesi. Secondo Novecento*, pp. 34-36 e 68-74, Cappelli Editore, Bologna.

1988

G. Isozio, *Fantastici pionieri dell'arte nuova, Quando parlare di tendenze moderne sembrava una pazzia*, in "La Nazione", Livorno, 3 settembre.

P. Miglino, *Un "ismo" livornese, 40 anni fa nasceva l'Eaismo, pittura e poesia dell'Era Atomica*, "La Nazione", Livorno, 3 settembre.

2001

B. Sullo, *Le avanguardie livornesi dal 1945 al 1975 nella collezione Carlo Pepi*, Comune di San Vincenzo (Li), maggio.

2002

M. F. Pepi, *Voltolino Fontani nella raccolta Carlo Pepi*, catalogo della mostra, Editrice Leopoldo II, Livorno.

F. Cagianelli, *Oltre il Novecento verso l'Eaismo*, in *Voltolino Fontani,1920-1976 Autoritratti spirituali*, catalogo della mostra, Casa Editrice Debatte Otello, Livorno.

[s. a.], *Antologica di Voltolino Fontani, Tra simbolismo ed espressionismo*, CN Comune Notizie, Rivista del Comune di Livorno, gennaio-marzo.

2003

F. Cagianelli, *Voltolino Fontani alla Galleria Giraldi. Eaismo, esplosioni nucleari e arti decorative*, catalogo della mostra, Casa Editrice Debatte Otello, Livorno.

A. Belluomini Pucci, E. Dei, G.Romano, *Quattro espressioni, Nomellini-Viani-Levy-Fontani*, catalogo della mostra, Casa Editrice Debatte Otello, Livorno, aprile.

2004

M. Patti, V. Carpita, I. Amadei, *Arte e cultura a Livorno 1945-1967*, Quaderni della Labronica, Debatte Otello, Livorno.

2005

M. Patti, V. Carpita, I. Amadei, *Dal realismo alla Pop Art, Il premio Modigliani Città di Livorno (1955-1967)*, CN Comune Notizie, Rivista del Comune di Livorno, Pacini Editore, Pisa, gennaio.

2006

A. Fontani, Il Movimento Eaista nel panorama culturale livornese del secondo dopoguerra, Tesi di Laurea, a.a. 2005-2006; consultabile presso la Biblioteca Labronica, Livorno, Centro Documentazione e Ricerca Visiva; scheda catalografica e collocazione presenti su Opac Sistema Documentario Provinciale Livornese.

[s.a.], *Voltolino Fontani, un ricordo*, CN Comune Notizie, Rivista del Comune di Livorno, luglio-settembre.

2008

G. Schiavon, *Voltolino Fontani: l'eclettica coerenza della sua opera e il capolavoro de "La traslazione di Cristo" nella chiesa di S. Giovanni Gualberto*, in "Arte a Livorno", Livorno, anno X, n. 4, aprile.

2012

G.Romano, *La canzone degli anni perduti di Voltolino Fontani - L'Eros nell'arte*, Tap Grafiche, Poggibonsi (SI), novembre.

Torna all'Indice

I testi e le immagini delle opere contenute in questa pubblicazione sono di proprietà dell’Archivio Voltolino Fontani.

È vietato l’uso o la riproduzione senza l’esplicito consenso scritto da parte dell’Archivio.