

Sbaraglia, Daniela. "Luigi y Lucio Fontana escultores: confluencias italo-argentinas en la plástica de principios del siglo XX", *TAREA*, 5 (5), pp. 118-155.

RESUMEN

Lucio Fontana debuta como escultor en Rosario con el *Retrato a Luis Pasteur* (1924). La obra, de matriz verista-simbólica, se alinea y continúa con la obra del padre, Luigi Fontana, retratista y escultor funerario en Rosario. La experimentación con el retrato se inicia en Lucio desde la adolescencia, según atestigua una serie de dibujos en los que emerge el *milieu* paterno, entre Scapigliatura y Liberty milaneses. La cultura de proveniencia también tiene un peso ideológico: el nacionalismo intervencionista de la familia Fontana y la adhesión al Partido Nacional Fascista (PNF), influyen en el joven, voluntario en la Primera Guerra Mundial y militante en las filas mussolinianas. Desde los años veinte de 1900, Lucio colabora con la Sociedad Dante Alighieri, de Rosario, comprometida con la promoción de la italianidad en el extranjero, bajo la dirección del PNF. Realizará los retratos de los socios, el Dr. Guarnieri (1927), ed. E. Grimaldi (1944), inédito. En 1925, integrará la redacción de *Italia*, órgano informativo de la sociedad, ilustrando dos números. Las xilografías, como también los contenidos editoriales y algunas obras plásticas contemporáneas, muestran las solicitudes provenientes de los artistas promovidos por el régimen de L. Bistolfi y A. Wildt, hasta al grupo *Novecento*. Será el encuentro con J. Vanzo que inducirá el cambio hacia los lenguajes de las vanguardias, comprobable en la inédita placa *Piovella*.

Palabras clave: *Luigi Fontana, Lucio Fontana, retrato, fascismo, Sociedad Dante Alighieri.*

ABSTRACT

"Luigi and Lucio Fontana Sculptors: Italian-Argentinean Confluences in the Plastic Arts of the Early Twentieth Century"

Lucio Fontana debuts as a sculptor in Rosario with the *Louis Pasteur Portrait* (1924). The work, with a verista-symbolic matrix, continues with Lucio's father work, Luigi Fontana, portrait painter and funeral sculptor in Rosario. Experimentation with portrait began in Lucio as a teenager, as witnessed a drawings serie in which it emerges the paternal *milieu*, between the Scapigliatura and Milanese Liberty. The provenance culture also has an ideological weight: the interventionist nationalism of the Fontana family and the accession to the PNF had an influence on the young artista; World War I volunteer and militant in the mussolinian tropos. Since the 20's of the '900, Lucio cooperate with the Rosario Dante Alihieri Association, involved with the promotion of the 'italianity' abroad, under the supervision of the PNF. He'll do associates portraits, Dr. Guarnieri's (1927), ed. E. Grimaldi (1944), unpublished. In 1925 will be part of the *Italia* drafting, informative organ of the association, illustrating two numbers: the woodcuts, as well as editorial contents and some contemporary plastic Works show the requests coming from artists promoted by the regime by L. Bistolfi and A. Wildt, 'till the *Novecento* group. It will be the meeting with J. Vanzo which will induce the change to avant-garde languages, ascertainable in the unpublished *Piovella* plate.

Key words: *Luigi Fontana, Lucio Fontana, portrait, fascism, Dante Alighieri Association.*

Luigi y Lucio Fontana escultores

Confluencias italo-argentinas en la plástica de principios del siglo XX

Daniela Sbaraglia¹

Los Fontana y el retrato

Lucio Fontana hace su debut como escultor en Rosario, provincia de Santa Fe, Argentina, ciudad en la que nació el 19 de febrero de 1899. Luego de haber transcurrido la adolescencia en Milán, en donde se graduó como maestro mayor de obras en el Instituto Técnico Carlo Cattaneo y como decorador en la Academia de Brera, en 1922 vuelve a su tierra natal con el padre, el caballero Luigi Fontana. Allí, en 1924, vence el concurso para realizar la *Placa conmemorativa a Louis Pasteur*, llevado a cabo por el laboratorio químico de la Facultad de Economía y Comercio de Rosario, Santa Fe (figura 1).²

1 Doctora en Historia del Arte, Universidad de Roma Tor Vergata/Universidad de Rosario. Traducción de Lucio Burucúa.

2 El hecho es recordado por el mismo Fontana en una entrevista para el diario argentino *La Nación*: "En la Facultad de Medicina de Rosario hubo un concurso para una placa en la Sala Pasteur. Fue aceptado mi dibujo. Esto me induce a modelar", "El temperamento en el arte argentino. Lucio Fontana", *La Nación*, 6 de junio de 1943, p. 2. Se debe precisamente a las palabras del artista la tergiversación del destinatario de la obra, que se creía estaba realizada para la Universidad de Medicina del Litoral y así estaba señalada en: Irma Arestizábal, Emilio Ghilioni y Andrea Giunta. *Lucio Fontana: un seminario: Tres trabajos invitados*. Santiago De Chile, Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1998, p. 32; Giovanni Joppolo. *Fontana*. Buenos Aires, 1998, p. 19; Enrico Crispolti.

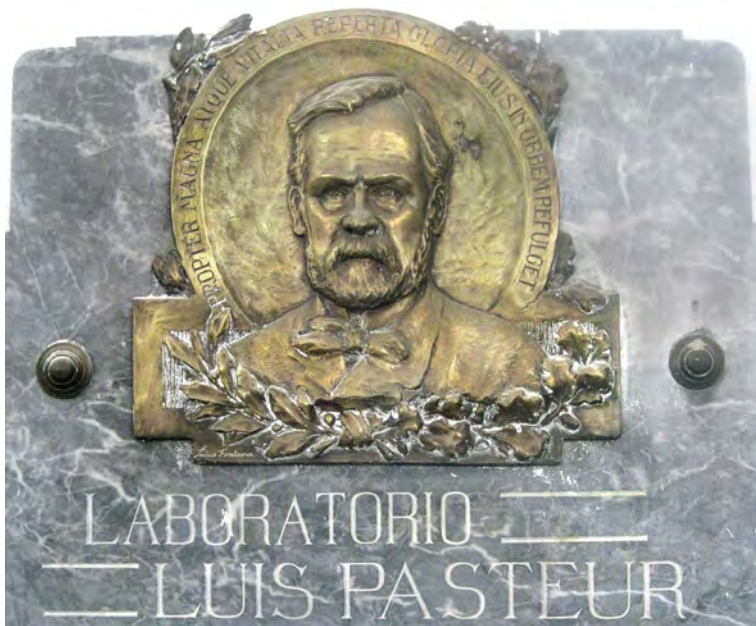


Figura 1. Lucio Fontana, *Placa a Louis Pasteur*, 1924, bronce y mármol. Rosario, Escuela Superior de Comercio Libertador General San Martín. Fotografía: D. Sbaraglia, 2014.

A partir de ese momento, el joven dirige su propia carrera artística, ocupándose mayormente del campo del modelado y de la ilustración.

Al mismo tiempo, es empleado en la empresa familiar, la casa de esculturas de don Luis, en donde ayuda al socio del padre, Giovanni Scarabelli.³ Fundada en Rosario, Santa Fe, en 1891, la “Fontana y

Lucio Fontana. Catalogo Ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, vol. II. Milano, 2006, p. 994; Lorena Mouguelar. “Nuevas estéticas y temas clásicos: Vanzo y Fontana durante 1927”, *Avances*, nº 11/13, 2008, pp. 89-104, p. 91 e nota 4; “Lucio Fontana en Argentina: relecturas”, *Separata*, X, nº 15, octubre de 2010, p. 47. Le debo a Paolo Campiglio el conocimiento de tres artículos contemporáneos a la ejecución de la obra que, señalando la correcta colocación, permitieron la vuelta al laboratorio químico de la Facultad de Economía de Rosario, hoy Escuela Superior de Comercio Libertador General San Martín. Los artículos, que se conservan en el Archivo de familia de Bruno Fontana, primo de Lucio Fontana, son extraídos de periódicos rosarinos de los que aún no se conoce el encabezado; solo uno de ellos está fechado. Se transcriben a continuación los títulos: “Una bella obra de arte italiano”, sin fecha; “Un escultor rosarino. Lucio Fontana”, sin fecha; “La placa a Pasteur – Joven y prometedor escultor – El hijo del cab. Luigi Fontana: un valeroso”, 7 de junio de 1924, en Archivo Bruno Fontana. La noticia del hallazgo del bajorrelieve Pasteur está señalada en: Daniela Sbaraglia. “Cavalier Luigi Fontana: scultore”, *L’Uomo nero*, XI, nº 11, mayo de 2015, Milano, pp. 222-223.

³ El pintor Giovanni Scarabelli (Molinella, Boloña, 1874-Rosario, 1942), es en primera instancia colaborador del “Estudio artístico L. Fontana” (1901) y luego, a partir de 1907, se convierte en

Scarabelli” se especializaba en arquitectura y en la plástica funeraria, y Lucio trabajó allí como diseñador y decorador. Sus estudios, por otra parte, habían sido pensados como preparación para la dirección de la casa en la que en ese momento desarrollaba su propia práctica.

El comienzo profesional en la casa de esculturas fue aceptado no sin alguna resistencia por parte del joven.⁴ Quien, sin embargo, en comparación con la producción y la herencia paterna, tiene modo de medirse con el oficio de artista, encontrando en él la sustancia de la propia identidad. Conciencia que se fortalece más tarde, luego del encuentro en la patria con la madre natural, Lucia Bottini, también ella hija de un pintor.⁵

Es dentro de este marco, de aspecto también psicológico, que debe leerse el diálogo de las lecciones con Luigi Fontana, primer maestro de Lucio. Si con el tiempo la comparación con la cultura artística paterna llega a ser dialéctica y sutil, casi insospechada, en el comienzo en Rosario, la comparación entre Lucio y el padre es manifiesta: el lenguaje figurativo realista que define el *Pasteur* se presenta como una continuación perfecta de la producción hecha en Rosario por el caballero, conocido retratista.⁶ Por lo tanto, también el campo de acción es el mismo: el de la plástica conmemorativa, un género rentable, que

socio, contribuyendo al nacimiento de la “Fontana y Scarabelli”. En los años veinte, la firma está integrada por los ingenieros Altieri primero y Cautero luego. Este último, en 1928, releva la cuota social de los Fontana. Sin embargo, la “Scarabelli y Cautero” fracasa pocos años después. El caballero Luigi Fontana, vuelto a propósito a Rosario en 1933, retomará la gestión de la propia casa de esculturas, que toma el nombre de “Fontana y Cia”. Su producción perderá, sin embargo, toda intencionalidad artística, asumiendo un carácter esencialmente comercial. Ver Daniela Sbaraglia. *Cavaliere Luigi Fontana. Scultore (1865-1946)*. Tesis de doctorado en Historia del Arte Contemporáneo, Universidad de Estudios de Tor Vergata-Universidad Nacional de Rosario, relatores Stefano Gallo e Guillermo Fantoni, a. a. 2015-2016.

4 Luego de la aventura en una actividad comercial “que lo lleva a trabajar entre los ranchos de la pampa gringa y en varias ciudades argentinas”, llamado por el padre y bajo el estímulo de Giovanni Scarabelli, Lucio Fontana llega a Rosario en 1923 y comienza la propia práctica en la casa paterna de esculturas. Ver Irma Arestizábal, Emilio Ghilioni y Andrea Giunta. *Lucio Fontana: un seminario*, op. cit., p. 31.

5 Lucia Rosario Bottini (Rosario, 1874-1925) era hija de Laura Fontana, proveniente de Cairate (VA), que se había casado, en segundas nupcias, con el pintor y grabador de origen suizo italiano, Jean Bottini. Ver Sebastián Alonso y María Margarita Guspi Terán. *Historia genealógica de las primeras familias italianas de Rosario. Siglo XVIII y siglo XIX hasta 1870*. Rosario, 2003, p. 91; *Segundo Censo de la República Argentina mayo 10 de 1895. Second recensement de la République Argentine: decretado en la administración del Dr. Saéz Peña verificado en la del Dr. Uriburu*. Buenos Aires, Taller tipográfico de la Penitenciaría Nacional, 1898.

6 Autor de una copiosa serie de bustos-retrato para las familias de la rica burguesía urbana, el nombre de Luigi Fontana era conocido en la provincia santafecina, e inclusive hasta Buenos Aires, en donde un busto dedicado al Gral. Belgrano, hecho en 1899 para la plaza homónima, lleva su firma. Para la figura de este artista y la historia de la “Fontana y Scarabelli”, véase Daniela Sbaraglia. “Luigi Fontana: pionero de la escultura en Rosario”, en L. M. Costa, M. de la Paz Lopez Carvajal y P. Montini (comps.): *Entresiglos. El impulso cosmopolita en Rosario*. Rosario, Castagnino+Macro, 2017, pp. 67-78.

Lucio Fontana cultivará a lo largo de su carrera, por lo menos hasta los años cuarenta.

Siguiendo una práctica muy difundida entre los artistas de fines del siglo XIX, para su trabajo de retratista, Luigi Fontana se apoyaba en la fotografía, así como en las reproducciones pictóricas, gráficas y numismáticas: una verificación de las fuentes históricas que le permitía alcanzar, a través del virtuosismo del propio modelado, efectos estridentes de verosimilitud con el retratado. El lenguaje verista habría significado su consagración argentina, sobre todo en Rosario, en donde el gusto pragmático de la burguesía comercial ciudadana sería la base de sus comisiones.

Así, en el respeto de un método adquirido “en el taller”, Lucio Fontana elige, para su obra debut en la patria, captar el semblante de Pasteur a través una fotografía que utiliza como modelo: el retrato captado por Félix Nadar, cerca de 1878 (figura 2).⁷



Figura 2. Félix Nadar, *Retrato de Louis Pasteur*, 1878 circa. Fotografía: New York, Public Library, coll. Science Source, n. SS2552477.

⁷ New York, Public Library, coll. Science Source, n. SS2552477.

El trabajo, terminado en bronce, se expuso en el Salón Castellani de Rosario antes de ser exhibido;⁸ en su presentación, fue recibido muy favorablemente por la crítica local, que reconoció en el joven escultor un digno heredero del caballero Fontana:

Eran conocidos los méritos del escultor Luigi Fontana, artista italiano radicado en nuestra ciudad desde hace más de treinta años; pero se ignoraba por completo que uno de sus hijos tuviera la misma inclinación artística y que en poco tiempo rivalizaría con sus propios maestros.⁹

El retrato de *Pasteur*, ligado como está a los valores tradicionales de la figuración, aparece muy lejos de la producción hasta hoy documentada de Lucio Fontana; sin embargo, no se trata de un *unicum*. Este se alinea con una serie de dibujos que el artista hace en Italia antes de su partida para la Argentina, y que tienen como tema, una vez más, el retrato: *Retrato de Geronzino*, *Retrato de Anita Campiglio* y *Autorretrato en pastel* (figuras 3, 4 y 5).¹⁰



Figura 3. Lucio Fontana, *Retrato de Geronzino Fontana*, 1920 circa, grafito. Colección privada. Fotografía: *Arte. Rivista mensile di arte, cultura, informazione*, año XVI, nº 164.

8 El Salón Castellani, un elegante estudio fotográfico propiedad de Livio Castellani, que en Rosario funcionaba también como espacio expositivo, se encontraba en la calle Córdoba 1365.

9 En "La targa a Pasteur", *op. cit.* En el texto mencionado, se define como "óptima la ejecución del bajorrelieve", "modelada con mano segura y con buena técnica, la noble cabeza, muy parecida al célebre científico, con la expresión austera y profunda de su inolvidable mirada", que mostraba "la seguridad del escultor y un temperamento artístico de alto vuelo".

10 El corpus fue publicado en Rossana Bossaglia. "Scoperte: Il Fontana senza tagli", *Arte. Rivista mensile di arte, cultura, informazione*, XVI, nº 164, 1986, pp. 77-79.



Figura 4. Lucio Fontana, *Retrato de Anita Campiglio*, 1920 circa, grafito. Fotografía: *Arte. Revista mensual de arte, cultura, información*, año XVI, nº 164.

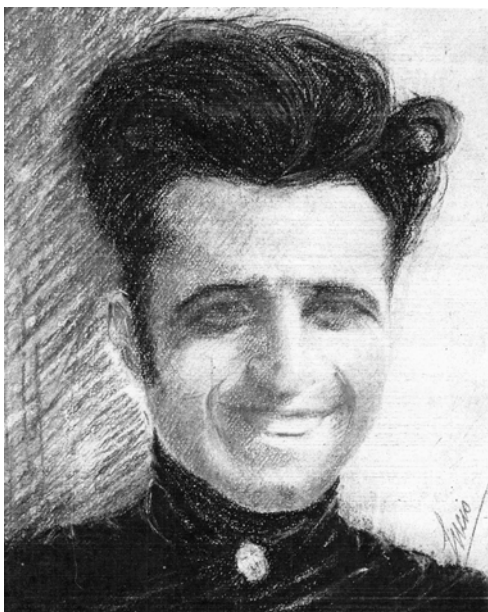


Figura 5. Lucio Fontana, *Autorretrato*, 1920 circa, pastel. Fotografía: *Arte. Revista mensual de arte, cultura, información*, año XVI, nº 164.

El conjunto de estos trabajos (todos basados en fotografías) constituye un corpus fechado entre 1919 y 1922, injustamente excluido del reciente catálogo gráfico del artista.¹¹ Más que *divertissement* juveniles, se trata de ejercicios de formación doméstica alrededor de un género específico y bien familiar.

Los dibujos tienen también el mérito de restituir el fondo visual de Lucio Fontana: el signo leve, elegante, que define con precisión y suave claroscuro los trazos de *Geronzino*; la línea que suele ser dinámica, envolvente al describir el vuelo del elegante gorro de Anita, cuyo rostro está delineado por pocos y esenciales signos; el trazo expeditivo, de matriz divisionista, visible en el *Autorretrato*, son elementos que reconducen a una cultura “modernista” y “prevanguardista”.¹² Lo que, como sostenía Rossana Bossaglia, no debería asombrar en un joven que había transcurrido la propia adolescencia en una casa frecuentada por escultores ligados a la “Scapigliatura”, al simbolismo y, agregaremos, al Liberty italiano.¹³

Aún viviendo en la Milán de los futuristas, cuya producción muy probablemente conoció, las raíces figurativas del joven Lucio Fontana se fundan efectivamente en el *milieu* artístico paterno. Que por esto merece una breve digresión.

A propósito de Luigi Fontana

Como muchos artistas *fin de siècle*, la formación de Luigi Fontana podría calificarse de heterogénea. Hijo de un operario-escultor, en Milán fue estudiante en la Escuela de los Fabricantes de Brera, en donde, además de la educación en decoración arquitectónica, aprende la lección verista de los escultores Francesco Barzaghi y Pietro Calvi y se especializa en la ejecución de bustos-retrato, que utiliza en la plástica funeraria.¹⁴

Con un temperamento impulsivo y vivaz, en 1883 figura entre los estudiantes firmantes (y no fueron muchos) de la petición promovida por Medardo Rosso, que pretendía la utilización en la academia de modelos

11 Ver Luca Massimo Barbero. *Lucio Fontana: catalogo ragionato delle opere su carta*. Milano, Skira, 2013, pp. 34-35.

12 El retrato de Anita Campiglio está atrás del *Autorretrato en pastel*. Véase Rossana Bossaglia. “Scoperte”, *op. cit.*, p. 78.

13 *Ibid.*

14 Uno de los méritos del anciano escultor fue, efectivamente, la introducción en la Argentina de los estilos artísticos de la escuela naturalista lombarda, a la que declaraba con fiereza de pertenecer, habiéndose formado en los estudios de Francesco Barzaghi y Pietro Calvi. Artista, este último, particularmente apreciado en el coleccionismo bonaerense de fines del siglo XIX. Ver Daniela Sbaraglia. *Cavaliere Luigi Fontana*, *op. cit.*, pp. 219-220.

vivos, en lugar de los calcos de yeso.¹⁵ Este acontecimiento, que por distintos motivos llevó a la expulsión de Rosso de Brera, tuvo no pocas repercusiones en el ambiente artístico milanés, cada vez más intolerante con el clima reaccionario académico. Entre los mismos estudiantes se abrió una brecha respecto de las protestas. Una sensación particular causó la que promovía Luigi Fontana: habiéndose puesto al frente de un puñado de estudiantes reprobados en los exámenes finales, entre los que figuraba también un jovencísimo Adolfo Wildt, que estaba en claro contraste con el cuerpo docente, incluso llegó a denunciar las injusticias sufridas en la imprenta local (figura 6).¹⁶

Alejado de Brera en 1886, Fontana (miembro de la Familia Artística milanesa) estaba cada vez más cerca del grupo “scapigliato” que giraba alrededor de Giuseppe Grandi y de otros artistas de sesgo socialista.¹⁷



Figura 6. Luigi Fontana en la Escuela Superior de Brera. A sus espaldas, Adolfo Wildt, 1885 circa. Fotografía. Archivo Luigi Fontana, Turín.

15 La copia de la petición me fue gentilmente concedida por Sharon Hecker, que publicó parcialmente el documento en Sharon Hecker. “Ambivalent Bodies: Medardo Rosso’s Brera Petition”, *The Burlington Magazine*, Vol. 142, nº 1173, diciembre de 2000, pp. 773-777.

16 Archivo Histórico Academia de Brera, *Esami ammissione e riparazione accademia 1880/1881 al 1887/1888*, TEA G 1°3.

17 En el fondo del Archivo Luigi Fontana (ALF), *Documenti*, se conserva una copia del *Statuto della Famiglia artistica milanese*, fechado en 1886.

Habiendo entrado en el circuito expositivo nacional, en una producción plástica se comprueba que, considerando a Medardo Rosso y las tendencias del verismo social, conjuga el tratamiento luminoso de las superficies con ideologías humanitarias (figura 7).¹⁸

Entre las personas más cercanas a él, figuran Aleardo Villa, uno de los futuros exponentes de los letreros *liberty* italianos, y los escultores Ernesto Bazzaro, Eugenio Pellini y Michele Vedani, de formación desaliñada e integrantes de la corriente simbolista. Con estos últimos, Fontana estará en contacto en los años de su primera permanencia en la Argentina, país en donde se establece a partir de 1890.¹⁹

Destino común a cualquier inmigrante, Luigi Fontana desarrolla un sentimiento de amor patrio facilitado por la presencia fundamental en el territorio de las colectividades italianas. El artista le debe a estas, la red de contactos útiles para la integración social y el impulso profesional; una deuda que pagará recibiendo en su taller de escultura en Rosario a un número importante de connacionales.²⁰

La unión ininterrumpida con la madre patria le permite a Luigi Fontana estar actualizado con el desarrollo de los lenguajes figurativos de ultramar, lo cual puede verificarse a través de la escultura fúnebre: de esto es testimonio preciso la producción realizada para el cementerio El Salvador, de Rosario, en donde, a lo largo de un período de veinte años, el escultor recurre a gramáticas estéticas que van del más severo realismo al simbolismo, hasta el *liberty* (figura 8).²¹

La condición de artista “extranjero” obstaculiza, sin embargo, la consagración a nivel nacional, fatigosamente alcanzada con la victoria del concurso para el *Monumento a la Agricultura*, de Esperanza de Santa Fe (1910), en cuyos bajorrelieves adopta el léxico verista y el tratamiento pictórico de las superficies aprendidas en la juventud (figura 9).²²

18 Véase el busto aquí reproducido *En la Iglesia. Tiempo de prédica*, presentado en la Exposición Nacional de Venecia de 1887, sala XIII, nº 53. Ver *Esposizione Nazionale artistica. Venezia 1887. Catalogo ufficiale*, Venezia, Tipo-lit dell'Emporio, 1887. Ver Daniela Sbaraglia. “Cavalier Luigi Fontana: scultore”, *op. cit.*, pp. 219-220.

19 Ver ALF, sección *Cartoline e foto*. Para una bibliografía esencial de referencia sobre estos artistas véase: *100 anni. Scultura a Milano 1815-1915*, catálogo de la muestra a cargo de Omar Cucciniello, Alessandro Oldani y Paola Zatti. Milano, Officina Libreria, 2017; *Scapigliatura* a cargo de Annie-Paule Quinsac. Venezia, Marsilio, 2009; *Ernesto Bazzaro (1859-1937): uno scultore tra committenza pubblica e privata*, a cargo de Marica Magni. Milano, Artes, 1986.

20 Ver Daniela Sbaraglia. *Luis Fontana: Pionero*, *op. cit.*, pp. 70-73.

21 *Ibid.*, pp. 73-76.

22 El monumento fue realizado en colaboración con Giovanni Scarabelli. El concurso lo ganó quien hizo la mejor versión sobre la favorita Lola Mora. Véase Daniela Sbaraglia. “Cavalier Luigi Fontana: scultore”, *op. cit.*, pp. 228-231.



Figura 7. Luigi Fontana, *En la iglesia. Tiempo de prédica*, 1887, yeso patinado. Fotografía: *Natura e Arte*, 5 de noviembre de 1903.



Figura 8. Luigi Fontana, *Modelo en arcilla para el ángel del Mausoleo Bussaglia*, 1910-1911. Fotografía: Archivo Luigi Fontana, Turín.



Figura 9. Luigi Fontana, modelo en arcilla del bajorrelieve *En marcha*, realizado para el *Monumento a la Agricultura* de Esperanza, Santa Fe, 1908-1910. Fotografía: Archivo Luigi Fontana, Turín.

La empresa le vale una medalla de plata en la Exposición internacional de Turín de 1911, que reconoce el “trabajo de artista italiano en el extranjero”.²³ El empeño en favor de la patria es definitivamente consagrado con el nombramiento de “Caballero de la Corona de Italia”, alcanzado en 1915, que refuerza en Luigi Fontana el orgullo de la propia identidad de escultor, además de la fe nacionalista.²⁴ El momento coincide con el regreso “glorioso” de la familia a Italia: la mudanza de los Fontana a Milán, que sabe a redención para Luigi, desde el punto de vista humano, lleva a la recuperación de las relaciones con los artistas pertenecientes a su generación y con quienes había logrado mantener contacto.

Muchos de ellos, ya impregnados del lenguaje simbolista de fin de siglo, desde los primeros años del siglo xx resienten, desde el punto de vista formal, la influencia de Rodin. Su lección, según el filtro nacionalista del crítico Ugo Ojetti, podía armonizarse con la recuperación del patrimonio *neocinquecentesco* de la plástica italiana, comenzado ya a

23 *Elenco de las premiaciones a los expositores*, 19 de octubre de 1911, Torino, Pozzo, 1911, p. 153. Para la muestra, véase también: *Torino 1911. Esposizione internazionale delle industrie e del lavoro per il 50° Anniversario della Proclamazione del Regno d'Italia (sotto l'Altro Patronato di S. M. il Re). Catalogo Generale Ufficiale*. Torino, Pozzo, 1911, pp. 719 y 854.

24 La “Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia”, año 1915, Roma, miércoles 5 de mayo, número 112, p. 2822, retoma el otorgamiento de la Orden de la Corona de Italia sobre la propuesta del Ministerio de Asuntos Externos, con decretos del 20 de septiembre y 28 de diciembre de 1913, del 15 de febrero, 5, 12, 15, 19 y 29 de marzo; y 2, 9 y 24 de abril de 1914, al “caballero Fontana Luigi, Scultore, Rosario”.

principios del siglo XIX.²⁵ De este modo, contribuía con el nacimiento de una cifra estilística nueva, capaz de interpretar los humores irredentos, celebrados por empresas monumentales como las de Victoriano (inaugurado en 1911), en donde muchos de estos artistas se encontraban trabajando.²⁶

Son los primeros años de la Primera Guerra Mundial. El proceso ideológico de la redención nacional comienza al mismo tiempo que el intervencionismo deseado por buena parte del mundo cultural italiano. También los Fontana se alinean políticamente apoyando la entrada de Italia en la guerra. El mismísimo Lucio Fontana parte muy joven para el frente, apoyado por el padre, que lo inscribe en la Escuela Militar.²⁷

Al final del conflicto, la familia se adhiere al partido fascista, que el caballero Fontana se preocupa en financiar a través de donaciones.²⁸ También Lucio usa la camisa negra, como lo demuestra el ya citado *Autorretrato en pastel*.

La cultura de proveniencia paterna no representa, por lo tanto, solamente un componente importante del bagaje visual de formación de Lucio Fontana, sino que asume también un peso ideológico, aun mayor en los años juveniles del artista.

Los Fontana y la Sociedad Dante Alighieri

A su llegada a Rosario, Lucio Fontana es un joven argentino orgulloso de las propias raíces italianas y de la fe fascista. Utiliza el reconocimiento artístico del padre, y con su *Pasteur* demuestra ser el digno heredero.

Hacia fines de 1924, entra en la redacción de la revista mensual *Italia*, órgano de información de la Sociedad Dante Alighieri de Rosario, en esa época muy vinculada al régimen de Mussolini. “La Dante”

25 Sobre el tema véase Flavio Fergonzi. “Auguste Rodin e gli scultori italiani (1889-1915).1”, *Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna*, nos 89-90, enero-abril de 1998, pp. 40-73; “Auguste Rodin e gli scultori italiani (1889-1915).2”, *Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna*, nos 95-96, julio-octubre de 1999, pp. 24-50; Barbara Musetti. *Rodin vu d'Italie: aux origines du mythe rodinien en Italie (1880-1930)*. Paris, Éditions Mare & Martin, 2017.

26 Ver Valerio Terraroli. “Il complesso monumentale del Vittoriano: architettura, sculture e decorazioni”, en Massimo Tedeschi (comp.): *Altare della patria: cento anni di un monumento "bresciano"*. Brescia, Grafo, 2011, p. 110.

27 La carta con el pedido de inscripción, redactada por Luigi Fontana y enviada al Ministerio de la Guerra, está conservada en el Archivo de la Fundación en Milán. que gentilmente me señaló P. Campiglio.

28 Entre los documentos personales de Luigi Fontana se conserva una carta de la señora Rachele Turrisi, enviada por Comabbio el 5 de junio de 1924, en la que agradece al caballero por la suma “pro-fascio” otorgada y se extienden los saludos a Lucio Fontana, ALF, *Cartoline e foto*.

pertenece a esos institutos de promoción de la italianidad, particularmente promovidos por el Duce en los territorios de las “colonias” de la emigración italiana.²⁹

La unión entre los Fontana y esta institución se remonta a 1910, cuando un grupo de ciudadanos emigrados—entre los que figuraba el caballero— se reunió en Rosario, con el propósito de fundar una escuela destinada a los propios hijos. Fusionada con la sociedad de madres italianas, la “Dante” de Rosario, con el tiempo, había hecho suyo el objetivo más amplio de “tutelar y difundir la lengua y la cultura italianas en el mundo, reavivando los lazos espirituales de los connacionales en el extranjero con la madre patria y nutriendo entre los extranjeros el amor y el culto por la civilización italiana”.³⁰

A partir de 1912, comenzó el jardín de infantes y la escuela primaria, abiertos para que los frecuntaran todos los argentinos, sin distinciones étnicas. Un año después, Luigi Fontana donaba a las “Escuelas italianas de la Dante Alighieri” un busto conmemorativo del sumo poeta, que se colocó en el atrio del edificio, con sede en la calle Entre Ríos 1145 (figura 10). Hacia fines de los años veinte, el *Busto a Dante* se trasladaría al hall de la “Casa de Italia”, en donde se encuentra actualmente.

La nueva sede de la escuela, mientras tanto enriquecida por los cursos superiores de lengua, se levantó en el prestigioso boulevard Oroño.³¹ La construcción del edificio, cuya primera piedra se puso el 11 de agosto de 1924 “en presencia de S. A. el Príncipe Heredero, de S. E. el Gobernador de la Provincia, del Embajador de Italia y de las Autoridades políticas y ciudadanas”, era el resultado del esfuerzo conjunto entre iniciativas populares ligadas al asociacionismo de los inmigrantes—los comités y subcomités proedificio “Dante”, coordinados por los representantes consulares en el territorio— y del Ministerio de Instrucción italiana, que sostenía las actividades de la sociedad dantesca en el mundo.³²

29 La experiencia en el campo de la ilustración fue común a muchos de los artistas rosarinos de las primeras décadas del siglo, que encontraron útil el reconocimiento social y el sustentamiento económico, que la sola venta de las obras de arte no podía garantizar. Ver María Isabel Baldassarre. “La imagen del artista. La construcción del artista profesional a través de la prensa ilustrada”, en L. Malosetti Costa: *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 47-80. Para los contratos entre la Sociedad Dante Alighieri y el PNF, véase Ronald C. Newton. “El fascismo y la colectividad italo-argentina, 1922-1945”, *Ciclos en la historia, la economía y la sociedad*, V, n° 9 (2° semestre), 1995, p. 18.

30 Ver *Statuto della Società Dante Alighieri*, R. Decreto del 18 de julio de 1893, n° 347.

31 En 1926, la escuela contaba con una mensa, una biblioteca escolástica de casi 500 volúmenes y un periódico escolástico, *Scuola Viva*, en Emilio Zuccarini. “Gli italiani nell’Argentina. Uomini e opere”, *La Patria degli italiani*, Buenos Aires, 1928, s. p.

32 *Ibid.*, en donde también se especifica que de entre las sociedades de mutuo socorro rosarinas, solo la “Garibaldi” continuaba ofreciendo subvenciones a nivel local.

El caballero Luigi Fontana figuraba en la lista de “suscriptores proedificio social ‘Dante Alighieri’ (Casa de Italia)”, con una suma pagada de \$ 500, una cifra considerable que se equiparaba a la contribución monetaria del cónsul italiano, Giacomo Pinasco.³³

En 1926, la sociedad dantesca de Rosario llegó a contar con casi 1000 incriptos, mientras el monto del capital social estaba alrededor de los \$ 123.000. Su comité, por medio de delegaciones, estaba en constante contacto con el Comité Central de Roma, que llevaba a cabo congresos nacionales en la patria.

El cónsul real y el Gobierno patrio abastecían a los cursos escolásticos de numerosas revistas literarias y promovían visitas de las más prestigiosas autoridades culturales italianas: entre 1925 y 1927, Luigi Pirandello y Filippo Tommaso Marinetti estuvieron de visita en Rosario, donde dieron conferencias. La sociedad dantesca, por su parte, además de ocuparse de la organización a nivel local, contribuía a desarrollar “los vínculos de hermandad” a través de iniciativas como los “Jueves de la Dante” (veladas dedicadas a “conversaciones, declamaciones, preparación de ensayos, conciertos, trabajos”) y la difusión de una revista literaria: *Italia*.³⁴

Tanto en Rosario como en toda la Argentina, había comenzado una operación de propaganda de la italianidad, promovida por el PNF, que encontraba soporte logístico en las acciones de las representaciones consulares en el país, en el control de las instituciones culturales concernientes a la colectividad ítalo-argentina y de sus órganos de información. En este proceso, comenzado a partir de 1922, año de la marcha sobre Roma y de la vuelta de Luigi y Lucio a la Argentina, los Fontana demuestran tener una parte activa. Y es en este contexto en el que se ubica la colaboración de Lucio con la revista mensual *Italia*.

La relación entre Fontana y la Sociedad Dante Alighieri no se interrumpirá hasta la muerte del caballero Fontana.³⁵ Constituida como una fuente importante para las relaciones y las comisiones, Lucio continuará avalándose, incluso después del final de la experiencia, en la revista mensual *Italia*. En sintonía con las acciones paternas, se pondrá, de hecho, como retratista, llevando a cabo en 1927 el busto del doctor Guarnieri (inspector sanitario de la institución), expuesto en el IX Salón de Otoño de Rosario, una obra actualmente perdida. Y hay más: durante su última estadía en la Argentina, modelará el del doctor Edoardo Grimaldi, como informa el intercambio epistolar entre Lucio

³³ *Ibid.*

³⁴ Para informaciones sobre el periódico y sobre su comité de redacción, véase más adelante en el texto.

³⁵ Luigi Fontana muere en Rosario en julio de 1946.



Figura 10. Luigi Fontana, *Modelo para el busto a Dante Alighieri*, 1913.
Fotografía: Archivo Luigi Fontana.



Figura 11. Lucio Fontana, *Busto a Edoardo Grimaldi*, 1943, bronce patinado.
Rosario, Escuela Dante Alighieri. Fotografía: Adrian Angel Pifferetti.

y su hermano Zino, que dice que la obra fue inaugurada en “la Dante” el 26 de noviembre de 1944.³⁶ La obra, que también se creía perdida, se encuentra en la Dante Alighieri de Rosario (figura 11).³⁷

Se trata de un busto en bronce patinado, cortado a la altura de los hombros descubiertos, que recuerda la iconografía de los retratos “heroicos” ya adoptados por el escultor Adolfo Wildt –que fue maestro de Lucio Fontana en Brera entre 1928 y 1930–, para las efigies de Arturo Toscanini y de Benito Mussolini.³⁸ Sin embargo, para evocar la *romantitas* eludida por el maestro, no se utiliza un proceso de idealización de las formas, sino una adherencia somática sorprendente que se aprovechaba, una vez más, del uso de la fotografía.³⁹ A pesar de esto, todo riesgo de estancamiento es superado por un modelado fresco y fluido, que combina estilísticamente en obras contemporáneas, como *Muchacho de Paraná*, de un año antes.

La promoción de la italianidad y la revista mensual *Italia*

La renovada relación entre Argentina e Italia, promovida por las misiones diplomáticas a partir de 1922, había dado inicio a una serie de iniciativas útiles para reforzar también los lazos artísticos existentes entre los dos países.⁴⁰ Como acto de reciprocidad por la participación de los artistas argentinos en la Bienal de Venecia de ese mismo año, en 1923, Buenos Aires albergaba una Exposición Italiana de Bellas Artes, que exponía 332 obras entre pinturas, esculturas y grabados de arte contemporáneo. Paralelamente, en el Museo Nacional

36 Véase Paolo Campiglio. *Lucio Fontana. Lettere 1919-1968*. Milano, Skira, 1998, referencia a las cartas nos 60, 61, 63, 65, 66, 68, 69, 70, 71. Para la obra, Lucio Fontana recibió un pago de \$ 1500. Las contrataciones con el Sr. Zabardi comienzan primero en febrero de 1944. Del carteo resulta que también la ménsula de apoyo del busto fue proyectada por el artista. El comandante Edoardo Grimaldi, capitán marítimo, se establece en Argentina a partir de 1928. Morirá en Rosario, en 1943. Ver Roberto Moresco. *Da Capraia al Cono Sud, en L'Emigrazione in America Latina dalle Piccole Isole del Mediterraneo Occidentale: i casi di Capraia, Formentera, Giglio, La Maddalena, San Pietro, Sant'Antioco*, a cargo de Martino Contu. Villacidro, Centro Studi SEA, 2012, pp. 19-57.

37 Un especial agradecimiento al Ing. Andra Angel Pifferetti, que colaboró con quien escribe en seguir la obra; y al soporte logístico de la profesora Ana María Ferrini, ambos empeñados en la recuperación y en la valoración del patrimonio cultural de la ciudad de Rosario, con el grupo “Basta de demoliciones”.

38 Ver *Adolfo Wildt (1868-1931): l'ultimo simbolista*, catálogo de la muestra a cargo de Paola Zatti. Milano, Skira, 2015, pp. 184-188.

39 El hijo de Grimaldi le dio a Lucio Fontana algunas fotografías del padre, con las que trabajó el artista, quien luego las devolvió en noviembre de 1944. Ver Campiglio. *Lucio Fontana. Lettere, op. cit.*, lettera n° 69, p. 88.

40 Ver Ronald C. Newton. “El fascismo y la colectividad”, *op. cit.*, p. 10.

de Bellas Artes, se preparaba una retrospectiva dedicada a la pintura de los *Macchiaioli*.⁴¹

Otro evento importante fue la llegada al puerto de Buenos Aires, el 5 de mayo de 1924,⁴² del Crucero Naval Real *Italia*. El barco, que antes de ese momento había tocado las principales ciudades de las costas de Sudamérica, hospedaba a bordo una muestra itinerante de la industria italiana promovida por el Ministro de Instrucción fascista, Giovanni Gentile.⁴³ La exposición, que había incluido una sección dedicada a las artes figurativas, había sido curada por el pintor Giulio Aristide Sartorio, comisario gubernativo de las bellas artes del régimen fascista,⁴⁴ y por el escultor Leonardo Bistolfi. Tuvo el objetivo “de llevar culturalmente, antes que políticamente (...) las simpatías hacia la madre patria de esos países en los que la presencia de la inmigración italiana era fuerte”.⁴⁵

En el mismo sentido podría leerse el empeño asumido en esos mismos años por el caballero Fontana: el de sostener la italianidad en el extranjero, favoreciendo el ingreso –en territorio argentino– de obras pertenecientes a la producción escultórica italiana.⁴⁶

41 *La Nación*, 16 de julio de 1923, consulta digital del Archivo Payró – UBA, donde se informa también que la “Comisión encargada de seleccionar la obras a exponerse, y que formarán los señores Pedro Canónica, Plinio Nomellini, Arnaldo Zocchi, Carlos Silvieri y Atilio Rossi, designando como comisario gubernativo en esta capital a D. Mario Vannini Parenti”.

42 Sartorio 1924. *Crociera della Regia Nave “Italia” nell’America Latina*, a cargo de Bruno Mantura, Maria Paola Maino, Bernardino Osio, Ludovico Incisa di Camerana, catálogo de la muestra (Roma, 9 de diciembre de 1999-5 de febrero de 2000), a cargo del Istituto Italo-Latino Americano, Roma, 1999.

43 Entre las obras, dispuestas a lo largo de las 18 salas del vapor, estaban *Las tres Marías*, de Gaetano Previati, algunos paneles monocromos de Sartorio, obras de Umberto Boccioni, Felice Casorati y –para la escultura– la *Crucifixión*, de Leonardo Bistolfi. Ver “Pintura, grabado y escultura”, *La Nación*, 14 de mayo de 1924, consulta digital del Archivo Payró – UBA; véase también Teresa Sacchi Lodispoto. “La crociera della Regia Nave ‘Italia’: dal progetto al viaggio”, en Sartorio 1924, *op. cit.*, pp. 15-16.

44 Leonardo Bistolfi, inscripto al PNF, había sido nombrado senador por Benito Mussolini el 1° de marzo de 1923. Ver *Dizionario biografico degli italiani, ad vocem Bistolfi Leonardo*, a cura de Giorgio di Genova, vol. X. Roma, Istituto dell’Enciclopedia italiana, 1968. Giulio Aristide Sartorio figura entre los intelectuales que firman el Manifiesto de los intelectuales fascistas de 1925.

45 Mario Sartor. *Arte Latinoamericana contemporánea: dal 1825 ai giorni nostri*. Milano, Ed. Jaca Book, 2003, p. 117.

46 El caballero Fontana también fue miembro de la Comisión Pro-Monumento que en 1923 se reunió para resolver la añosa querrela del Monumento a la Bandera de Rosario, cuya realización se le había encargado a la escultora argentina Lola Mora en 1909. Luigi Fontana era el encargado de investigar el estado de las partes del monumento realizadas por la artista y conservadas todavía en Italia. Su juicio fue, tal vez, negativo si en 1925 la Comisión Municipal de Bellas Artes de Rosario, presidida por Juan B. Castagnino, manifestaba “su más formal desacuerdo con el levantamiento del monumento proyectado, pues en forma concluyente, él no constituye una ‘obra de arte’ en la verdadera acepción de la palabra, sino un conglomerado de figuras de pésima concepción, no ejecutado por artistas, sino por ineptos oficiales marmoleros”. Ver Raul D’Amelio. “Avatares de un monumento”, en Agustina Prieto *et al.* (comps.): *Ciudad de Rosario*. Rosario, Ed. Municipal de Rosario, 2010, pp. 94-95.

Entre 1924 y 1927, Luigi Fontana se dedicaba a la importación de obras italianas en el territorio argentino: haciendo las veces de mediador en la compra-venta entre clientes rosarinos (en buena parte pertenecientes a familias italianas) y artistas connacionales, manteniendo la adquisición de esculturas que destinaba a mausoleos que la “Fontana y Scarabelli” se ocupaba de proyectar y construir. Exactamente durante los años de prácticas de Lucio, llega a Rosario el grupo *La Vita e la Morte*, de Leonardo Bistolfi (mausoleo Recagno, 1924-1927), dos obras de Michele Vedani (respectivamente mausoleos Astengo, 1924, y Berlingieri, 1926) y un *Cristo resurgido*, de Albino dal Castagnè (mausoleo Copello, 1928), colocados sobre arquitecturas firmadas por Fontana y socios en el cementerio El Salvador.⁴⁷ El conjunto de estos mausoleos, incluso en su heterogeneidad, presenta un lenguaje con la impronta del dinamismo y de la elegancia del *liberty* italiano, en donde la iconografía del tema de la muerte se carga de acentos simbolistas.

En particular, el mausoleo Recagno es una obra que influye sobre la reflexión del joven Lucio Fontana acerca de la escultura funeraria, sobre la que todavía se estaba formando (figura 12).



Figura 12. Leonardo Bistolfi, *La Vita e la Morte*, 1924-1926. Fotografía: Archivo Familia Castagnino, Rosario, Santa Fe.

⁴⁷ Ver Daniela Sbaraglia. *Luis Fontana: pionero*, op. cit., pp. 76-78.

Si bien fue inaugurado en 1927, las tratativas entre el cliente Paolo Recagno y Bistolfi, acerca de la realización del mausoleo, habían comenzado en 1923.⁴⁸ Del intercambio epistolar entre ambos se desprende que al escultor se le pidió, no un original, sino una réplica de una de sus obras más reconocidas. Del conjunto de fotografías propuestas por el mismo artista, Paolo Recagno eligió el grupo *La vida y la Muerte*, concebido por Bistolfi en 1912 para la *tumba Abegg* (cementerio de Zúrich), elección que el escultor recibió con entusiasmo:

El cortes deseo expresado por Vuestra Señoría de obtener la reproducción de una de mis obras, a la que le di las más íntimas y más intensas fuerzas de mi talento y de mi corazón, es para mí un homenaje muy agradable y no tengo palabras para expresar mi agradecimiento. Quiera recibir con este, mi cordial obsequio. Leonardo Bistolfi.⁴⁹

Los Fontana recibieron precisas directivas sobre la asignación del grupo marmóreo: a este y al correspondiente mausoleo les fue concedido un lugar de privilegio en el cementerio El Salvador: una isla verde con un gran claro circundado por abetos, pensados para resaltar la obra.⁵⁰ La arquitectura del pequeño sepulcro, un simple paralelepípedo constituido por bloques de granito de las sierras de Córdoba, de color gris-azulado, es un palco de formas esenciales, que exalta la carga teatral

48 La documentación relacionada con el mausoleo se conserva en el archivo familiar de la familia Castagnino, en Rosario. Un especial agradecimiento a Juan Bautista Castagnino y a Diana Recagno, por el apoyo y la autorización para la publicación del material. En 1858, Santiago y Juan Bautista Recagno fundaron la importante casa de importaciones "Casa Recagno Hermanos". Eran propietarios de numerosas "carretas" que transportaban mercadería hacia el interior de la provincia, y del barco a vapor "Bianca Pertica", que efectuaba la travesía directa desde Génova a Buenos Aires. Hacia 1910, la empresa pasó a los hijos de Santiago Recagno, Pablo y Víctor. Como era costumbre de las familias ricas de Rosario, recibieron una educación europea. Pablo Recagno, heredero de la empresa fundada por el padre, había estudiado en el Collegio Nazionale de Roma. El contacto con Italia favoreció el contacto directo con Leonardo Bistolfi, artista a quien el cliente rosarino se dirige para la construcción del mausoleo de la familia. Para estas informaciones y para las familias rosarinas de origen italiano en Rosario, véase Rafael Oscar Ielpi. *Rosario. Del 900 a la "década infame". La avalancha inmigratoria. La ciudad del nuevo siglo*. Rosario, Homo Sapiens, 2005, pp. 81-82, 132. El caballero Vittorio E. Recagno fue presidente del Círculo Italiano, de la Sociedad Italiana de Patronato y Repatriación y presidente del comité ejecutivo de la Sociedad Dante Alighieri, de Rosario. "Commemorazione del XX Settembre", *Giornale d'Italia*, 20 de septiembre de 1913, p. 7, ALF, *documentos*.

49 Carta del 1° de marzo de 1924, Archivo familia Castagnino.

50 Bistolfi cuidaba muy en particular la relación obra-ambiente y la medida compositiva de las obras. Sabemos efectivamente que ya en 1913 se había dirigido personalmente a Zúrich para ver *in situ* la colocación de su trabajo terminado. En 1912, se fue hasta Uruguay a dirigir los trabajos de colocación del monumento fúnebre para la familia Crovetto. Similares cuidados deben de haber caracterizado también la comisión rosarina. Ver *Bistolfi. 1859-1933. Il percorso di uno scultore simbolista*, catálogo de la muestra a cura de Sandra Berresford. Villanova di Monferrato, Diffusioni Grafiche S. p. A., 1984, pp. 117-118; "Uruguay. Próxima llamada de un escultor", *La Nación*, 15 de julio de 1912.

y la sensualidad de las figuras bistolfianas esculpidas al candor del mármol blanco de Carrara.⁵¹

Sobre la importancia de la medida compositiva del grupo, Bistolfi se expresaba en estos términos: "... es todo una cuestión de centímetros. Si la distancia entre las dos figuras fuese de un dedo mayor o menor, la *Vida* no sería más fascinante que la *Muerte*, la voz y el eco se interrumpirían en el espacio".⁵²

Si en *Melodías*, obra debut de Lucio Fontana en el VIII Salón de Rosario de 1925, la expresión interiorizada de la joven de ojos cerrados y de cuello largo sugiere una fácil reconducción formal al rostro de la *Muerte* del grupo bistolfiano, será sobre todo la lección sobre la meticulosa relación instaurada entre las figuras y el espacio, lo que incidirá con mayor profundidad sobre el joven artista (figuras 13 y 14).⁵³

El grupo de los mausoleos "simbolistas", importados a Rosario por el caballero Fontana para fomentar la promoción de la italianidad, figura en la rúbrica "El arte en Rosario", del número especial que en 1928 *La Patria degli italiani* dedica a "Gli italiani in Argentina".

Es significativo que el periódico más importante de la colectividad italiana —a estas alturas, ya bajo el control del PNF— haya mencionado, en aquella rúbrica, los componentes de la "Fontana-Scarabelli y Cia" como únicos escultores italianos activos en Rosario.⁵⁴ Además de los mausoleos antes mencionados, en el texto se recuerda la compleja producción del caballero Fontana, que había sabido dar al propio establecimiento "el 'cachet' de buen gusto, sobriedad y estética" indispensables para la ejecución de las obras que llevan su firma, "delicadas y robustas, con una impronta propia original" que las distinguía "en la muchedumbre de los otros monumentos".⁵⁵ En el número especial dedicado a "Gli italiani in Argentina" también hay un espacio en particular reservado a las sociedades activas en Rosario. El nombre de Lucio Fontana, primero de la

51 Archivo histórico del cementerio El Salvador, cartel S2 S2 L17. A la construcción del mausoleo se le dedicó un artículo: "Mausoleo Pablo Recagno. Fontana, Scarabelli, Cautero y Cia. Cementerio del Salvador", *El constructor rosarino*, III, n.º 46, 1.º de agosto de 1927, pp. 21-33.

52 E. Bernardelli. "Artisti al lavoro. Bistolfi", *La Stampa*, 24 de marzo de 1926. Bistolfi tenía en el jardín de su casa, en La Loggia (Turín), un ejemplar de *La Vita e La Morte*, que el periodista de *La Stampa* consigue admirar en persona. El escultor le envió a Paolo Recagno una toma fotográfica del mismo grupo, en cuyo reverso se indicaba "la parte coloreada en rojo es de la que le voy a enviar dibujos para que pueda hacerla hacer en el lugar". Archivo familia Castagnino.

53 *Melodías*, yeso, colocación desconocida, está citada en E. Crispolti. *Lucio Fontana. Catálogo*, op. cit., 25 SC 1, p. 132.

54 El periódico independiente *La Patria degli italiani* sufrió en esos años las presiones del fascismo. Ver Ronald C. Newton. "El fascismo y la colectividad", op. cit., pp. 10-11.

55 Emilio Zuccarini. "L'arte a Rosario. Fontana - Scarabelli Cauteri y Cia", *Gli italiani nell'Argentina*, op. cit., s. p.



Figura 13. Leonardo Bistolfi, *La Morte*, detalle. Fotografía: Archivo Familia Castagnino, Rosario, Santa Fe.



Figura 14. Lucio Fontana, *Melodías*, 1925, yeso. Fotografía: Enrico Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo Ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Milano, 2006.

lista, aparece entre los miembros del “Nastro Azzurro”, el instituto de excombatientes condecorados por el valor, fundado en febrero de 1927.⁵⁶

Formaba parte también el Dr. L. Palmieri, miembro –junto con el joven– de la redacción de la revista mensual *Italia*, como también del directorio del “Fascio” de Rosario.⁵⁷

Los contenidos promovidos en la revista mensual *Italia*, de la Dante Alighieri, demuestran que estaba en directa relación con el PNF. Los dos números conocidos, los de enero y febrero de 1925, enteramente ilustrados por Lucio Fontana, presentan textos de Giulio Aristide Sartorio, Mario Tinti y Margherita Sarfatti, críticos del régimen.

“El arte argentino según el juicio de G. A. Sartorio”, en la rúbrica “Intercambi culturali” del número de febrero, se redactó luego de la misión diplomática del pintor a Buenos Aires, a bordo del Crucero Real *Italia*.

La argumentación, en su texto, giraba alrededor del vilipendio del arte europeo importado a la Argentina. Un “aluvión extranjero”, del que pocas excepciones se excluían, que desacreditaba con sus palabras el sentido artístico de las inteligencias locales.⁵⁸ Sin embargo, entre estas se podía encontrar “un núcleo de nobles” artistas que Sartorio conocía bien, por haberse formado en Roma (y algunos bajo su magisterio).⁵⁹ Muchos de ellos –continuaba– sufrían en la patria el descrédito por haber preferido la escuela italiana a la parisina. Y esto podía imputarse no solo a un defecto de la crítica local, sino también a determinados sectores del mundo intelectual italiano, que colmaban las revistas “de apologías del arte extranjero, máxime del francés, máxime del deshecho que se propaga de París a Bruselas, a Berlín y que en América provoca una sonrisa de compasión”.⁶⁰

56 Constituido el 12 de septiembre de 1926, “para reunión en el R. Consulado de Italia, por invitación del cónsul conde Ottavio Gloria”, luego de una oración del vicecónsul, oficial Dr. Adriano Masi, *Ibid.*

57 *Italia. Rivista mensile del comitato della “Dante Alighieri”*, VII, nos 1-2, enero y febrero de 1925, Rosario. La revista la dirigía Arduino Martini, mientras que el comité de redacción estaba compuesto por el “escultor Lucio Fontana”, por el contador Vairo Gori y por los doctores Guido Buti, Ruggero Mucci, L. A. Palmieri, Guido Villis y Próspero Grasso. Este último, estudiante en la Facultad de Ciencias Políticas de Rosario, será promotor de un debate universitario sobre la Carta del Trabajo de Benito Mussolini. Del periódico se rastrearán el año VII, números 1 (enero, incompleto) y 2 (febrero) de 1925.

58 Entre los pocos buenos europeos, figuran los franceses Rodin y Falguiere, el español Mateo Inurria y, naturalmente, los italianos Monteverde, Tantardini y Biondi. Para el texto de Sartorio, véase “*Italia*”, *op. cit.*, n° 2, 1925, pp. 12-14.

59 Entre los argentinos dignos se destacaban los nombres Rogelio Yrurtia, docente de la Escuela Nacional de Bellas Artes, y Arturo Dresco, quien había sido el vicedirector desde 1905 hasta 1907. Para las relaciones entre Sartorio y los artistas argentinos, véase Giulia Murace. “Network artísticos internacionales en la Roma de fines del *Ottocento*. Una lectura crítica a través de las imágenes de algunos ateliers de pintores latinoamericanos”, en Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Portella y Rosangela de Jesus Silva (comps.): *Oitocentos-Tomo IV: O Arteliê do Artista*. Rio de Janeiro, CEFET, 2017, p. 104.

60 G. A. Sartorio. “L’arte argentina nel giudizio di G. A. Sartorio”, *Italia*, VII, n° 2, febrero de 1925,

La *querelle* entre la escuela francesa y la italiana por la primacía en las bellas artes funcionaba como trasfondo de las tesis de Sartorio. En esta pulseada, Italia quería demostrar su capacidad de promover un espíritu autónomo, pero naturalmente aliado de la nación de la que sentía madre, insinuando sutilmente un orden de vasallaje cultural. Como comisario de las Bellas Artes italianas, Sartorio efectivamente aprovechó cada oportunidad para difundir al máximo la imagen de la patria, haciendo conferencias y escribiendo artículos. Sirviéndose para esto, además, del soporte de los órganos de información aferentes a las instituciones culturales de las colectividades italianas, también del sostén de los académicos argentinos, contando con pleno apoyo del cuerpo docente de la Academia Nacional de Bellas Artes, dirigida por Pio Collivadino, y del director del Museo Nacional de Bellas Artes, el Sr. Chiappori (figura 15).⁶¹

En el texto de Sartorio, no menos interesante resulta la referencia al arte “deshecho”, que implicaba una reacción a los movimientos de vanguardia y sus derivaciones expresionistas, a las que se oponían el clasicismo y la celebración áulica que interesaban no solo a la producción personal del artista (véase como ejemplo su célebre friso pictórico realizado para el aula de la Cámara de Diputados del Parlamento italiano, 1908-1912) sino, más en general, a los movimientos de Regreso al Orden promovidos por el régimen.

No es casual, entonces, que en el mismo número de la revista *Italia* haya figurado un texto de Margherita Sarfatti, coordinadora del grupo *Novecento*.⁶² El ensayo *Seis pintores del 900'* representa un testimonio inédito del conocimiento cercano de Lucio sobre los lenguajes estéticos promovidos por la crítica, cuya influencia puede notarse en el *Monumento a Juana Blanco*, realizado para el cementerio El Salvador de Rosario, en el marco de un concurso lanzado precisamente en 1925 (figura 16).⁶³

Para completar el cuadro, aparece el número de enero de la revista *Italia*, cuya rúbrica “Nuestros valores contemporáneos” estaba dedicada

Rosario, pp. 12-14.

61 En el Archivo Pio Collivadino se conserva la invitación-homenaje para la cena en honor al “Maestro Aristide Sartorio”, organizada por la Comisión Nacional de Bellas Artes, con fecha del 27 de mayo de 1924, con una incisión del artista Carnacini, que me fue indicada muy gentilmente por la Mtr. Giulia Murace, inventario 2.3.2/9195 AMPC (Archivo Museo Pio Collivadino, TAREA IIPC/UNSAM).

62 Una muestra sobre el Novecientos italiano se llevó a cabo en Buenos Aires un año después. Curada por Margherita Sarfatti y promovida por la Sociedad Amigos del Arte de Buenos Aires, se inauguró el 13 de septiembre de 1930. Ver Diana B. Wechsler. “Itinerarios del Novecientos. Encuentros y apropiaciones de una tradición en las metrópolis del Río de la Plata”, *Separata*, VI, n° 11, noviembre de 2006, pp. 3-18.

63 Ver Daniela Sbaraglia. *Cavalier Luigi Fontana. Scultore, op. cit.*, pp. 226-227.



Figura 15. Homenaje al Maestro Aristide Sartorio, Archivo Museo Pio Collivadino, TAREA-UNSAM, inventario 2.3.2/9195.



Figura 16. Lucio Fontana, *Monumento fúnebre a Juana Blanco*, detalle, 1925-1927, bronce. Rosario, cementerio El Salvador. Fotografía: D. Sbaraglia.

al escultor Adolfo Wildt, el representante más ilustre del simbolismo italiano, que desde hacía muy poco formaba parte del comité directivo del grupo *Novecento*.⁶⁴ El texto de Mario Tinti, que lo presentaba acompañado por una reproducción de su *Busto a Arturo Toscanini* y coronado por una xilografía hecha por Lucio Fontana, era un párrafo crítico de capital importancia, redactado para el catálogo de la Primera Exposición Nacional de la Obra y del Trabajo de Arte de Florencia de 1921, publicado por Valores Plásticos (figura 17).⁶⁵

Pocos meses después de que apareciera el artículo en *Italia, La Patria degli italiani* dedicaba al mismo escultor un texto redactado en ocasión de la muestra del ciclo de dibujos *Le grandi giornate di Dio e dell'Umanità*, presentada en la Galería Pesaro, de Milán.⁶⁶ Se delineaba del artista un perfil heroico, concentrado alrededor del tema de la sacralidad de una vida dedicada al arte, con un íntimo sentido de sacrificio. Una “doliente personalidad”, de la que la obra *El prisionero* (reproducida casi a página entera) representaba la traslación marmórea, un autorretrato no declarado del artista, cuya producción era “lo más personal” que podía ofrecer “la escultura contemporánea” (figura 18).

Se entiende de qué manera, contrariamente a lo creído por la historiografía artística, el proceso de seducción respecto de Wildt maduró en Lucio Fontana ya desde estos años argentinos. Proceso que, con mucha probabilidad, tiene raíces milanesas. Ya compañero de curso en Brera del padre Luigi, la figura del escultor simbolista, que en 1919 había tenido una primera exposición individual importante en la Galería Pesaro, curada por Vittorio Pica, no habría sido indiferente a Lucio Fontana, dado que en ese entonces residía en Milán y pudo haber visitado la exposición. En ella podía verse un significativo número de obras y, entre estas, un par de decenas de dibujos.⁶⁷

64 Margherita Sarfatti. “Sei pittori del Novecento”, *Italia*, VII, n° 2, febrero de 1925, p. 21. Para Adolfo Wildt, se reenvía al siempre actual texto de Paola Mola. *Wildt*. Milano, FMR, 1988; para la bibliografía actualizada, ver *Adolfo Wildt (1868-1931). L'ultimo simbolista*, a cargo de Ophélier Ferlier, Beatrice Avanzi, Fernando Mazzocca. Milano, Skira, 2015, catálogo de la muestra llevada a cabo en Milán, Galería de Arte Moderno, 27 de noviembre de 2015-14 de febrero de 2016.

65 *La Fiorentina Primavera: Prima Esposizione Nazionale dell'Opera e del Lavoro d'Arte*, Florencia, Palacio de las Exposiciones de San Gallo, 8 de abril-1° de julio de 1922, p. 234; Mario Tinti había fundado en 1923, la primera Corporación Sindical Fascista de las Bellas Artes. La apertura y la sorprendente actualización demostradas por la revista mensual rosarina, respecto del sistema cultural y artístico aferente al área mussoliniana, no puede sino explicarse con una dirección italiana ligada al PNF que colaboraba (o controlaba) las elecciones de la redacción.

66 S. P. “Adolfo Wildt”, *La Patria degli italiani*, 3 de mayo de 1925.

67 Entre las otras obras se exponen en *Vir Temporis acti, Madre adottiva y Il prigionero*, ver *Adolfo Wildt (1868-1931)*, op. cit., p. 226.



Figura 17. “Nuestros valores contemporáneos”, página de la revista mensual *Italia*, enero de 1925, con xilografía de Lucio Fontana y reproducción del *Retrato a Arturo Toscanini* de Adolfo Wildt. Biblioteca Universitaria de Bologna.



Figura 18. Artículo “Adolfo Wildt” en *La Patria degli Italiani*, 3 de mayo de 1925, Buenos Aires. Biblioteca Universitaria di Bologna.

Una vez en la Argentina, la comparación con ese que había sido consagrado por la crítica de régimen como “el máximo escultor viviente”, Lucio pudo continuar en la muestra del Retiro de 1923, en la que, entre las obras expuestas, figuraba una de las obras maestras de Wildt: *Vir Temporis acti*, un “conjunto que excede lo real y concreto, se diría un pedazo anatómico, tanto se complace el autor en acentuar el esqueleto y los músculos, como si el cuello estuviera retorcido”. No obstante estas excentricidades, también el crítico de *La Nación* reconocía las cualidades de su modelado intenso, que dejaban el mármol limpio y resplandeciente, capaz de restituir “una pátina viva, cambiante, que es una de las cosas que de él más atraen”.⁶⁸

La coexistencia en Wildt de aspectos relacionados con la tradición (en el magistral trabajo del mármol) y con la modernidad (en el gusto por la deformación anatómica y la estilización decorativa, factor remarcado en el texto de Mario Tinti) es aquello que, probablemente, haya atraído a un joven receptivo como Lucio Fontana.⁶⁹

De esta fascinación —que para Fontana no se convierte nunca en emulación, sino que es personalísima sugestión—, son pruebas las xilografías realizadas por el joven para la revista mensual *Italia*, de la Dante Alighieri, ya dadas a conocer parcialmente por Rossana Bossaglia (figuras 19 y 20).⁷⁰

Respecto de Wildt, lo que parece interesarle a Fontana es el modo más rudo y violento del maestro, ese con el que este participa, de manera del todo personal, del clima expresionista del primer *Novocientos*: es decir, el sintetismo, las anatomías forzadas y el *pathos* inherentes a su figuración.⁷¹

Sin embargo, el trazo sucio y vigoroso utilizado por Lucio Fontana en estos primeros ensayos gráficos va en una dirección de una reinterpretación sutil de la gramática figurativa de Wildt. Sacrificando la amabilidad formal y el misticismo compositivo, él adopta superficies enteras, definidas por trazos gruesos e irregulares, en las que se mueven figuras arcaicas y sensuales, cubiertas con un vestido retórico casi caricaturesco.

Bossaglia no se equivocaba entonces, al distinguir en estas xilografías un gusto que era *neocinquecentista* y secesionista. Una conjugación ampliamente verificable, además, con los ejemplos ilustrados que ofrecía un periódico italiano como *L'Eroica*, abierto a los lenguajes de las

68 “Exposición de arte italiano”, *La Nación*, 23 de julio de 1923, consulta digital del Archivo Payró-UBA.

69 Mario Tinti. “Adolfo Wildt”, *Italia*, VII, n° 1, enero de 1925.

70 Rossana Bossaglia, “Scoperte”, *op. cit.*, pp. 77-78.

71 La idea de un klamtismo, genéricamente indicado como componente formal fundante de la gráfica de Wildt, es superado por recibir los varios retratos secesionistas del maestro, propios de la segunda generación secesionista, cfr. Alessandra Tiddia, “L’arcaismo sottile e dorato dei disegni di Wildt”, en *Adolfo Wildt (1868-1931)*, *op. cit.*, p. 78.



Figura 19. Lucio Fontana, *Intercambios culturales*, xilografía de la revista mensual *Italia*, febrero de 1925. Biblioteca Universitaria di Bologna.



Figura 20. Lucio Fontana, *Notas teatrales*, xilografía de la revista mensual *Italia*, febrero de 1925. Biblioteca Universitaria di Bologna.

secesiones, a los que Fontana tuvo ciertamente que mirar en el momento de comenzar con su empresa editorial.⁷²

Sin embargo, otra cosa alejaba las xilografías del primer corpus de dibujos del joven, una influencia que precisamente Wildt sabía insinuarle, y era la apertura europea a ese arte “deshecho” que Sartorio condenaba y que Lucio Fontana profundizaba gracias al encuentro con Julio Vanzo.⁷³

Una obra inédita: el bajorrelieve *Piovella*

Entre las xilografías realizadas por Lucio Fontana para la revista mensual *Italia*, una se destaca del resto de la serie por estar más cerca del carácter sintético-arcaizante que distingue los trabajos plásticos hechos por el artista entre 1926 y 1927.⁷⁴ Nos referimos a la tabla de *La Gracia*, en la página 8 del número de febrero, que acompaña una poesía de Ítalo Battelli (figura 21).

La Gracia muestra el rostro de una figura andrógina que aparece en primerísimo plano. Un trazo grueso define los planos; la profunda cavidad entre la arcada de la ceja y el párpado del ojo, en relieve, dibuja un perfil arcaico. Las manos, levantadas al cielo, a la altura del rostro, muestran llamas vibrantes y materiales. Son usadas por el artista como una metáfora de la vida.⁷⁵

Sobre el fondo, un cielo oscuro y estrellado flota sobre las figuras que se amontonan sobre la derecha: es el transporte del cuerpo inherente de Cristo, cuya Pasión parece agitar todavía un viento que corta, con violencia, las ropas de los dolientes. En un juego fuertemente expresivo, Fontana alterna lo positivo con lo negativo en el tratamiento de la matriz de madera, anulando la objetivación del espacio físico, haciéndolo relativo y dramáticamente místico.

72 Revista fundada y dirigida por Ettore Cozzani, *L'Eroica* se distinguió por la apertura a las secesiones vienesas y por la calidad formal de sus xilografías, técnica que se empeñó en promover. Lucio Fontana pudo haber apreciado particularmente el signo descuidado e impulsivo de un artista como Emilio Mantelli, colaborador de la revista, prematuramente desaparecido en 1918.

73 Para la influencia de Julio Vanzo sobre Lucio Fontana, véase más adelante en el texto.

74 Véase como ejemplo, el retrato de Juan Zocchi, 1926 (26 SC 3, p. 132 en E. Crispolti. *Lucio Fontana. Catálogo, op. cit.*). Sobre la obra y sobre los debates críticos que se desencadenaron en su presentación, véase L. Mouguelar. “Vanzo y Fontana en los Salones Nexos. Apreciaciones de la crítica rosarina”, en AA.VV.: *Libro electrónico de las Terceras Jornadas sobre Arte y Arquitectura en Argentina*. La Plata, UNLP, CD Rom, 2005, pp. 1-7; Los comienzos de Fontana en el arte. Primer acercamiento al ‘primitivismo’, *Avances* 14, 2008-2009, pp. 161-173.

75 Podría tratarse de una alusión a la originalísima iconografía de *Madre adoptiva*, obra de Adolfo Wildt, expuesta en la muestra de 1919 en la Galería Pesaro, de Milán. Una obra que, por las particularidades vividas por Fontana –abandonado por la madre natural y adoptado por Anita Campiglio, esposa de Luigi Fontana–, pudo haber notado.



Figura 21. Lucio Fontana, *La Grazia*, xilografía de la revista mensual *Itali*, febrero de 1925. Biblioteca Universitaria di Bologna.



Figura 22. Lucio Fontana, *Bajorrelieve Piovella*, 1925-1926, bronce sobre granito negro. Rosario, cementerio El Salvador. Fotografía: Guadalupe Luongo.

La tabla está firmada directamente en la matriz: “LVCIO F.”, como sucede solo una vez más en las xilografías de la revista mensual *Italia*.

La Gracia encuentra un paralelo plástico en una obra inédita, recientemente devuelta al cementerio El Salvador, de Rosario, fechable entre los años 1925 y 1926. Se trata de una placa conmemorativa en bronce, hecha para el sepulcro de la familia Piovella, donde aparece nuevamente la firma “Lucio F.”, incisa en caracteres dorados sobre el mármol negro (figura 22).⁷⁶

En la lastra de bronce, de forma rectangular, terminada arriba en tres lóbulos, aparecen una dedicatoria y un bajorrelieve. El epígrafe hace alusión a José Piovella y Juana Rivas –muertos respectivamente en 1900 y en 1908–, y a sus hijos, quienes en recuerdo de los progenitores rinden su homenaje a la obra.⁷⁷

Allí están representados un personaje femenino, de pie sobre la derecha, y dos masculinos: un hombre en el centro de rodillas, y el otro, a la izquierda, intentando levantar un elemento de forma geométrica compuesta (figura 23).

La escena no es otra cosa que una reelaboración personal de la V estación de *Via Crucis*, en la que Cristo, caído por segunda vez en la vía del calvario, es ayudado por Simón de Cirene a llevar la cruz. Lucio agrega a la iconografía tradicional, la figura de la madre, que posa, con compasión, una mano sobre la cabeza del hijo y levanta la otra al cielo.⁷⁸ A los lados de la placa, como formando un pequeño tríptico, hay dos figuras lánguidas de ángeles dolientes (figura 24).⁷⁹

La obra no solo tiene en común, con la xilografía *La Gracia*, la firma adoptada (más bien rara en el catálogo del artista), sino también algunos detalles significativos, tanto como parecer una reelaboración de la misma.⁸⁰

76 Cementerio El Salvador (Rosario), sector 2, solar 5, n° 540. La noticia del descubrimiento fue publicada en: D. A. Sbaraglia. “inedito di Lucio Fontana ai tempi della formazione in Argentina”, *Contemporart* 84, julio de 2015, pp. 39-41. En el cementerio se hizo la catalogación de todas las obras que llevan firmas referibles a los Fontana, separando todas las variantes. El caso del lóculo Piovella representa un *unicum* tanto por la firma como por la tipología estilística que lo distingue.

77 La dedicatoria grabado en el bronce recita: “José Piovella, muerto el 18 de mayo de 1900. Juana Rivas de Piovella, muerta el 16 de agosto de 1908. Los hijos dedican este recuerdo”. Posiblemente, una comisión en ocasión de algún aniversario, tal vez el 25° de la muerte de José Piovella, lo que permite un anclaje del trabajo en 1925.

78 En la iconografía tradicional, María aparecería en la IV estación.

79 De estos “ángeles dolientes” existen numerosos ejemplos en las placas funerarias de los lóculos rosarinos. Ver el catálogo promocional de Antonio Daniel Palau, *Estudi artístico de escultura, Fundición estatuaría, elaboración de mármoles, bronce, madera y granito, Ríoja 1927*. Rosario, Lurati, s.d. (pero ca. 1930).

80 Debe considerarse que alrededor de 1925, Lucio Fontana estaba ocupado con el campo funerario de manera separada del padre. Había abierto un estudio, que compartía con el amigo Julio Vanzo, y modelado, según sabemos, de la placa funeraria para la tumba del



Figura 23. Lucio Fontana, *Bajorrelieve Piovella*, detalle, 1925-1926, bronce. Rosario, cementerio El Salvador. Fotografía: Guadalupe Luongo.

En el bajorrelieve *Piovella*, María, de pronunciada nariz griega, definida por una conformación de síntesis primitivista, funciona como perfecto contrapunto entre su rostro y el de la *Gracia*; presenta, además, la

futbolista rosarino Ernesto Celli. Podía, por ende, estar elaborando temas de carácter sagrado, relacionados con este tipo de comisión que utilizaba libremente en su obra. Para la placa de Ernesto Celli, véase L. Mouguelar. "Nuevas estéticas y temas clásicos", *op. cit.*, p. 91, nota 5; "Lucio Fontana en Argentina: relecturas", *Separata*, X, nº 15, octubre de 2010, pp. 47-48, nota 53.



Figura 24. Lucio Fontana, *Bajorrelieve Piovella*, detalle del ángel doliente, 1925-1926, bronce. Rosario, cementerio El Salvador. Fotografía: Guadalupe Luongo.

misma pose de la mano izquierda, dirigida al cielo. La otra está apoyada sobre la cabeza de Cristo, que es una calavera esbozada, casi grotesca, sutil alusión al progenitor Adán, que de esta manera se funde con la imagen del Redentor. Postrado a la manera de la tercera figurilla de la derecha que aparece en el grupo inciso de los dolientes, Cristo-Adán tiene un brazo distendido a lo largo de su costado y el otro, en reposo sobre el cuerpo geométrico que parece aludir a una cruz y funciona de perno central de la composición.

En el bajorrelieve *Piovella* no faltan tampoco afinidades formales con obras no muy posteriores de Fontana, donde una reconducción al arte de Wildt ya está justificada por la frecuencia de los cursos del maestro en Brera. Piénsese, por ejemplo, en el Ángel del sepulcro *Lentati* (1929), en el cementerio Monumental de Milán, que presenta el mismo pliegue neto de la mano de María, que crea un ángulo recto con el antebrazo. Si bien en el ejemplar milanés la definición sintética está netamente más acentuada, es afín esta definición a las formas de los ángeles dolientes en la placa *Piovella* (figura 25).

Respecto de esta obra, efectivamente, la placa *Piovella* presenta diferencias en la definición del espacio y en el tratamiento de las superficies. Si en el relieve *Lentati* la composición tiene una entonación “ligera” –dada por la “ligereza del relieve” que se levanta, delicado, de un fondo neutro de intencionada “amabilidad formal”–, la relativización del espacio físico en la placa *Piovella* restituye una entonación decididamente más dramática, en sintonía con las xilografías.⁸¹

La profundidad, que se pretende definida por la degradación de derecha a izquierda, a lo largo de las figuras, resulta incoherente por causa del tratamiento de los planos que, ora emergiendo, ora afinándose, terminan por sobreponerse en algunos puntos. Tampoco ayuda la disposición espiralada de los personajes alrededor del centro de la composición, que coincide con el brazo levantado del “Cristo”, porque está inmediatamente eludida por la yuxtaposición de los planos verticales, intersecados a su vez por el oblicuo de la pseudocruz. A esta última le hace resistencia el cuerpo viril sobre la izquierda, en poderosa tensión dinámica, cuya incidencia, casi danzante, está lograda por medio de los vacíos circulares creados en negativo en el bronce, sugiriendo el corrimiento aéreo de la materia. Así como los paneles fluctuantes agitaban el aire en el Transporte de Cristo, aludiendo al movimiento con repetidos signos circulares, incisos enérgicamente en la matriz de madera.

Un delicado floreado emerge, por último, en el cirio con forma de arco de la placa, adornada –como ya sucedía en el *Pasteur*– por dos lânguidos ramos de laurel, seguidos por una cascada de rosas que reposan sobre las ménsulas que funcionan como base.

Es fácil reconstruir en el bajorrelieve *Piovella*, con total simpleza de efecto, la convivencia de distintas ascendencias estéticas, que van del floreado de la ornamentación al gusto secesionista en el cuerpo viril a la izquierda, al arcaísmo de los rostros de las figuras –reducidos a

81 Para la tumba *Lentati*, véase Paolo Campiglio. *Lucio Fontana. La scultura architettonica negli anni Trenta*. Nuoro, Ilisso, 1995, pp. 16-17; el autor encuentra en el rostro del ángel “una gracia que recuerda ciertas figurillas de Gio Ponti y las cerámicas contemporáneas de Arturo Martini”.



Figura 25. Lucio Fontana, *Boceto para el relieve en mármol del Lóculo Lentati*, 1929. Fotografía: Paolo Campiglio, *Lucio Fontana. La scultura architettonica negli anni Trenta*. Nuoro, 1995

máscaras grotescas—, al expresionismo en el tratamiento de la materia, escabrosa, o del signo que a veces está casi inciso. Un expresionismo que, sin embargo, respecto de las xilografías, no mira solo a Wildt o en sentido secesionista, sino que se abre a la declinación “barbárica” de Emile-Antoine Bourdelle.⁸²

⁸² Téngase presente que en 1924, llegaron a Buenos Aires las partes del *Monumento a Carlos María de Alvear*, encargado a Bourdelle en 1913, e inaugurado el 16 de octubre de 1926. “El

Mirar la obra de artistas bien distintos como Wildt y Bourdelle podría querer decir, para quien en ese entonces en la Argentina se abría a las recepciones plásticas provenientes de Europa, reconstruirse hacia una dirección “arcaizante” común, así como lo definía el crítico de *La Nación*, en un comentario sobre la exposición de arte italiano de 1923: “Hoy se puede hablar de escultura ‘arcaizante’ como se habló ayer de un arte griego y renacentista. Mestrovic es ya una entidad de radiación y no será Bourdelle la consecuencia última de asirios y góticos”.

La ampliación del espectro de las influencias figurativas se estira hasta una primera recepción de los lenguajes de las vanguardias, comprobable sobre todo en la construcción espacial del bronce *Piovella*, dado por la intersección de los planos, y en la atención puesta sobre el ritmo dinámico de la composición. Elementos que parecen aperturas en sentido futurista, tampoco poco improbables, considerando la visita de Marinetti a Rosario en 1926.⁸³ Una cita a la figuración entendida como “puente entre el infinito plástico exterior y el infinito plástico interior”, que comporta una continuidad plástica entre los objetos que “no terminan nunca y se cruzan con infinitas combinaciones de simpatía y hurtos de aversión”.⁸⁴

Sugestiones estético-figurativas, aquellas respecto de los lenguajes vanguardistas, que se van definiendo en esos años en Rosario y en las que juega un papel determinante Julio Vanzo.

Entre las figuras más interesantes del panorama artístico argentino, Vanzo era ya a comienzos de los años veinte un ilustrador afirmado y de una inteligencia abierta a la recepción y difusión en la tierra natal de las estéticas europeas vanguardistas, cubistas y expresionistas, sobre las que estaba todo el tiempo actualizado a través de revistas de arte, como la alemana *Der Sturm*, a la que estaba abonado.⁸⁵

monumento al general Alvear. El vapor Ceylán conduce el molde a Buenos Aires”, *La Nación*, 52, 24 de marzo de 1921; “La estatua del general Alvear será embarcada el 2 de Noviembre”, *La Nación*, 54, 18 de octubre de 1923, consulta digital del Archivo Payró – UBA. El artista gozaba, además, de la celebridad que se le daba a nivel internacional, luego de la aclamación en la Exposition des arts décoratifs, de París de 1925. Le agradezco a Paolo Campiglio por las consideraciones al respecto.

83 “Marinetti en Rosario”, *Santa Fe*, 27 de junio de 1926, XVI, n° 7879, Santa Fe, p. 1. Acerca de la recepción del futurismo en la Argentina véase Lorenzo May Alcalá. *La esquiwa huella del futurismo en el Río de la Plata: a cien años del primer Manifiesto de Marinetti*. Buenos Aires, Rizzo, 2009; Patricia Artundo. “El futurismo en Buenos Aires: 1909-1914”, en *Terceras jornadas estudio e investigaciones: Europa/Latinoamérica*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1999.

84 *Manifiesto tecnico della scultura futurista*, 1912.

85 Vanzo también estaba en contacto con los ultraistas bonaerenses, cuya revista porteña *Prisma: Revista Mural* se había dedicado a introducir en la provincia santafecina. Con grabados de Norah Borges, la revista mostraba la convergencia de lenguajes vanguardistas (especie de cubismo), particularmente sentidos en la Argentina luego del regreso del pintor cubo-futurista

Vanzo y Lucio, desde 1925 a 1927, compartían un estudio en la calle España, en Rosario, que rápidamente se convirtió en punto de encuentro de escritores y artistas interesados en la renovación estética de los lenguajes figurativos locales. Será Vanzo quien introducirá a Fontana en el arte cubo-futurista de Emilio Pettoruti y Pablo Curatella Manes y en el círculo rosarino de artistas e intelectuales que gravitaban alrededor de Rómulo Remon, en cuya galería tendrá lugar la primera muestra del grupo *Nexus*, con el que Vanzo y Lucio adhieren.⁸⁶ El bajorrelieve *Piovella*, que sentimos debemos atribuir a la mano de Lucio Fontana, constituye, por lo tanto, una pieza, casi un anillo de conjunción diríamos, en las reflexiones sobre la forma que va madurando el artista en estos años: de su primerísimo comienzo rosarino –bajo la guía del padre– al comienzo de su recorrido artístico personal y autónomo, ensayando lenguajes simbolistas, del novecientos y arcaico-expresionistas. Siempre atento a responder, con soluciones intuitivas y originales, a las complejas solicitudes que provienen del ambiente en el que se mueve. Respuesta que puede leerse, si se quiere entre líneas, en un modesto trabajo de comisión funeraria.

Emilio Pettoruti. Para estas informaciones y sobre el artista, véase Lorena Mouguelar, “1919: Cubismo y Futurismo en Rosario”, *Separata*, V, n° 10, noviembre de 2005, pp. 15, 22-23; “De la vanguardia estética al antifascismo. Coincidencias en las trayectorias de Julio Vanzo y Lucio Fontana”, en María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (comps.): *Travesías de la imagen: historias de las artes visuales en la Argentina*, vol. 2. Archivos del CAIA IV. Buenos Aires, CAIA-Eduntref, 2011, pp. 275-302.

86 En 1924, se llevaron a cabo en Buenos Aires: una muestra personal de Emilio Pettoruti, mientras que en el Salón Witcomb, se exponía el “arte prismático” de Pablo Curatella Manes. En “Bellas artes. Exposición Emilio Pettoruti”, *La Nación*, 28 de octubre de 1924, consulta digital del Archivo Payró – UBA.