

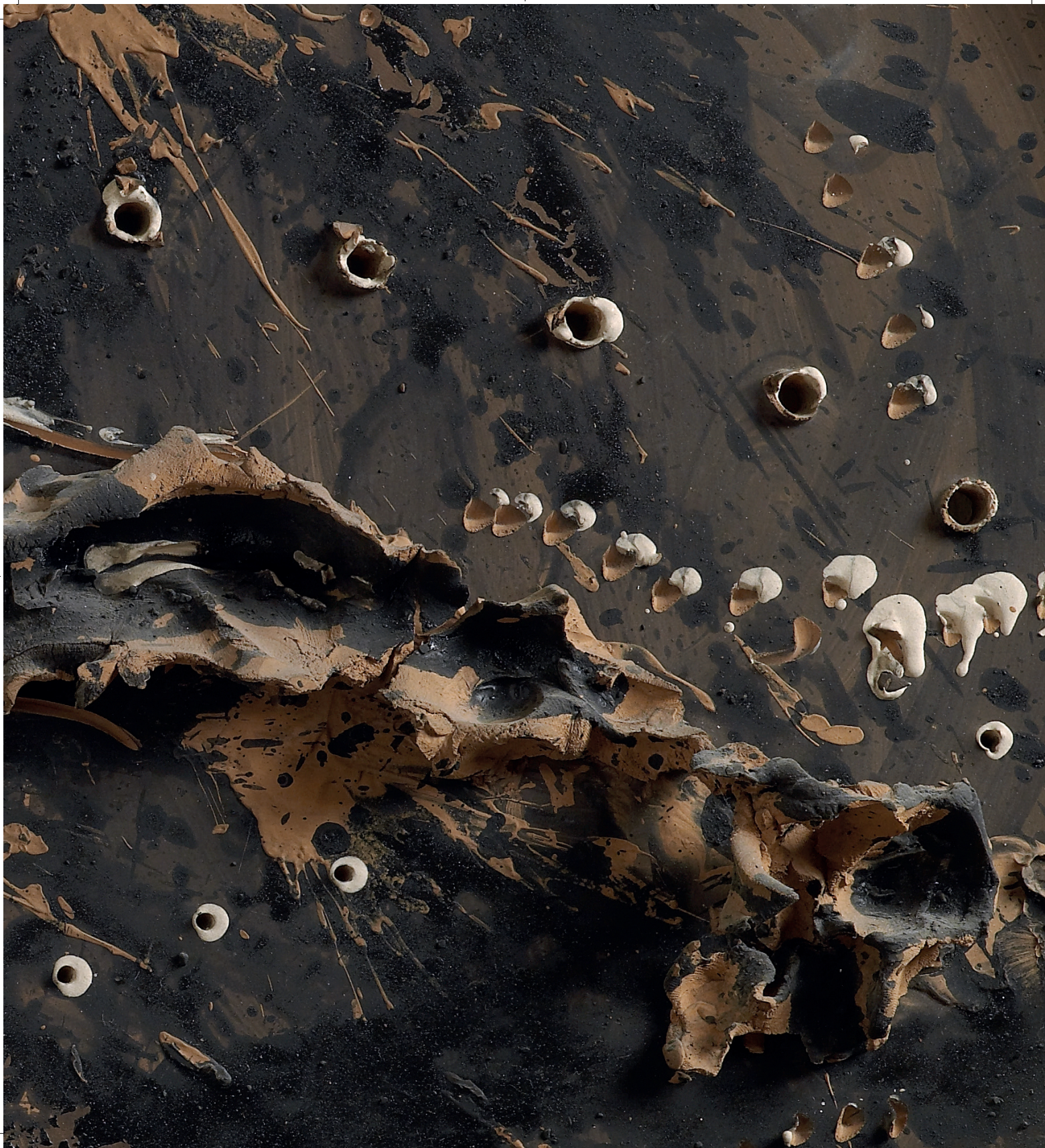
LUCIO FONTANA SCULTORE

DALLA TERRA AL COSMO

MILANO, GALLERIA GRACIS, 24 MAGGIO-20 GIUGNO 2017







Lucio Fontana scultore.

Dalla terra al cosmo

Milano, Galleria Gracis, 24 maggio-20 giugno 2016

Copertina:

Concetto spaziale [Il pane], 1951, particolare [sc. 9]

Progetti grafico e copertina

© Fabio Vittucci

Redazione

Silvia Carmignani

Impaginazione e montaggio

Roberta Russo

Nessuna parte di questo volume può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti. Tutti i diritti riservati. La Galleria è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti.

Crediti fotografici

© 2017, Paolo Vandrash, Milano

© 2017, Paolo Manusardi, Milano

© 2017, Richard Valencia, Londra

© 2017, Niccolò Gialain, Milano

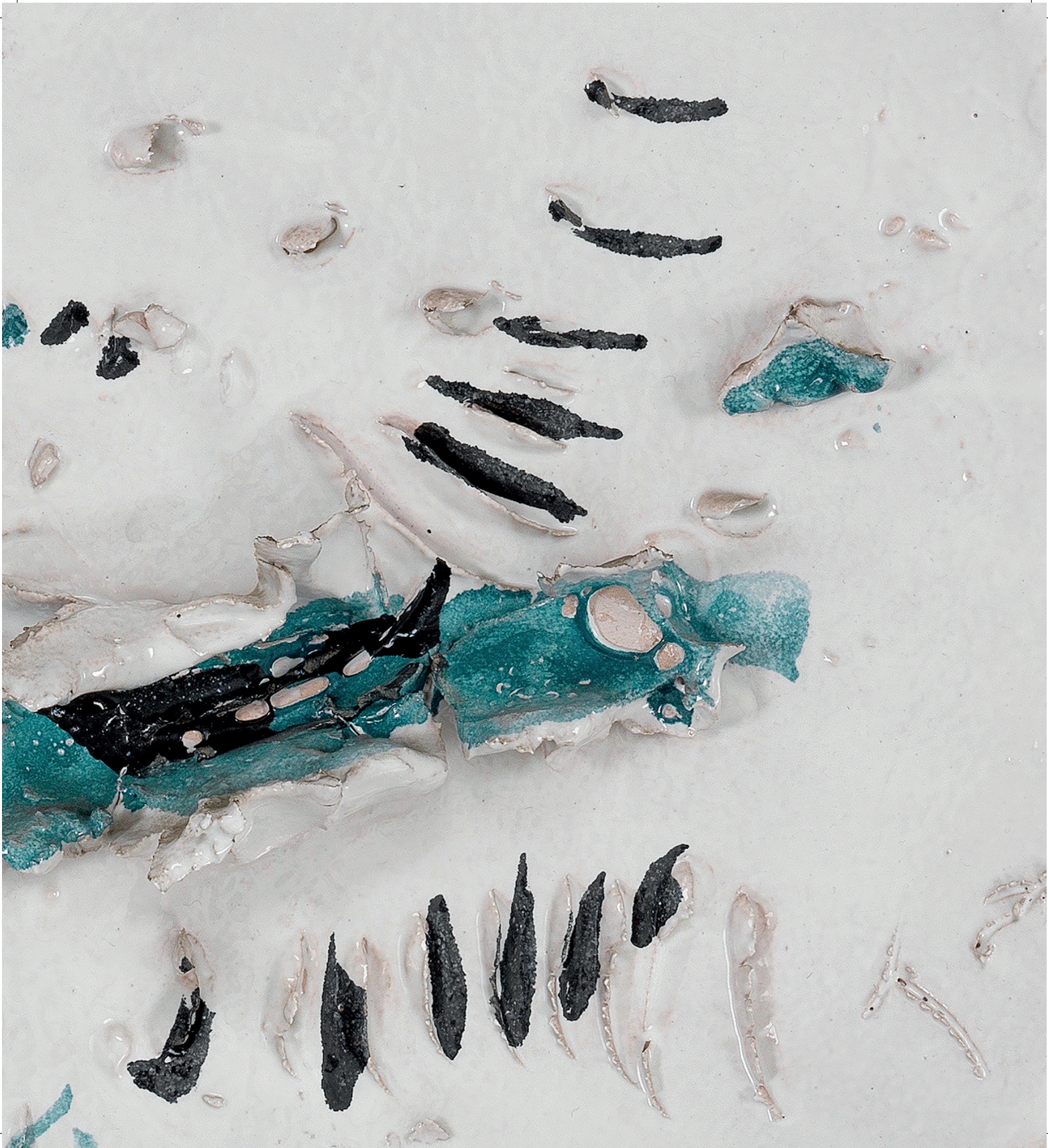
© 2017, Bruno Bani, Milano

© Fondazione Lucio Fontana, Milano by SIAE 2017

SOMMARIO

- 9 | Su alcune sculture di Fontana
Paolo Campiglio
- 13 | Il "mio" Fontana
Luciano Tellaroli
- 16 | A proposito dei multipli di Lucio Fontana
Fausta Squatriti







SU ALCUNE SCULTURE DI FONTANA

Paolo Campiglio

La scultura è nel patrimonio genetico di Lucio Fontana. Egli appartiene a una famiglia di decoratori e artigiani di cui uno dei rappresentanti più illustri è il padre Luigi, emigrato in Argentina dall'Italia, con cui l'artista ha avuto un rapporto contraddittorio, di amore e odio: è il padre, scultore e acuto imprenditore a Rosario a cavallo tra i due secoli, a insegnare al figlio i rudimenti di quest'arte, la modellazione, la scultura in marmo, l'importanza del contesto architettonico. È il padre a mostrargli come rendere l'espressione dei sentimenti nella figura umana, l'importanza dell'incidenza della luce. Ma il genitore è anche la prima figura a essere contestata e "uccisa" dal giovane Lucio, in cerca di una propria strada, lontano dalle secche di una abitudine professionale ottocentesca: egli è dotato di una manualità straordinaria ed è un virtuoso nel plasmare le figure.

Giunto a Milano nel 1927 per garantirsi una formazione all'Accademia di Belle Arti di Brera Fontana è affascinato dal maestro Adolfo Wildt, dall'estrema sintesi plastica dei suoi marmi, dalla tensione luministica delle superfici, dalla chiarezza delle sculture dorate.

L'arte di Wildt lo attira per il raffinato gioco della metamorfosi della forma, nel passaggio dalla figurazione all'astrazione, e della materia: la durezza del marmo attraverso il sapiente uso dello scalpello si trasforma nella sinuosità di motivi apparentemente privi di sostanza. È un virtuosismo eroico ed eretico, quello del maestro simbolista: Lucio lo ritiene meraviglioso.

Ma gradualmente lascia quelle preziosità, una volta diplomato nel 1930, gettando le basi per una ricerca in proprio. Ora è, invece, il fascino per la plastica colorata di Archipenko e Zadkine, due autori già studiati a Rosario, a nutrire i suoi esperimenti iniziali di scultura. A Milano nei primi anni trenta, il suo primitivismo antiluviano, ricco di tensioni espressioniste, fa scandalo.

In mancanza di una committenza e di un collezionismo d'arte contemporanea nel contesto italiano di quegli anni, lo Stato fascista si garantisce la collaborazione dei pittori, degli scultori e degli architetti attraverso gli ordini professionali (sindacali) nelle manifestazioni pubbliche, nella committenza monumentale, negli allestimenti delle mostre d'arte: la Triennale di Milano è un laboratorio di idee e di progetti dove i giovani esponenti del Movimento Moderno e del Razionalismo — architetti come Terragni e Lingeri, Figini e Pollini, il gruppo BBPR — incontrano artisti allora trentenni come Fontana e Fausto Melotti, tra gli altri.

L'ideale è quello di un'arte europea e sovranazionale, l'arte che si fa a Parigi in quegli anni: così Fontana partecipa al movimento parigino di Abstraction Création nel 1935, nella convinzione che la scultura debba uscire dal

chiuso della forma plastica e si liberi dal volume in strutture essenziali, astratte, prive di peso: la sua mostra personale di opere astratte alla Galleria del Milione nel febbraio del 1935 è un insuccesso totale nella Milano dell'epoca. Ma l'artista non si scoraggia, fa tesoro di quell'esperienza che egli ritiene importante da un punto di vista teorico e polemico, di rivolta contro un contesto arretrato, di provocazione, di sondaggio spaziale.

Per tutti gli anni trenta, nel clima dell'Italia fascista, l'artista accetta di buon grado i concorsi pubblici e le collaborazioni con gli architetti a lui più vicini, ma anche in questo caso egli ha l'abilità di trasferire sempre a suo vantaggio le ipotesi plastiche, pur in un ambito figurativo e di rappresentazione simbolica del potere. È il caso dei *Cavalli che seguono la Vittoria* (1936) esposti in questa mostra, il piccolo bozzetto per i *Cavalli* di maggiori dimensioni (dell'altezza di 2,5 metri) realizzati in gesso armato e completamente bianchi che costituivano, con la statua dell'*Italia* (poi denominata Vittoria) l'energia dinamica e il punto di attrazione nel Salone della Vittoria della VI Triennale del 1936. Si trattava del cuore più rappresentativo e simbolico dell'esposizione, un ambiente altamente suggestivo ideato da Edoardo Persico, architetto e critico d'arte: eppure il gruppo plastico di Fontana, di proporzioni incredibili, non cedeva con facilità alla retorica del Regime, figurativo e astratto contemporaneamente. Le sculture bianche, erano apparizioni fantasmatiche nell'ambiente illuminato da luci ad alto voltaggio, dove si perdevano le ombre. I cavalli si tramutavano in pure forme plastiche che, in posizione rampante, cercavano spazio.

Anche nelle commissioni ufficiali la sua arte assume un significato anti-monumentale, in alternativa alla retorica dell'arte di commissione. Figurazione e astrazione non sono per Fontana categorie in contraddizione: lontano dagli schieramenti politici e dall'intransigenza tipici dei movimenti d'avanguardia, egli riesce a esprimere nella figurazione una sensazione astratta, un concetto plastico evanescente mentre attraverso la scultura non figurativa spinge l'arte in un territorio di pure relazioni e di rapporti spaziali. È una soluzione che verrà ripresa nel dopoguerra, riconosciuta dallo stesso artista come la prima apertura verso il «concetto spaziale».

Il «Concetto spaziale», ovvero la tela forata, nasce nel 1949: è un gesto, una formula sintetica, che esprime i valori di una civiltà che intende rinascere dalle macerie della seconda guerra mondiale, la civiltà dell'era atomica e spaziale. Non è scultura e non è pittura, la tela forata è l'espressione che ribadisce la presenza di una quarta dimensione, lo spazio-tempo, anche nel nostro presente quotidiano. Fontana crede in una civiltà nuova che si lasci alle spalle la materia e il sangue e risorga in una dimensione utopica e avveniristica, ideale. Ma la materia non è mai veramente abbandonata dall'artista, così il suo approccio alla ceramica, da scultore, dà sempre nuovi frutti. Parallelamente alle prime tele forate, in cui i «fori» hanno anche un valore plastico, spesso perpetrati dal retro della tela, egli elabora nel 1950 una ceramica che verrà denominata dallo stesso artista «Il pane», per il singolare spessore della pasta materica, pervasa di forature. Si tratta di un'opera monocroma creata in soli tre esemplari, concepiti in periodi differenti, di cui la terracotta *Concetto spaziale* (1951) qui esposta è un raro esempio: l'essenzialità del gesto e l'iterazione della formula del «buco» estesa a tutta la superficie rende la

materia brutalmente mortificata. In realtà, come ribadirà Fontana, si tratta di una mortificazione apparente: la violenza del gesto nasconde, invece, l'apertura di quella nuova dimensione, di un altrove ideale, faticosamente intuibile poiché mascherato dalle apparenze.

Per tutti gli anni cinquanta la sua avventura creativa si svolge tra la seduzione della materia e il fascino dell'antimateria, la policromia e l'assoluta monocromia, tra una produzione scultorea ben modellata in ceramica (piatti, bassorilievi) in cui il virtuosismo esasperato dell'*homo faber* ha libera espressione, spesso in rapporto all'architettura, e la rinuncia alla materia nei *Concetti spaziali* su tela. In questa continua oscillazione, opere come *Concetto spaziale* (1951), una terracotta dipinta con buchi, rappresentano una suggestiva mediazione: i fori, orientati in traiettorie diagonali, sono "illuminati" da gocce di colore a dripping, a sottolineare il contrasto tra luce e ombra, apparizione e mistero tipico delle opere su tela; tuttavia la tavoletta ha uno spessore e una consistenza materica.

Alla serie dei *Concetti spaziali* su tavolette di terracotta eseguiti tra il 1951 e il 1957, si accordano i disegni ideati come illustrazioni originali per le poesie del volume *Il prato del silenzio* di Lina Angioletti (Schwarz, Milano 1956), esposti per la prima volta in questa occasione. I «temi del giorno e della notte», la poesia del tempo, sono interpretati da Fontana con immagini spaziali, allusive, in bianco e nero, per ribadire l'alternanza "esistenziale" di luce e ombra; la dispersione di segni sul foglio in traiettorie di punti incrociate o radiali, si accorda al ritmo evocativo degli ermetici versi poetici.

I bozzetti in terracotta per la facciata della chiesa dell'Assunta ai Piani di Celle ligure (1956-1958), commissionati dall'architetto Luigi Magnani, rappresentano un episodio di scultura sacra analogo alle figurazioni eseguite sui piatti in ceramica, in una dimensione architettonica, e si ricollegano ai numerosi studi dei bassorilievi per la V Porta del Duomo di Milano: le figure, a tutto rilievo, prendono vita dal contrasto tra la materia dinamica e magmatica della scultura e la superficie piana della facciata.

Al termine del 1958 la lunga e travagliata vicenda della V Porta del Duomo ha un esito negativo per l'artista: dopo tanti tentennamenti e rinunce la commissione verrà eseguita da Luciano Minguzzi. Secondo i ricordi dell'artista lasciati in una conversazione degli anni sessanta fu proprio la rabbia della sconfitta che seguì alla comunicazione, per telefono, della feroce notizia del Concorso del Duomo a scatenare tutta la violenza dei «tagli»: fu la perdita di una commissione importante da "scultore" a fargli distruggere con un taglierino, in un impeto d'ira, tutte le tele che aveva in quel momento nello studio. Dalle conseguenze di questo gesto purificatore nacque una nuova stagione della sua fertile vena creativa. L'atto perentorio del «taglio» sulla tela non distrugge, ma apre una nuova prospettiva: dapprima come sequenza di «tagli», poi come unico motivo, protagonista in un fondo monocromo. Il concetto spaziale diviene "attesa". Attesa come condizione dell'uomo contemporaneo che aspetta il futuro, attesa dell'atto creativo dell'artista che si manifesta improvviso in seguito alla contemplazione della tela monocroma, attesa dell'uomo nello spazio, attratto dalle energie del cosmo infinito.

È questo un passaggio cruciale tra 1959 e 1968, nell'ultimo decennio della vita dell'artista, che conduce a quella «filosofia del nulla» tipica di un Fontana che si è ormai allontanato dalla dura lotta per l'affermazione, come artista, e come uomo ha raggiunto una stabilità morale ed etica, una saggezza interiore, la maturità di un filosofo. Nell'ultima serie di opere denominate «ellissi» del 1967 il «taglio» è ormai progettato e realizzato meccanicamente su legno laccato o metallo smaltato, lucido, lavorato nei laboratori artigianali di Sergio Tosi. Le forme oblunghe ovoidali, che ricordano la curvatura dell'Universo secondo Einstein, sono studiate in modo da diventare elementi variabili nello spazio: a parete o su speciali piedistalli articolati così da modificare liberamente l'inclinazione e l'orientamento, queste ultime sculture, di cui è un esempio la *Pillola* qui esposta, sono elementi colorati che alludono ai riti della civiltà industrializzata, a una società in continuo cambiamento: il taglio diviene una cifra emblematica, quasi un segno di riconoscimento dell'intervento dell'artista, dai significati sempre nuovi.

Ribadisce umilmente Fontana nell'intervista a Carla Lonzi del 1967, che queste recenti sculture sono state ritenute simili alla curvatura dell'Universo di Einstein:

[...] è venuto uno scienziato atomico, un po' di giorni fa, ha visto questi ovali e diceva se io ero uno studioso di matematica, di Einstein perché, dice, hanno la forma della strutturazione matematica di Einstein, l'universo che è schiacciato e lungo, è quasi come un sigaro. E invece è una casualità, no? È una forma che son stato un anno a studiarla: è la più semplice e la più modesta che ci possa essere. Niente: ha i suoi soliti buchi, questo spazio sempre mio ideale: cambio le forme, uso legno laccato, (latte laccate), materiali che sono anche correnti, adesso. Non è che voglia scoprir niente, tutt'altro, continuo così...questi ovali, [...] non aggiungono niente, sono una variazione [dell'idea del "taglio"], che è quasi di divertimento, non di scoperta.

IL “MIO” FONTANA

Luciano Tellaroli

Fu alla fine degli anni settanta che grazie alla passione per Giorgio Manganelli lessi *L'ironia teologica di Fontana* da lui appena scritta. Con il suo stile avvolgente e onnipervasivo, mi introdusse nell'incredibile vicenda del concorso per la V porta del Duomo di Milano, cui Fontana si dedicò con grande slancio per sette anni. Iniziai così lo studio delle carte degli archivi della Veneranda Fabbrica del Duomo, ricostruendone la storia: partecipanti, atti del consiglio selezionatore, ricorsi, raccomandazioni agli artisti, epistolari, decisioni che videro dapprima un ex aequo tra Fontana, Minguzzi e Manfrini, in seguito un'ulteriore restrizione ai primi due e quindi, nel 1958, l'abbandono di Fontana e l'incarico a Minguzzi; la sua porta sarà inaugurata il 6 gennaio del 1965!

Della grande occasione “mancata” per Milano volevo farne una mostra, *La facciata del Sacro* che avrebbe dovuto includere, oltre ai bozzetti per il Concorso, le tre Vie Crucis fontaniane e altre sue opere “sacre”, tra cui i due bozzetti per l'*Assunta* di Celle qui esposti... mostra che poi da Milano si doveva trasferire a Rosario, al Museo municipale di Castagnino, sostituendo la storia della Porta del Duomo con una storia locale: la partecipazione di Fontana nel 1939 al concorso per il Museo Nacional a la Bandera. Anche in questo caso, il concorso si risolse con un encomio a cui seguì però una sconfitta.

Estraggo dalle lettere inviate all'allievo e amico argentino Pablo Edelstein, frammenti utili a comprendere il *pathos* con cui Fontana visse la vicenda del concorso di Milano:

4/12/1950

[...] in questi mesi sarò molto occupato tra il bozzetto della porta del Duomo di Milano che devo consegnare entro aprile, bozzetti che dovranno confrontarsi con quelli di Messina e Marino (che poi si sottrarranno all'invito della Veneranda nda) e la decorazione spaziale per la Triennale di Milano.

25/4/1952

[...] in questi giorni decidono sulla porta del Duomo. Minguzzi si è presentato con mezza porta, potrebbe essere un bene oppure un male per lui, perché non si può fare un lavoro di tanta importanza in così poco tempo, Manfrini ha fatto tre formelle e una grande pubblicazione per ciascun commissario, io ho presentato una formella e due studi di personaggi in plastilina. La voce però in generale dice che aggiudicheranno il premio senza l'incarico – se così sarà che vadano a cagare [...]

17/10/1952

[...] Le porte del Duomo, io avrei vinto per votazione, interessi particolari sono intervenuti per porle a pari merito con Minguzzi

21/5/1958

La porta del Duomo non la faccio più, da più di due anni le commissioni che venivano nel mio studio a controllare il lavoro [...] la mia porta avrebbe perso tutta la sua personalità, non voglio sottomettermi, rinunciare a qualcosa che potrebbe render riconoscibile la mia porta, io li ho mandati al diavolo, ora sono molto tranquillo e proseguo con più tranquillità il mio lavoro quotidiano [...]

Anche il mio progetto di mostra, pur apprezzato, sul filo di lana fece una fine analoga [...]

Un altro ricordo vivido fu la lettura di un articolo di Marta Isnenghi nella rubrica *Storie di passione* sul Corriere della Sera, nel 2002 che qui propongo in estratti:

[...] la ragazza ogni mattina viene da Lodi a Milano e ticchettando raggiunge il laboratorio di via Ausonio... fa la "piscinina" in una delle più eleganti boutique di cappelli della città. Nello studio dirimpetto, con la finestra sul cortile, lavora un giovane scultore. Il suo nome è... Lucio. Viene dall'Argentina dov'è nato a Rosario de Santa Fè nel 1899 da genitori di origine italiana... Ha uno sguardo di fuoco, che contrasta con l'andatura indolente e il sorriso alla Clark Gable. Teresita lo osserva furtiva e intanto infila il 'rametto' nei feltri per farli stare in forma [...] Lucio, audace, non le toglie gli occhi di dosso mentre modella terracotte sanguigne, così diverse dalle algide sculture di Adolfo Wildt, suo maestro a Brera. La passione non ha bisogno di parole: così una sera, chiusi studio e bottega, se ne vanno insieme, giovani amanti silenziosi nella città piena di luci.

«Quella notte» racconterà Teresita «persi l'ultimo treno per Lodi». Comincia così la storia d'amore fra uno dei più importanti artisti del Novecento e la timida modista... Quando Fontana, dopo gli anni di Albissola dove si cimenta con la ceramica, nel '40 s'imbarca per l'Argentina, Teresita resta sola. Durante la guerra Teresita lo aspetta, con nostalgia e trepidazione. Finché nel '47 lui ritorna... Si sposano nel 1952, nella chiesa del Redentore, in via Stradivari.

Lucio Fontana ha aperto un atelier in corso Monforte 23, nel cortile di Palazzo Cicogna, affacciato sul giardino pervaso l'estate dal profumo di vaniglia del clerodendro. È là che taglia lunghe tele bianche, è la che crea i suoi primi, celeberrimi 'buchi'. Teresita, che ora ha una boutique tutta sua in via Piccinni, sembra intimorita e quasi distaccata dall'attività del marito...

Lo rilessi più volte perché mi parve una sceneggiatura per un film! Pensai a un cortometraggio che desse corpo e vita all'articolo... la rametta nei capelli, gli sguardi, il treno perso, la nave che parte e ritorna (qui immagini di repertorio, naturalmente), il matrimonio, lo studio di corso Monforte... Con due amici attori iniziammo a girare la prima scena ... ma ci si accorse che per un lavoro ben fatto, tra licenze, permessi, costumi, scenografie ... beh il budget letteralmente esplodeva ... la seconda rinuncia.

Se però state leggendo queste righe il terzo tentativo ha fatto centro e il racconto della straordinaria avventura artistica di Fontana ha preso corpo, nelle sculture qui esposte in cui i diversi "cicli" del suo lavoro sono rappresentati. Cicli aperti in differenti anni (... buchi, barocchi, gessi, nature, tagli...) e mai chiusi: la simultaneità dei registri espressivi ha infatti accompagnato tutto il suo percorso creativo.

Levità, acutezza essenzialità *marcano* ogni suo lavoro in cui *gravità* concettuale e *vibrazioni*, fino alle sfumature infinitesimali, si fondono.



A PROPOSITO DEI MULTIPLI DI LUCIO FONTANA

Fausta Squatriti

Lucio Fontana esprimeva il suo interesse per il futuro dell'umanità e la sua posizione nell'universo, con arte provocatrice e lungimirante; sapeva che, dopo la seconda guerra mondiale, il progresso scientifico avrebbe prodotto cambiamenti di ordine etico e morale, quasi una mutazione, li aspettava senza timore di perdere le sue radici nel passato, perfino nel presente.

L'era spaziale avrebbe confermato le intuizioni espresse nel simbolico ricominciare dallo zero del bianco, annunciato nel *Manifesto Blanco* redatto con entusiasmo nel 1946 a Buenos Aires, sotto l'influenza di Fontana, da un gruppo di suoi allievi, ampliato e divulgato in manifesti successivi al rientro dell'artista in Italia.

Dieci anni dopo, nel 1957, la prima uscita dell'uomo dal globo terrestre, lo spazio non è più inviolabile. Diventa realtà quell'andare – oltre – messo in scena da Fontana con il linguaggio dell'arte la cui profetica, spregiudicata ampiezza, e grande complessità, si serve di mezzi relativamente semplici: colore a olio, pittura murale su tela, qualche vetro, brillantine da decorazione, ceramica modellata a mano. Solo quando occorre, Fontana ricorre al tubo di neon, alla lamiera di rame da squarciare, alle luci di Wood, agli ambienti.

Negli ultimi anni della sua vita, consumata l'esperienza del gesto, affida alla forza del progetto ogni emozione. L'aura vive là dove alcuni leggevano, nell'opera realizzata totalmente da mani estranee, una specie di diminuzione. Al contrario, si apriva un nuovo capitolo, l'artista aveva necessità di aderire alla civiltà industriale della quale, in quegli anni, non si prevedevano i risvolti amari, mentre si aspettava impazienti l'adeguamento della società civile, con le sue leggi arretrate, con una morale ancora tutta da rivedere.

Daniel Spoerri era stato tra i primissimi a concepire l'opera d'arte come possibile realizzazione seriale, nel 1959 crea le *Edition MAT*. Nel 1964 Sergio Tosi e io siamo diventati, ventenni e neppure troppo preparati, editori di libri numerati e multipli, contribuendo alla nascita di un genere che non era quello della scultura, e neppure quello dell'oggetto industriale propriamente detto. La società dei consumi accetta che l'opera d'arte perda la sua unicità, costruita con l'uso innovativo di tecniche parzialmente industriali, applicate in modo artigianale. Nella scala di valore dei consumi, tra le merci, entra anche l'arte.

Nello stesso anno ho chiesto a Lucio il progetto per un'edizione, è nata così la cartella *Quattro oggetti di Lucio Fontana e due poesie di Salvatore Quasimodo*, intagli su fogli di alluminio e carta serigrafata con serie di buchi fustellati a mano, in seguito, con modalità analoghe ma più industriali, abbiamo creato il catalogo e il manifesto per la mostra a Parigi presso Alexander Iolas.

Nel 1967 Fontana ci ha affidato la realizzazione di una scultura interamente realizzata con mezzi altri dalla mano dell'artista, ora nota come *Concetto spaziale*, un grande uovo di rame tornito, tagliato, laccato con vernice industriale, da tempo entrata nella collezione della Banca Intesa Sanpaolo, ha ancora la sua laccatura originale. Venuta pronta all'ultimo momento, l'avevo trasportata da Milano a Roma per la sua prima esposizione presso la Galleria Marlborough in via Gregoriana 5, con la mia Cinquecento giardinetta, mentre sul tetto avevo un'altra scultura in lamiera laccata, denominata dall'artista, *Farfalla*, non ricordo di che colore fosse. Partendo la mattina presto, siamo arrivati in tempo per l'inaugurazione. In mostra c'erano anche gli ellissi in legno laccato, realizzati da un abilissimo falegname e laccatore industriale.

La grande scultura rossa era talmente bella da farci desiderare di farne un'edizione in formato ridotto. Al momento di darle un titolo, Fontana scelse *Pillola*, in omaggio alla pillola anticoncezionale che proprio in quegli anni, vietata in Italia, aveva cambiato la pratica del concepimento, consentendo alle donne una libertà sessuale prima impensabile.

Pillola è stata realizzata in trentasei esemplari, oltre ad alcune prove d'artista, con delle varianti cromatiche, nero, bianco, rosso, rosa shocking, giallo, turchese, viola. Ogni esemplare è accompagnato da un bigliettino di carta Fabriano con il colophon a stampa e la firma originale, a penna verde, di Fontana. Abbiamo, con l'artista, scelto questo modo di certificare l'autenticità dell'edizione, prevedendo che la laccatura, potendosi rovinare accidentalmente, potrebbe dovere essere rifatta totalmente, non essendo i materiali industriali restaurabili allo stesso modo di quelli manuali.

Pochi anni fa ho visto un esemplare in tutto simile alla tiratura originale, con una fila di buchi invece del taglio, di cui non ero in precedenza a conoscenza non essendo stata da me eseguita.

Il capodanno del 1968, Sergio e io lo abbiamo passato, chiamati da Lucio, con lui e Teresita, lo champagne in fresco, una fetta di panettone, nella penombra di una stanza d'ospedale. Il grande artista è morto il 7 settembre di quell'anno, amorevolmente ricordato da tutti coloro i quali avevano avuto l'onore della sua amicizia.

CATALOGO

1. Cavalli che seguono la Vittoria

1936

Bronzo, esemplare unico

52 x 60 x 25 cm

Tra il 1935 e il 1936 il gruppo di architetti e artisti guidato da Edoardo Persico, con Giancarlo Palanti, Marcello Nizzoli e Lucio Fontana vince il concorso per la decorazione del Salone d'Onore per la VI Triennale di Milano inaugurata nel maggio 1936. Il salone era il punto di maggiore concentrazione simbolica dell'esposizione ufficiale ed era stato concepito da Persico in tono aulico nell'adozione del ritmo continuo di alte quinte che sintetizzavano, in senso astratto, l'idea del colonnato antico. L'ambiente completamente bianco e isolato dal resto dell'architettura era illuminato artificialmente ed emanava un chiarore spettrale. Fontana ha immaginato, entro lo spazio razionale progettato da Persico, un notevole gruppo plastico in gesso su un alto basamento costituito da una figura allegorica avanzante in primo piano, che rappresenta l'Italia, seguita da un simbolo antico dell'energia e del dinamismo: due cavalli rampanti. Ma la risoluzione della campagna di occupazione dell'Etiopia, nei mesi di preparazione dell'esposizione, imponeva per ordine delle autorità di cambiare il titolo dell'opera in Vittoria, costringendo ad apporre una frase di Mussolini alla base del gruppo. Una serie di fotomontaggi di Nizzoli con ritratti di imperatori romani, all'ingresso, dava all'ambiente l'ufficialità richiesta dalla committenza, con una tecnica moderna.

Il bozzetto per i cavalli, in bronzo patinato, che fu presentato da Fontana come prova per la commissione, indica l'originario intento dell'artista di adottare un colore astratto (una acromia bianca o nera) su una base figurativa dalla forte sintesi dinamica, a sottolineare l'identità problematica tra astrazione e figurazione. Il tema antico del cavallo rampante come simbolo dell'energia e del dinamismo, rivalutato in ambito futurista, viene personalmente interpretato da Fontana come emblema di una massa in movimento articolata nello spazio, fin dalle prime sculture degli anni trenta; in futuro il cavallo rampante, il cosiddetto «el caballo loco», resta un soggetto caro all'artista, in ceramica, simbolo di energia irrazionale, emblema della pura manifestazione della forza in movimento, quasi una memoria del passato da "gaucho" trascorso nella pampa argentina.

Paolo Campiglio

Provenienza: Collezione privata, Milano.

Esposizioni: *Lucio Fontana e Milano* (Milano, Museo della Permanente, 11 ottobre-17 novembre 1996, erroneamente indicato in catalogo come gesso patinato); *Centenario di Lucio Fontana. Cinque mostre a Milano. Lucio Fontana, la Triennale, la luce* (Milano, Triennale di Milano, 23 aprile-30 giugno 1999); *Dead Language Sculpture. Sculpture from Fascist Italy, Scultura Lingua Morta: Scultura nell'Italia fascista* (Leeds, Henry Moore Institute, 31 maggio-31 agosto, Rovereto, MART, 28 ottobre-14 dicembre 2003); *Lucio Fontana, Works from 1936 to 1965* (Londra Amedeo Porro Fine Arts, Londra, Ben Brown Fine Arts), p. 33 (ill.).

Bibliografia: P. Campiglio, *Lucio Fontana. La scuola architettonica degli anni Trenta*, Nuoro 1995, pp. 83-84, n. 46; E. Crispolti, *Fontana*, Milano 1999, pp. 114, 115, n. 44; E. Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Milano 2006, Tomo II, p. 935, n. 36 A 5; P. Campiglio, *Lucio Fontana. Works from 1936 to 1965*, Cinisello Balsamo 2015, p. 32.



2. Battaglia

1947

Ceramica policroma smaltata blu, rosa e oro

15 x 28.5 x 22 cm

Firmato e datato sul retro: «L. F. 47». Firmato in basso: «Fontana»

Opera archiviata presso la Fondazione Lucio Fontana, Milano al n. 3761/1

Provenienza: Collezione privata, Milano (dono dell'artista, 1960).



3. Madonna Assunta e San Michele Arcangelo

Celle Ligure, facciata della chiesa dell'Assunta ai Piani

Vengono presentati, per la prima volta dopo la mostra del Centenario tenutasi a Milano nel 1999, i due bozzetti in terracotta preparatori per la facciata della chiesa dell'Assunta ai Piani di Celle Ligure. In questa occasione è stata inoltre realizzata una nuova campagna fotografica, che consente di paragonare i bozzetti all'opera finale, un grande altorilievo, tuttora *in situ*, eseguito in terracotta refrattaria rossa ingobbata, dipinta con terre e ricoperta con invetriatura.

Nel primo bozzetto — quello più piccolo e probabilmente anche più antico — le figure sono definite da una linea che incide profondamente la superficie della terracotta: il manto della Vergine fuoriesce dalla tavola, così come le piccole gambe dell'angioletto che spinge dal basso verso il cielo Maria. Michele colpisce con la lancia il drago. Nella tradizione giudaica, il serpente o drago simboleggiava la potenza del male. Il segno inciso che definisce la lancia non ha la forza dei contorni delle figure, ma la stessa delle commessure fra i mattoni della facciata.

Nel secondo bozzetto è evidente una maggiore apertura spaziale, come se Fontana tenesse in debita considerazione l'ampia superficie della facciata. Le distanze tra le tre figure si dilatano conferendo all'opera un respiro e un'unità

compositiva superiore a scapito forse di una minore intensità drammatica. Il manto della Vergine si estende anche sotto il braccio sinistro, ricordando il mantello nero dispiegato dello straordinario *Arlecchino* del 1948, e la figura dell'*Arcangelo*, che richiama *Il Focinatore* del 1934 e il *San Giorgio con l'asta* del 1935, apporta più dinamicità al bozzetto grazie al diverso slancio delle gambe e alla maggior torsione del busto. Anche qui la campitura dello sfondo è caratterizzata da linee incise che certo riproducono i mattoni della facciata della chiesa, ma quelle verticali, così nervose e quasi ossessive, assumono una valenza gestuale che precorre formalmente i celebri «tagli» che poco dopo (nell'ottobre del 1958), con concettualità ed estetica certo differenti e autonome, inaugurano uno dei grandissimi “cicli” di Fontana, tra i vertici dell'arte del XX secolo. Nell'altorilievo della facciata, qui riprodotto con le immagini tratte dal servizio fotografico appositamente effettuato per la mostra da Nicolò Gialain, la struttura compositiva muta con l'abbassamento del drago-serpente e il suo allineamento alla diagonale del bastone, realizzato in bronzo, che sostituisce





3.a Madonna Assunta e San Michele Arcangelo (bozzetto)

1958

Terracotta con figure a rilievo

41 x 61 cm

Esposizioni: Centenario di Lucio Fontana in, *Centenario di Lucio Fontana. Cinque mostre a Milano. Lucio Fontana, la Triennale, la luce*, catalogo della mostra (Milano, Triennale di Milano, 23 aprile-30 giugno 1999) Milano 1999.

Bibliografia: E. Crispolti, *Fontana. Catalogo Generale*, Milano 1986, Tomo II, p. 738 (ill.); E. Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Tomo II, Milano 2006, p. 969, n. 58 A 4; E. Crispolti, *Centenario di Lucio Fontana in, Centenario di Lucio Fontana. Cinque mostre a Milano. Lucio Fontana, la Triennale, la luce*, catalogo della mostra (Milano, Triennale di Milano, 23 aprile-30 giugno 1999) Milano 1999, p. 245, n. III, 73 (ill.).



la lancia incisa nei bozzetti. Tre angeli, a sola testa alata, si aggiungono ai due ai lati che accompagnano l'*Assunzione*; il manto, quasi un'aura nei bozzetti, si riduce alla parte superiore, come nella grandiosa figura della pala della *Vergine Assunta* del 1955, ora al Museo Diocesano di Milano. Le braccia e il manto così ridotto suggeriscono una forma curvilinea che movimentata l'ambientazione, mentre i piedi della Vergine sembrano poggiare su una mezzaluna. È probabile infatti che questa iconografia sia ispirata al celebre brano dell'*Apocalisse* di Giovanni «[...] una donna vestita di sole, con la luna sotto i piedi [...]» nella «visione della donna e del drago», da cui l'opera prende spunto. La coda del mostro infine cambia forma, chiudendosi verso l'alto per armonizzarsi e contrapporsi alla linea del manto e delle braccia. L'utilizzo delle antichissime tecniche dell'ingobbio e dell'invetriatura arricchiscono la materia contribuendo a conferire all'opera la sacralità ricercata.

Fu grazie all'insistenza positiva dell'amico Enzo Rossi e di Angelo Saraceno, Consigliere Delegato della Banca Popolare di Milano, finanziatrice del concorso per la V porta del Duomo di Milano, che Fontana accettò la commissione che aveva prima, nel giugno 1956, rifiutato per motivi di salute (cfr. lettera del 5.6.1956 inviata da Fontana a Rossi ora in *Lucio Fontana. Lettere 1919-1968*, a cura di P. Campiglio, Milano 1999).

Fu l'Architetto della chiesa, Enzo Magnani, che primo espresse il desiderio di vedere coinvolto l'artista "spazialista" modificando così lo schema compositivo della facciata, delineato in origine da Rossi, cui fu invece affidata la *Via Crucis* interna, cercando di creare una "convergenza" compositiva, un *continuum* spaziale in parte riuscito.

Luciano Tellaroli



3.b Madonna Assunta e San Michele Arcangelo (bozzetto)

1958

Terracotta con figure a rilievo

55 x 75 cm

Firmato in basso a destra: «l. fontana»

Bibliografia: E. Crispolti, *Catalogue raisonné des peintures, sculptures et environnements spatiaux*, Bruxelles 1974, vol. II, pp. 214-215; E. Crispolti, *Fontana. Catalogo Generale*, Milano 1986, Tomo II, p. 735 (ill.); E. Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Tomo II, Milano 2006, p. 969, n. 58 A 2; E. Crispolti, *Centenario di Lucio Fontana* in, *Centenario di Lucio Fontana. Cinque mostre a Milano. Lucio Fontana, la Triennale, la luce*, catalogo della mostra (Milano, Triennale di Milano, 23 aprile-30 giugno 1999) Milano 1999, p. 245, n. III, 72 (ill.).

4. La Fenice

1949

Ceramica policroma smaltata

Diametro 47 cm

Firmato, datato e intitolato sul retro: «l. fontana fenice 49»

Opera archiviata presso la Fondazione Lucio Fontana, Milano al n. 163/1



5. Testina

1950-1955

Ceramica policroma

12 x 17 cm

Firmato sul retro: «L.F.»

Opera archiviata presso la Fondazione Lucio Fontana, Milano al n. 598/148.

Provenienza: Studio d'Arte Contemporanea Dabbeni, Lugano; Collezione privata, Svezia; Collezione privata, Londra.



6-7. Guerrieri a cavallo (Battaglia)

1950

Ceramica policroma e smaltata

Diametro 90 cm ciascuno

Ciascuna firmata e datata sul retro: «l. Fontana / 50 / albisola»

Opere archiviate presso la Fondazione Lucio Fontana, Milano ai nn. 3960/1, 3960/2

Una importante mostra personale di ceramiche di Lucio Fontana inaugurò alla Galleria del Milione di Milano il 13 maggio 1950 e presentava tutta la recente produzione del maestro tra piatti, vasi, sculture sacre con dorature, colori acidi e sgargianti, dai contrasti accesi o abbassati e tenui. Il critico Leonardo Borgese, tradizionalmente caustico nei suoi giudizi, sul "Corriere della Sera" del 20 maggio definiva la sua ceramica una plastica «a metà tra l'impressionismo e il rococò»: l'artista, in effetti, giocava intenzionalmente con la tradizione settecentesca, adottava il classico "piatto Savona" con delle decorazioni a stampo recuperando in vecchi depositi di Albisola piatti in disuso per trasformarli con elementi plastici aggettanti di battaglie e cavalieri. Esponeva in questa occasione dei piatti di notevoli dimensioni, alcuni del diametro di un metro, e affiancava una produzione nuova di piatti definiti «spaziali».

Nell'articolo *Spaziale*, sul giornale "Milano Sera" 13 maggio 1950 un anonimo commentatore affermava:

Lucio Fontana, il più estremo tra gli scultori italiani, il creatore dell'Arte Spaziale, l'iniziatore di una nuova generazione di ceramisti, oggi alla Galleria del Milione inaugura una mostra personale di ceramiche eseguite ad Albisola dove vive per la maggior parte dell'anno, nelle fornaci, a fianco degli artigiani del luogo. Sono esposti piatti, piccoli, grandi, enormi con battaglie, con scene liliati e... spaziali. Piatti forti per buongustai, insomma.

Ancora nel marzo di quell'anno l'artista era convinto di riuscire a creare un nuovo *Ambiente spaziale* alla XXV Biennale di Venezia del 1950, dove era stato invitato, ma la commissione preferì le sue sculture, in particolare di tre ceramiche; a queste Fontana aggiunse tuttavia *Concetto spaziale*, 1949-1950 (49-50 B 5) una tela gialla, forata, esposta per la prima volta in una mostra internazionale, purtroppo non notata dalla critica, che rappresentava per l'artista la ricerca più avanzata e più pura. Alla mostra internazionale si presentò con due grandi piatti con battaglie di quasi un metro di diametro e un *Cristo* forse già esposti alla mostra di Milano.

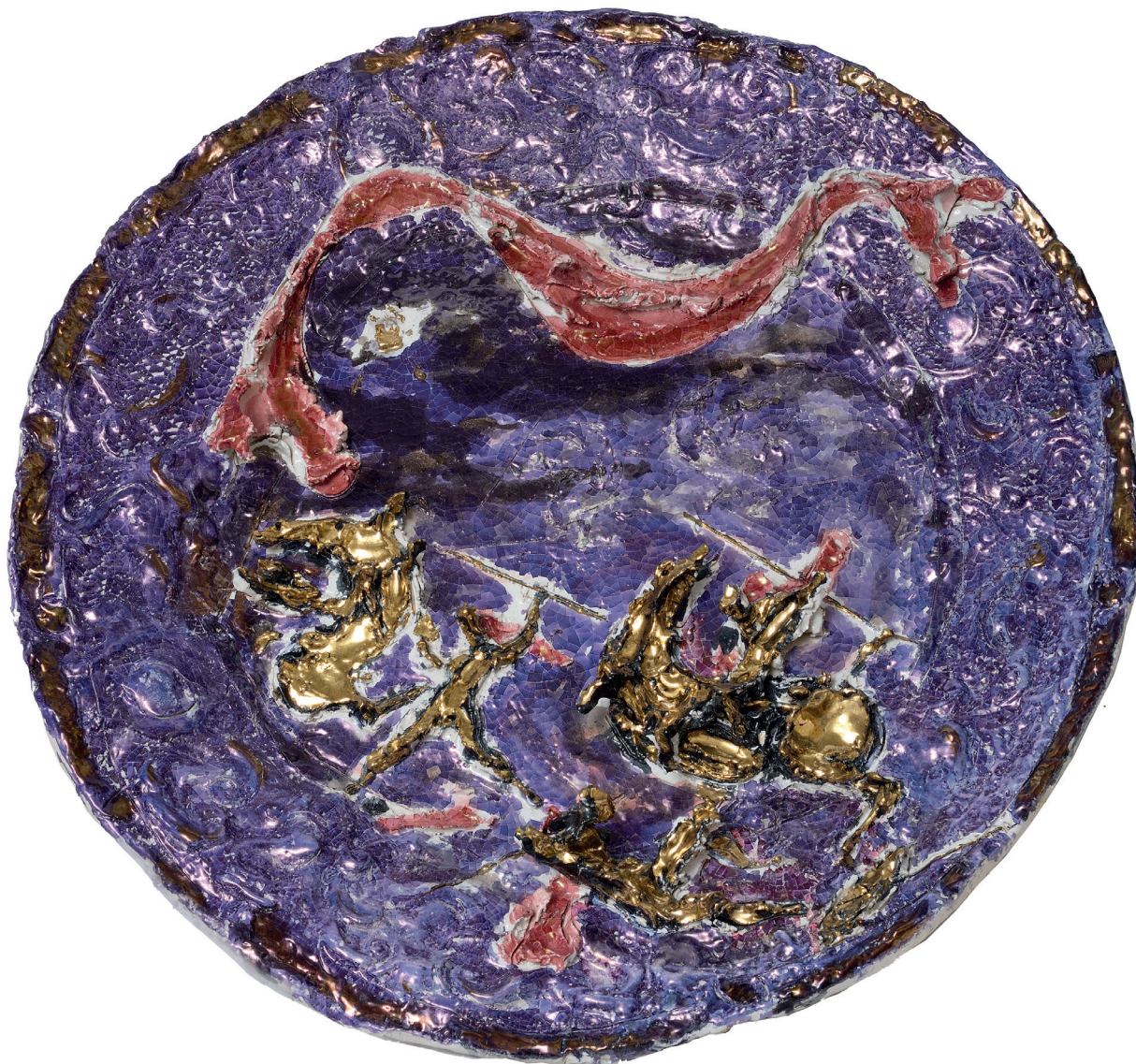
I due piatti sono identificabili con questi esemplari oggi riemersi e acquistati dal vecchio proprietario alla Biennale nel 1950. Fontana era felice delle vendite e lo comunicava il 20 ottobre di quell'anno all'amico Edelstein: «A Venezia anch'io ho avuto molta fortuna, ho venduto tutte le mie ceramiche». Lo testimonia anche un articolo sulla rivista "Spazio" dell'architetto Luigi Moretti in cui figura la vendita del *Cristo* a £ 150.000 e del *Piatto con Battaglia* a £ 100.000 (*Borsa italiana dell'arte moderna*, in "Spazio", 4, gennaio-febbraio, 1951, p. 117).

In questa coppia di piatti, che nasce come un dittico, Fontana interviene sui vecchi piatti molto grandi con un motivo a nastro nella parte superiore: questo particolare ricorda molto da vicino il nastro rosso che corre lungo il fregio ceramico della *Battaglia* concepita nel 1948 per il Cinema Arlecchino, ma la sua forma ricorda anche gli elementi astratti presenti nell'*Ambiente spaziale a luce nera* realizzato per la Galleria del Naviglio nel 1949. Anche il colore blu violaceo rammenta il tono dominante di quell'ambiente spaziale. Nella parte inferiore si svolge in entrambi gli esemplari il tema caro alle figurazioni in ceramica, la *Battaglia* con figure dinamiche e dorate, luminose e squillanti. Il soggetto per Fontana rappresenta l'eterna lotta dell'uomo, qui ambientata in uno scenario fantastico e galattico, completamente surreale.

Paolo Campiglio

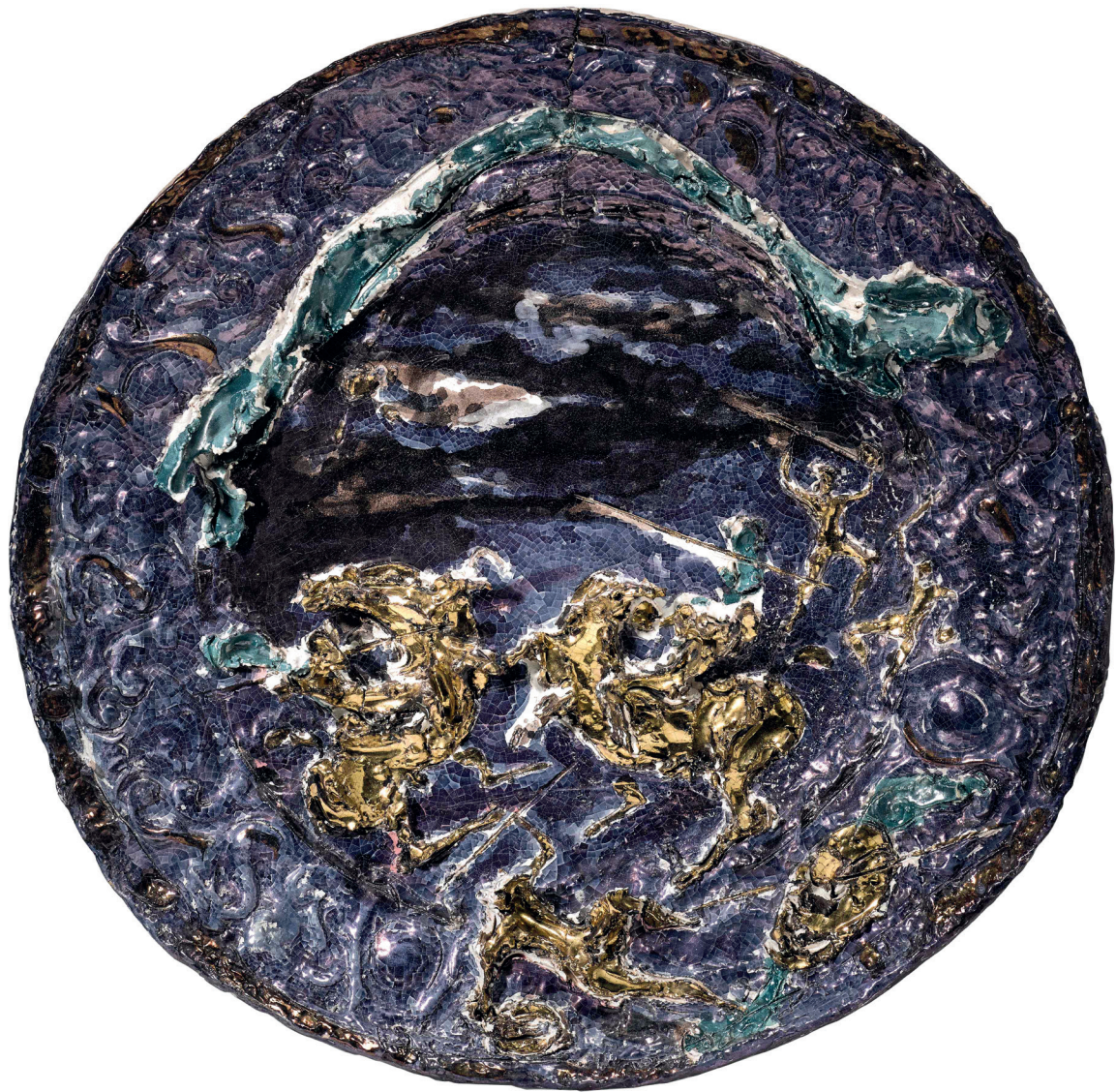
Esposizioni: XXV Biennale di Venezia (Venezia, Palazzo Centrale, Padiglione Italia, 8 giugno-15 ottobre 1950), Venezia 1950; *Arts & Food, Rituali dal 1851* (Milano, Triennale, 1 maggio-31 ottobre 2015), Milano 2015.

Bibliografia: XXV Biennale di Venezia, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Centrale, Padiglione Italia, 8 giugno-15 ottobre 1950), Venezia 1950, n. 17 e n. 16; *Arts & Food, Rituali dal 1851*, catalogo della mostra (Milano, Triennale, 1 maggio-31 ottobre 2015), Milano 2015, p. 466, n. 533 e n. 532 (illustrato a colori ruotato di 45° in senso antiorario).



6. Guerrieri a cavallo (Battaglia)

34 CATALOGO



7. Guerrieri a cavallo (Battaglia)

8. La corrida

1950-1953

Ceramica policroma smaltata

Diametro 50 cm

Firmato in alto a sinistra: «l. Fontana»

Autentica su fotografia della Fondazione Lucio Fontana, Milano



9. Concetto spaziale [Il pane]

1951

Buchi e graffito su terracotta

28 x 35 cm

Firmato e datato in basso a sinistra: «l. fontana 51»

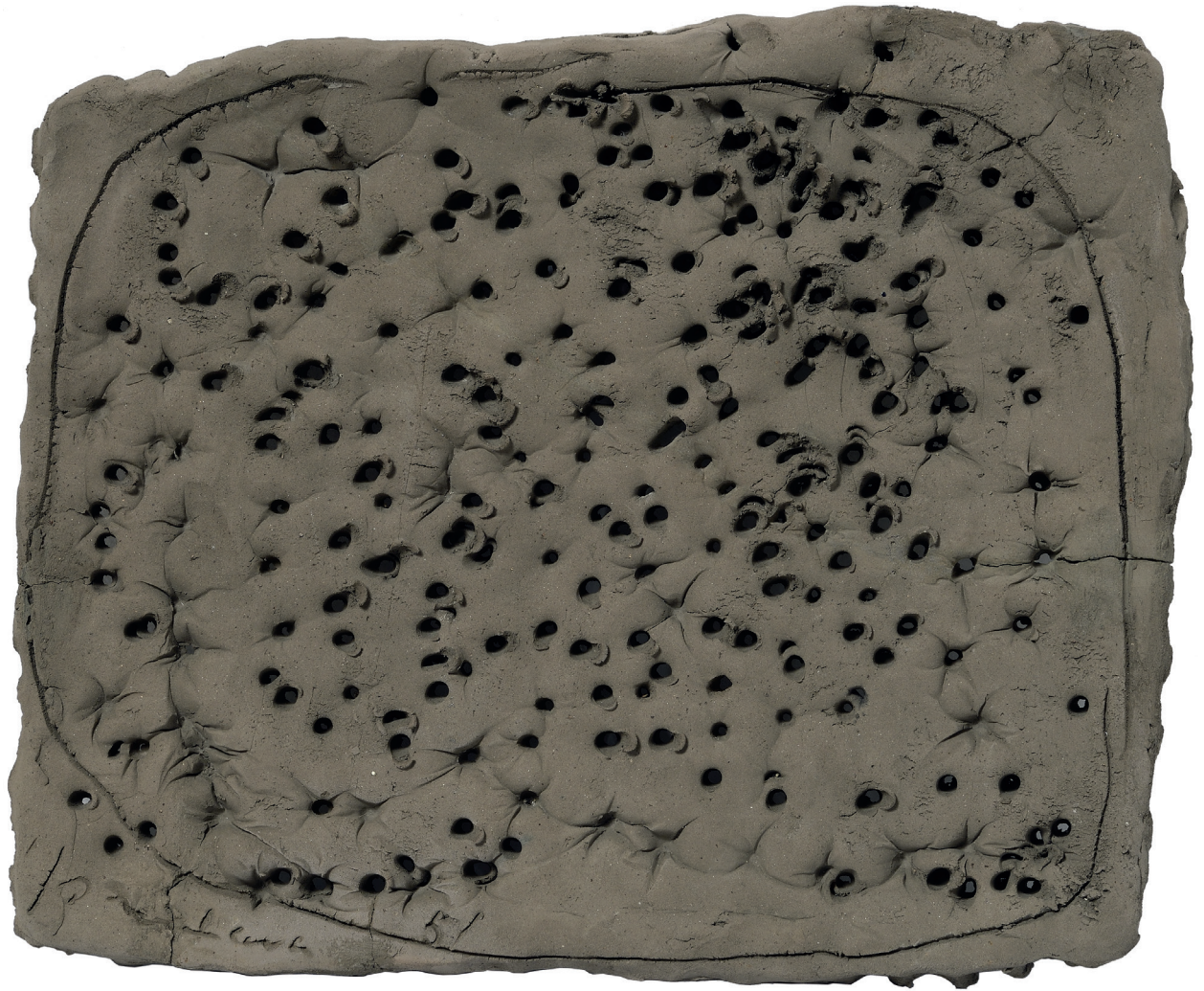
Nel 1950 Fontana aveva creato un *Concetto spaziale* che consisteva in una tavoletta di spessa ceramica bianca solcata da una costellazione di fori, una sorta di emanazione delle ricerche coeve nella serie dei «buchi» su tela. La tavoletta, sempre rimasta in collezione dell'artista (oggi alla Fondazione Lucio Fontana di Milano) fu denominata scherzosamente da Fontana «il pane», per la caratteristica forma che richiama lo spessore della pasta di pane (in particolare la “focaccia”, tipicamente ligure) aggredita da una serie di perforazioni, circondate da una linea continua, a delimitare lo spazio dell'azione e del gesto. L'opera conserva l'energia di una materia violata, annullata nella sua consistenza fisica, eppure apparentemente lievitante: la tavoletta esprime così l'affermazione della materia, la sua vitalità e la contemporanea negazione attraverso il gesto della foratura.

Sulla base di quella esperienza nel corso del 1951 egli realizza il secondo esemplare che qui presentiamo *Concetto spaziale [Il pane]*, 1951 molto simile all'originale, ma con una frequenza di fori più aggressiva. La rarità del pezzo consiste nel fatto che la materia non è dipinta di bianco, ma è lasciata grezza, del colore tipico dell'argilla cotta, non smaltata, né colorata a freddo. L'idea è quella di una materia che nella sua povertà ed essenzialità riconduca ai minimi termini l'intervento dell'artista. Anzi, l'intento di Fontana è di negare il processo della ceramica d'arte nelle differenti fasi di cottura della maiolica, riconducendo all'atto primo di una materia inerte. La materia inerte è vivificata dal gesto, da una pluralità di perforazioni.

L'intensità di questi fori, attuati con una frequenza violenta e ripetuta in molteplici gesti entro uno spazio alquanto ristretto, identifica una sorta di texture, dal valore plastico, che sembra anticipare le soluzioni successive, dai motivi più regolari e vibranti, di Heinz Mack e Otto Piene. Queste caratteristiche che riportano a un azzeramento della materia nel suo tradizionale valore artistico e all'espressione di una ripetizione gestuale, fu compreso valorizzato molti anni dopo dai giovani delle avanguardie di Azimuth e del Gruppo Zero, che seguivano da vicino l'opera dell'artista, considerandolo un anticipatore. Un terzo (e ultimo) esemplare di questa tipologia, risalente al 1952, oggi conservata al Museo Jorn di Silkeborg, è infatti riprodotta da Piero Manzoni e Enrico Castellani nel primo numero della rivista “Azimuth” (settembre 1959) a illustrare l'articolo di Guido Ballo dedicato al maestro dal titolo *Oltre la pittura, oltre la scultura*, a testimonianza che la sua radicale opposizione contraddiceva la scultura (e in particolare la ceramica) pur non utilizzando la tela, caratteristica della pittura, ma intendeva, con la sua ambigua presenza, esprimere una eterna contraddizione: l'impasse dell'uomo contemporaneo, diviso tra l'attrazione della materia in tutte le sue forme, come metafora della sua dimensione materiale e terrena, e la tensione verso l'infinito del tempo-spazio del cosmo.

Paolo Campiglio

Bibliografia: M. Tapié, *Devenir de Fontana*, Torino 1961, p. 77 (ill.); J.E. Cirlot, *Lucio Fontana*, Barcellona 1966, pp. 6-7 (ill.); E. Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Milano 2006, tomo I, p. 303, n. 51 SC 7.



10. Concetto spaziale

1954

Buchi e graffito su terracotta colorata a freddo, bianco e nero

25 x 32 cm

Firmato e datato in basso a destra: «l. fontana 54»

Opera archiviata presso la Fondazione Lucio Fontana, Milano al n. 1185/1

La terracotta, realizzata ad Albisola, dove Fontana produceva le proprie maioliche in collaborazione con le manifatture del luogo, traduce nella materia ceramica il *Concetto spaziale* su tela. La serie di «sculture spaziali» in forma di tavolette in terracotta, segnate da gocce di colore a freddo in corrispondenza dei fori, risale ai primi anni cinquanta. Nell'estate del 1954 tuttavia Fontana insiste su questa tipologia con opere, di formato simile, dai colori più vari, per lo più a fondo nero, caratterizzate da file di fori evidenziati da una vernice colata in corrispondenza del foro. Ne espone un gruppo per la prima volta a Milano, in quella stessa estate, alla mostra dell'*Incontro Internazionale dei ceramisti di Albisola*, nell'ambito della X Triennale (1954). La mostra curata da Fontana, allora commissario per gli inviti, riportava gli esiti della manifestazione tenuta ad Albisola in quell'estate, cruciale per i rapporti tra il gruppo Nucleare e il gruppo CoBrA. Fontana e Enrico Baj espongono ceramiche con Karel Appel, Corneille, Matta Enchaurren ed Emilio Scanavino.

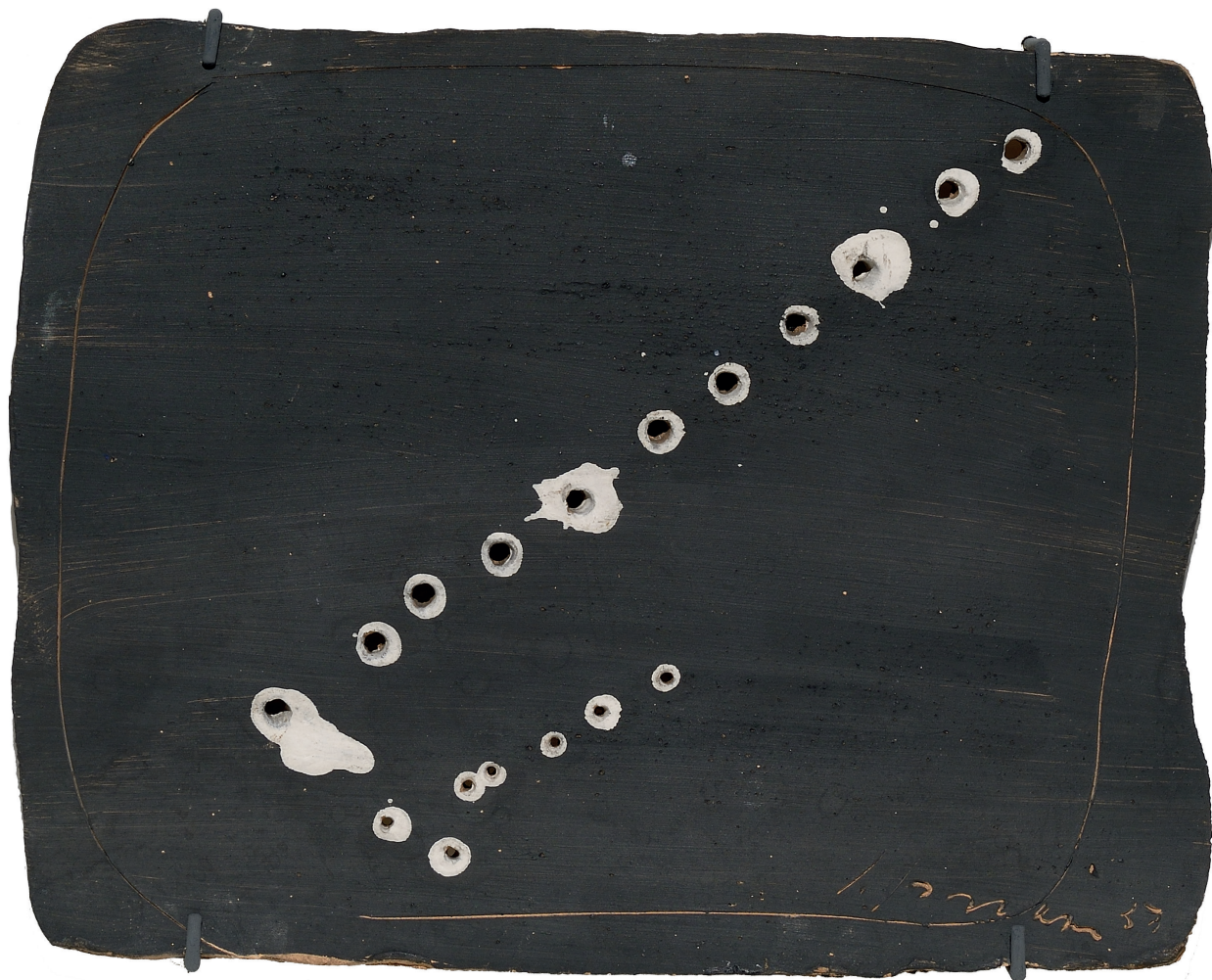
All'espressionismo figurativo dei piatti-scultura e dei vasi-scultura l'artista oppone una ceramica ispirata alla calma spaziale e alla meditazione con traiettorie siderali luminose contro il nero del cosmo. In particolare *Concetto spaziale*, 1954 sembra una traduzione delle «pietre», la serie di opere caratterizzate da alcuni frammenti di vetro colorati e incollati alla tela che costituiscono l'elemento luminoso in dialogo con il ritmo delle perforazioni: nella tavoletta colorata di nero opaco, caratterizzata da due sequenze rettilinee di fori, in senso diagonale, la luce è resa in modo essenziale, con semplici macchie di colore. In questo esempio le sequenze parallele di perforazioni, una di diametro maggiore e l'altra di minore intensità, con fori più piccoli, sono tracciate in uno spazio monocromo contornato dalla consueta linea continua e graffita: esse sono evidenziate dalle sgocciolature sovrapposte, creando l'illusione spaziale di un dialogo tra elementi squillanti e più sordi tra presenze attive e un ideale piano di sfondo.

Qui si ha una essenziale bicromia bianco/nero, ma altre ipotesi della medesima serie prevedono sgocciolature di differenti tonalità, solo circoscritte ai fori, in grado di contrastare il vuoto espresso dalle perforazioni. Con tale espediente, basato sulla semplicità e sul gioco, Fontana esprime una calma e distesa immaginazione spaziale, quasi di un cielo stellato o di una apparizione cosmica, che troverà una più compiuta espressione nel successivo ciclo dei «gessi» e degli «inchiostri».

Paolo Campiglio

Provenienza: Galleria Blu, Milano; Collezione privata, Cles; Collezione privata, Milano.

Bibliografia: "Le Arti", n. 7/8, luglio-agosto 1972, n. 8 (riprodotto in terza di copertina); E. Crispolti, *Lucio Fontana, Catalogo ragionato di sculture, dipinti e ambientazioni*, tomo 1, Milano 2006, n. 54 SC 9, p. 307.



11. Concetto spaziale

1955

Buchi, incisioni e graffito su terracotta naturale

40 x 29 cm

Firmato e datato in basso a destra: «l. fontana 50»

Opera archiviata presso la Fondazione Lucio Fontana, Milano al n. 1186/6

Provenienza: Galleria Pater, Milano.



12a. Illustrazione per *Il prato del silenzio*

1956

China nera e china bianca su carta

34 x 24,5 cm

Firmato in basso a destra: «fontan»

Provenienza: Milano, Lina Angioletti

Esposizioni: Lucio Fontana. *Concetti spaziali 1949-1968*, catalogo della mostra (Pordenone, Galleria Sagittaria, maggio-giugno 1979), Pordenone 1979; Lucio Fontana, catalogo della mostra (Zagabria, Galerija Suvremene Umjetnosti, 14-30 gennaio 1983), Zagabria 1983.

Bibliografia: L. Angioletti, *Il prato del silenzio*, Milano 1956, n. 1 (ill); Lucio Fontana. *Concetti spaziali 1949-1968*, catalogo della mostra (Pordenone, Galleria Sagittaria, maggio-giugno 1979), Pordenone 1979, cat. p. 1 (ill); Lucio Fontana, catalogo della mostra (Zagabria, Galerija Suvremene Umjetnosti, 14-30 gennaio 1983), Zagabria 1983, cat. n. 211 (ill); L.M. Barbero, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato delle opere su carta*, Milano 2013, tomo III, p. 1120, n. 56 DVA 1.

12b. Illustrazione per *Il prato del silenzio*

1956

China nera e china bianca su carta

34 x 24,5 cm

Firmato in basso a destra: «fontan»

Provenienza: Milano, Lina Angioletti

Esposizioni: Lucio Fontana. *Concetti spaziali 1949-1968*, catalogo della mostra (Pordenone, Galleria Sagittaria, maggio-giugno 1979), Pordenone 1979

Bibliografia: L. Angioletti, *Il prato del silenzio*, Milano 1956, n. 12 (ill); Lucio Fontana. *Concetti spaziali 1949-1968*, catalogo della mostra (Pordenone, Galleria Sagittaria, maggio-giugno 1979), Pordenone 1979, cat. p. 4 (ill); L.M. Barbero, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato delle opere su carta*, Milano 2013, tomo III, p. 1120, n. 56 DVA 13.

12c. Illustrazione per *Il prato del silenzio*

1956

China nera e china bianca su carta

34 x 24,5 cm

Firmato in basso a destra: «fontan»

Provenienza: Milano, Lina Angioletti.

Esposizioni: Lucio Fontana. *Concetti spaziali 1949-1968*, catalogo della mostra (Pordenone, Galleria Sagittaria, maggio-giugno 1979), Pordenone 1979

Bibliografia: L. Angioletti, *Il prato del silenzio*, Milano 1956, n. 12 (ill); *Lucio Fontana. Concetti spaziali 1949-1968*, catalogo della mostra (Pordenone, Galleria Sagittaria, maggio-giugno 1979), Pordenone 1979, cat. p. 6 (ill); L.M. Barbero, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato delle opere su carta*, Milano 2013, tomo III, p. 1120, n. 56 DVA 12.

12d1-3. Illustrazione per *Il prato del silenzio*

1956

d1) China nera e china bianca su carta

10 x 25 cm

Firmato in basso a destra: «L. F.»

Provenienza: Milano, Lina Angioletti.

Esposizioni: *Lucio Fontana. Concetti spaziali 1949-1968*, catalogo della mostra (Pordenone, Galleria Sagittaria, maggio-giugno 1979), Pordenone 1979

Bibliografia: L. Angioletti, *Il prato del silenzio*, Milano 1956, n. 11 (ill); L.M. Barbero, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato delle opere su carta*, Milano 2013, tomo III, p. 1120, n. 56 DVA 11.

d2) China nera su carta;

16 x 24,5 cm

Firmato in basso a destra: «fon»

Provenienza: Milano, Lina Angioletti.

Esposizioni: *Lucio Fontana. Concetti spaziali 1949-1968*, catalogo della mostra (Pordenone, Galleria Sagittaria, maggio-giugno 1979), Pordenone 1979

Bibliografia: L. Angioletti, *Il prato del silenzio*, Milano 1956, n. 9 (ill); L.M. Barbero, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato delle opere su carta*, Milano 2013, tomo III, p. 1120, n. 56 DVA 9.

d3) China nera e tempera bianca su carta

12,5 x 25 cm

Firmato in basso a destra: «L. F.»

Provenienza: Milano, Lina Angioletti.

Esposizioni: *Lucio Fontana. Concetti spaziali 1949-1968*, catalogo della mostra (Pordenone, Galleria Sagittaria, maggio-giugno 1979), Pordenone 1979

Bibliografia: L. Angioletti, *Il prato del silenzio*, Milano 1956, n. 2 (ill); L.M. Barbero, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato delle opere su carta*, Milano 2013, tomo III, p. 1120, n. 56 DVA 2.

Il ciclo di disegni ideato da Fontana per illustrare le poesie di Lina Angioletti nasce da un singolare incontro tra la poetessa e l'artista, complice l'editore e gallerista Arturo Schwarz. I versi ermetici ed evocativi dell'Angioletti sono interpretati con un immaginario spaziale fatto di elementi nucleari, forme nette, attraversate da traiettorie di fori disegnati.

Le illustrazioni, tuttavia, sono molto importanti poiché si raccordano alla serie dei *Concetti spaziali* su tavolette di terracotta concepiti tra il 1951 e il 1957 e anticipano, in particolare, una serie di piatti eseguiti nel 1957 che verranno esposti alla mostra personale di Fontana presso la Galleria del Cavallino di Venezia (poi alla Galleria del Naviglio di Milano) tra il settembre e novembre 1957.

I «temi del giorno e della notte», la poesia del tempo, sono interpretati da Fontana con immagini spaziali, allusive, in bianco e nero, per ribadire l'alternanza «esistenziale» di luce e ombra; la dispersione di segni sul foglio in traiettorie di punti incrociate o radiali, si accorda al ritmo evocativo degli ermetici versi poetici. Ricorda a proposito l'artista Fausta Squatriti, figlia di Lina Angioletti:

[...]

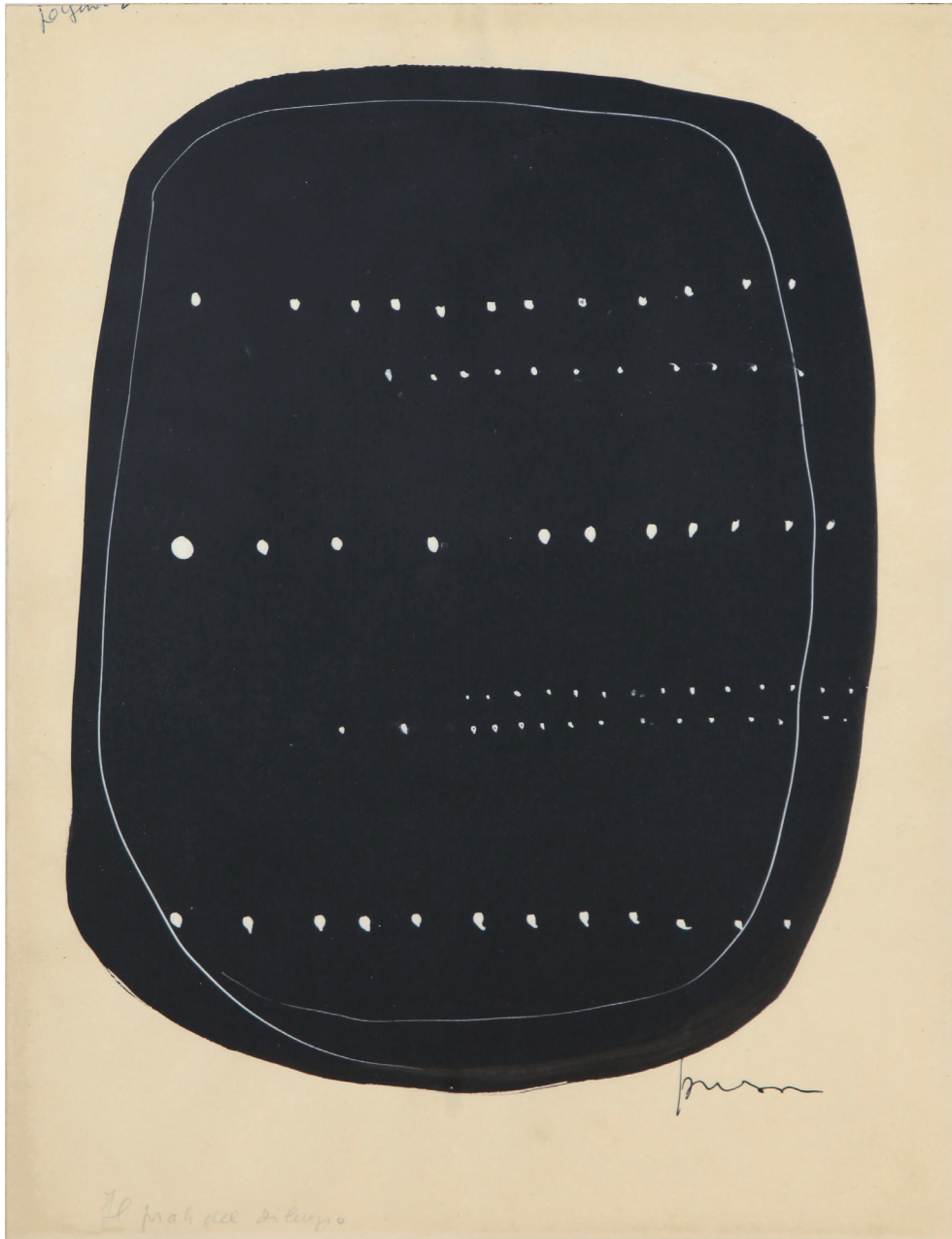
ho conosciuto Fontana con Lina Angioletti, mia madre, che era entrata in contatto con il mondo dell'avanguardia artistica milanese grazie a Arturo Schwarz, libraio ed editore in Milano. Nel 1956, nella collana "Dialoghi col poeta" è stata pubblicata la raccolta di versi *Il prato del silenzio*, illustrata da parecchi disegni di Fontana; li aveva tracciati a china: mia madre leggeva ad alta voce i testi, e Lucio disegnava, veloce quanto preciso, sotto la loro suggestione. Io quindicenne, osservavo la scena, emozionata per la bellezza di quella corrispondenza tra parola e immagine, che nasceva in modo naturale quanto sorprendente.

Generoso come era, Lucio ha donato i disegni a mia madre, che li ha conservati per tutta la vita sui muri della sua casa. Sessanta anni più tardi, *Il prato del silenzio* esce dall'ambito privato, per essere ammirato da un pubblico più vasto.

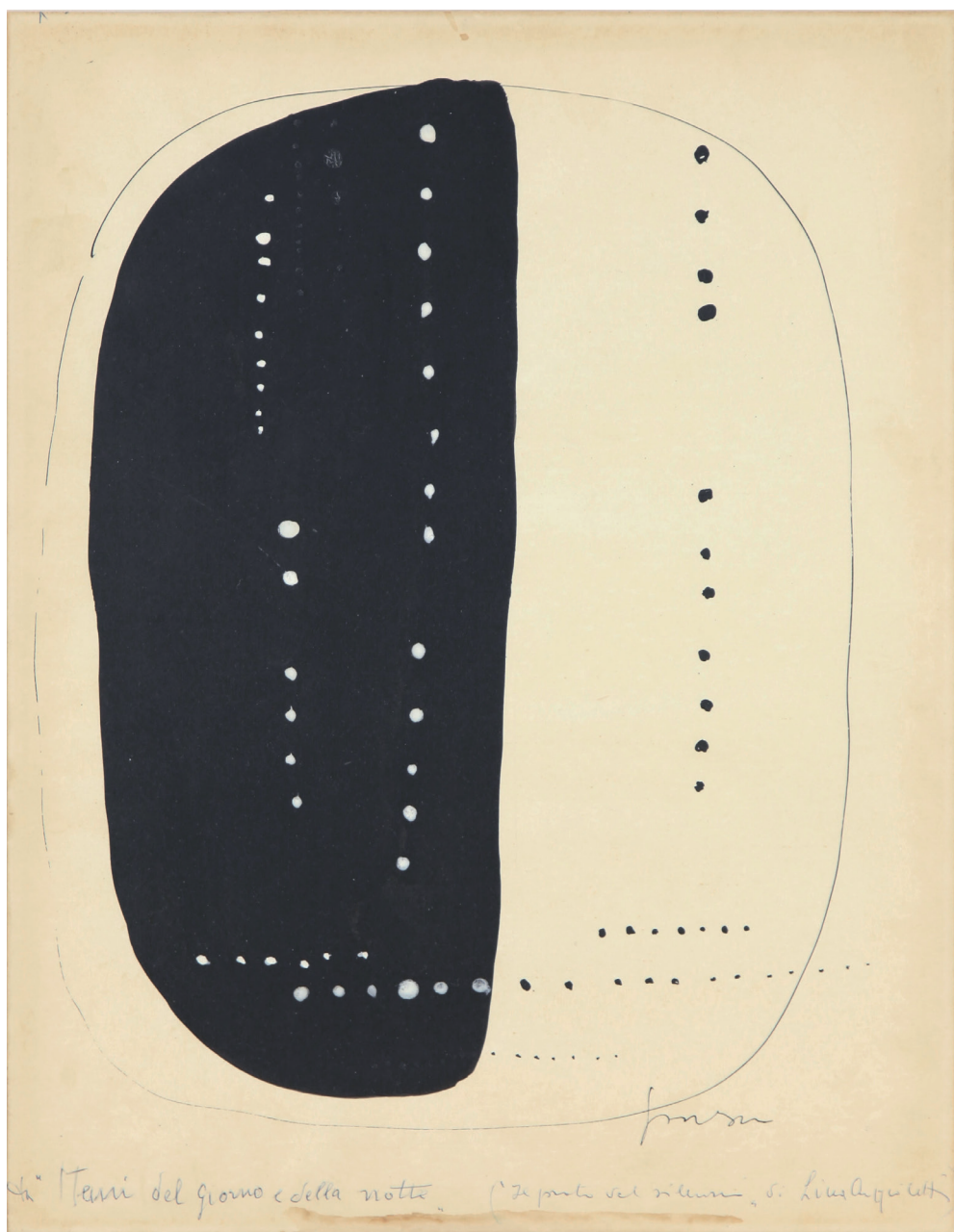
[...]

Paolo Campiglio





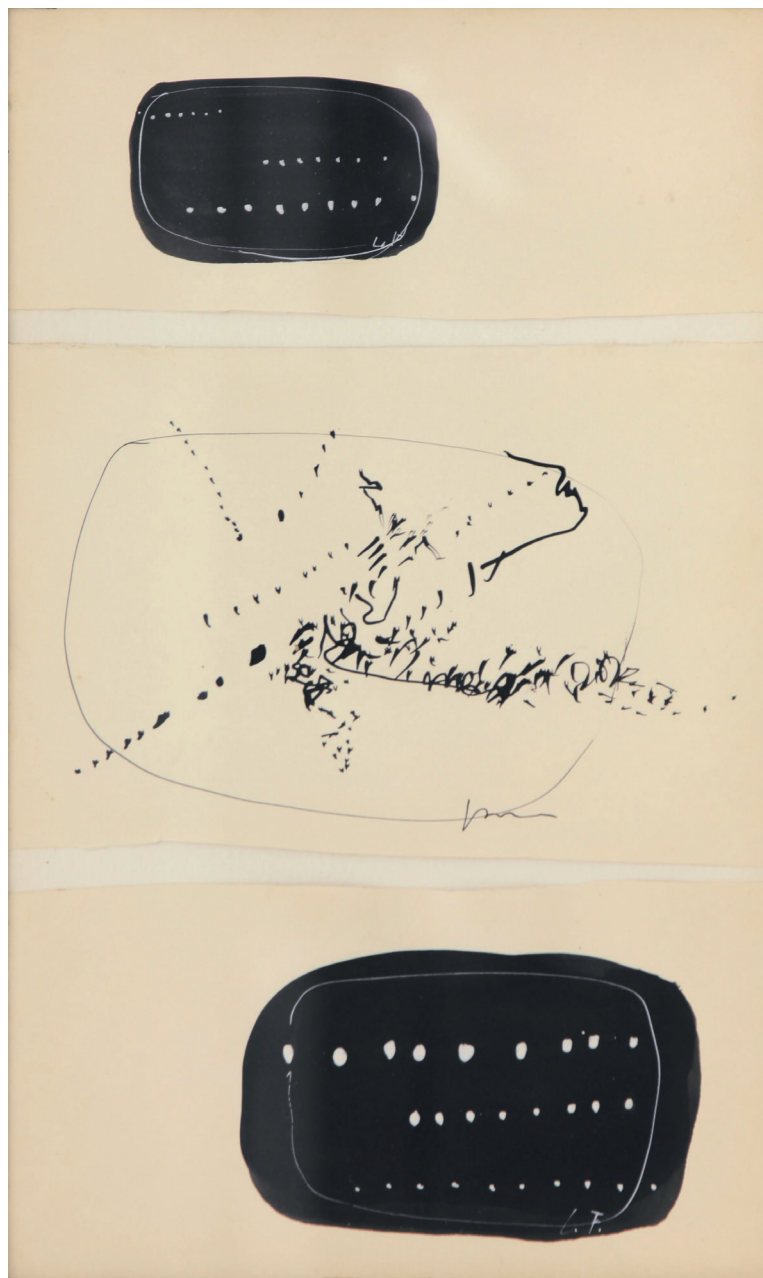
12a. Illustrazione per *Il prato del silenzio*



12b. Illustrazione per *Il prato del silenzio*



12c. Illustrazione per *Il prato del silenzio*



12d1-3. Illustrazione per *Il prato del silenzio*



13. Concetto spaziale

52 CATALOGO



14. Concetto spaziale

CATALOGO 53

13. Concetto spaziale

1956

Terracotta colorata

Diametro 50 cm

Firmato e datato in basso a destra: «Fontana 56»

14. Concetto spaziale

1956

Terracotta colorata in bianco e nero

Diametro 50 cm

Firmato e datato in basso a destra: «Fontana 56»

Opera archiviata presso la Fondazione Lucio Fontana, Milano al n. 1185/14

[...] Presentando i miei concetti spaziali è chiaro che io non voglio fare della pittura o scultura moderna; fortunatamente mi sono liberato da questa forma di isterismo artistico contemporaneo, logica conseguenza di un'arte che non trova la sua evoluzione... e questi innocenti buchi, forando la tela, garantiscono il primo segno spaziale di un'arte per l'Era Spaziale.

Con questa affermazione riportata da Giampiero Giani sul volume *Spazialismo, origini e sviluppi di una tendenza* (Edizioni della Conchiglia, 1956) Fontana ribadisce nel 1956 il proprio impegno in una direzione sempre antipittorica e antiscultorea, ormai concettuale. Nel maggio-giugno 1956 la Galleria del Naviglio ospita infatti una grande mostra che riepiloga i dieci anni dello Spazialismo evidenziando il ruolo fondamentale del maestro nell'esperienza contemporanea dell'avanguardia.

Nell'estate del 1956 e nel 1957 l'artista prosegue nella sua attività di ceramista abbandonando ormai quasi definitivamente i motivi figurativi presenti nelle ceramiche dei primi anni cinquanta, ma concentrandosi sulle ipotesi spazialiste, portate quasi all'esasperazione per la natura informale dei segni e delle incisioni. I temi svolti sui piatti o vasi sono i medesimi che egli affronta nelle opere su tela: motivi generati dalla disposizione dei frammenti di vetro o dai grumi di materia, con la differenza che qui la superficie di terra è fortemente incisa e graffiata. Nella coppia di piatti intitolati *Concetto spaziale* (1956), in una terracotta colorata e non smaltata che ricorda la povertà della terra, uno bianco con forme nere e macchie e l'altro nero con lacerazioni, fori contornati di bianco, appare chiara l'allusione a una forma organica centrale, un grumo di materia solcata in senso trasversale e compresa in una galassia di segni incisi. È una forma allungata che ricorda

15. Concetto spaziale (natura morta)

1957

Ceramica policroma nero e blu

Diametro 32 cm

Firmato in basso a destra: «l. fontana»

Opera archiviata presso la Fondazione Lucio Fontana, Milano al n. 3577/4

16. Concetto spaziale (natura morta)

1957

Ceramica policroma nero, rosa e blu

Diametro 32 cm

Firmato e datato in basso a destra: «l. fontana 57»

Opera archiviata presso la Fondazione Lucio Fontana, Milano al n. 3577/3

la Via Lattea e insieme esprime la gestualità rabbiosa dell'artista che interviene su una materia inerme, ne infrange lo stato di quiete. Questo gesto, che anticipa l'azione che nel 1959 egli applicherà al ciclo delle "nature", forme sferiche in terracotta vivificate da un intervento a taglio o a voragine da parte dell'artista, allude al primitivo approccio dell'essere umano nei confronti della creazione: il primo disegno dell'uomo, l'originaria espressione creativa e linguistica è un segno tracciato sulla sabbia, inciso nella terra. L'artista contemporaneo, secondo la teoria di Fontana, deve quindi spogliarsi delle implicazioni culturali legate al concetto di rappresentazione, di messa in scena.

Nella coppia di piatti *Concetto spaziale* (1957) interviene la maiolica, con i suoi smalti e i riflessi, colori dai toni squillanti. Qui è più evidente l'esplosione di una forma nello spazio, da un nucleo centrale, benché il richiamo a una "natura morta", nel titolo, faccia riferimento ai concetti di "forma" e di "natura" che in quell'anno l'artista va elaborando anche nelle opere su tela denominate "i gessi". L'altra faccia dello Spazialismo è infatti la riflessione sul nucleo come elemento organico, legato al mondo naturale, non solo connesso all'immaginario cosmico. In questi piatti avviene tuttavia una sintesi di elementi cosmici e naturali, come se il mondo organico terrestre nelle sue implicazioni cellulari fosse uno specchio di quello, allora solo immaginato, presente nello spazio cosmico. Vi è, infine, in questi piatti, una prima formulazione dell'idea del «taglio» che si riscontra anche nei coevi soffitti spaziali, realizzati a graffito, in collaborazione con gli architetti: una soluzione a cui perverrà più compiutamente, alla fine del 1958 anche sulla tela, con l'aggiunta di una vera e propria "apertura" sull'altra dimensione.

Paolo Campiglio



15. Concetto spaziale (natura morta)

56 CATALOGO



16. Concetto spaziale (natura morta)

17. Concetto spaziale. Natura

1959-1968

Bronzo

5 x 10 x 10 cm ciascuno

Firmati e numerati sul retro: «L. F. / 66/90»

Bibliografia: Harry Ruhé-Camille Rigo, *Lucio Fontana, Graphics, multiples and more...*, Trento 2006, p. 14, n. B-3/B-4.



18. Concetto spaziale

Terracotta colorata in nero

39 x 29 cm

Firmato in basso a destra: «i. fontana»

Opera archiviata presso la Fondazione Lucio Fontana, Milano al n. 1185/5



19. Concetto spaziale

1960-1965

Tagli e graffiti su terracotta, nero

21 x 45 x 21 cm

Firmato

Opera archiviata presso la Fondazione Lucio Fontana, Milano al n. 1015/8

Provenienza: Collezione privata, Genova.



20. Pillola*

1960-1965

Rame tornito e laccato

36 x 22 x 40 cm

Edizione di 36 esemplari in vari colori

Bibliografia: Harry Ruhé-Camille Rigo, *Lucio Fontana, Graphics, multiples and more....*, Trento, 2006, n. M-5, p. 155.

** Per informazioni sulla genesi di questa scultura si veda, in questo stesso catalogo, il saggio di F. Squatriti a pp. 17-18*







LUCIO FONTANA

Biografia sintetica

1899

Lucio Fontana nasce il 19 febbraio a Rosario di Santa Fe, in Argentina.

1906-1916

Giunge in Italia, ed è iscritto dal padre prima al Collegio Torquato Tasso di Varese, poi al Collegio Ballerini di Seregno, infine si stabilisce a Milano in via Palestina 10. Si iscrive all'Istituto Tecnico Carlo Cattaneo e alla Scuola degli Artefici di Brera annessa all'Accademia di Belle Arti di Brera. Nel 1915 è ammesso alla Scuola Superiore di Arti Applicate all'Industria del Castello Sforzesco, nella sezione di Architettura.

1917-1921

Interrompe gli studi e si arruola come volontario, benché cittadino argentino, nella prima guerra mondiale. È in prima linea sul Carso per due anni. Viene congedato a causa di una ferita alla testa. Alla fine della guerra viene insignito della medaglia d'argento al valor militare e rientra a Milano, riprendendo gli studi e conseguendo il diploma di perito edile. Si trasferisce per breve tempo a Torino presso la Scuola Allievi Ufficiali.

1922-1927

Torna con la famiglia in Argentina, a Rosario di Santa Fe, dove lavora con il padre nella sua impresa di scultura. Apre uno studio in proprio e si interessa al lavoro di Archipenko, Maillol, Zadkine. A metà del 1927 torna nuovamente a Milano. Si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Brera e frequenta i corsi di Adolfo Wildt.

1928-1930

La Formazione all'Accademia di Brera

Conosce Fausto Melotti. Consegue il diploma di scultura all'Accademia di Brera. Partecipa alla XVII Biennale di Venezia. Stabilisce i primi fondamentali rapporti con i giovani architetti d'avanguardia Luigi Figini, Gino Pollini, Giuseppe Terragni e Piero Lingeri, compagno di studi del cugino Bruno. Alla fine del 1930 realizza una scultura di rottura: *Uomo nero*.

1931-1939

Scultura colorata, astrattismo, ceramica

Nel febbraio del 1931 tiene la prima mostra personale alla Galleria del Milione di Milano, organizzata da Edoardo Persico, dove espone l'*Uomo nero* con una serie di sculture in terracotta e gessi colorati. Realizza numerose tavolette in cemento graffite con motivi astratti e surreali. Stringe i primi rapporti con l'architetto Luciano Baldessari e il gruppo BBPR. Nel 1934 entra in contatto con Carlo Belli, teorico dell'astrattismo italiano, e

frequenta il gruppo di artisti astrattisti che gravita intorno alla Galleria del Milione (Licini, Melotti, Reggiani, Soldati, Veronesi, Radice, Rho, Munari).

Nel gennaio 1935 inaugura la seconda mostra personale alla Galleria del Milione, dove espone sculture astratte in cemento e ferro, colorate: è la prima mostra di scultura astratta in Italia. In marzo firma, insieme a Ghiringhelli, Licini, Melotti, Reggiani, Soldati, Veronesi, Bogliardi, De Amicis, D'Errico, il *Manifesto della Prima mostra collettiva di Arte Astratta italiana*, che si tiene a Torino nello studio di Felice Casorati ed Enrico Paulucci. Aderisce al movimento francese di *Abstraction-Création*. Nel 1936 inizia a lavorare la ceramica ad Albisola, nella manifattura di Giuseppe Mazzotti inaugurando una produzione di scultura colorata in maiolica e in grès. In luglio 1937 si trasferisce a Parigi per qualche mese, visita l'Esposizione Universale e incontra Juan Miró, Tristan Tzara e Constantin Brancusi. Lavora il grès nelle manifatture di Sèvres.

1940-1947

Il periodo argentino: scultura figurativa

In primavera si imbarca per l'Argentina. A causa dell'entrata in guerra dell'Italia, non rientra e si stabilisce a Rosario di Santa Fe. Partecipa ai Salón ufficiali argentini fino al suo ritorno in Italia, nel 1947 presentandosi come scultore. Dal 1942 insegna all'Academia de Bellas Artes "Manuel Belgrano" di Buenos Aires. Lavora come ceramista presso le manifatture Cattaneo. Frequenta Margherita Sarfatti, rifugiata in Argentina a causa delle leggi razziali italiane. Nel 1946 si trasferisce a Buenos Aires, dove dà vita, insieme a Jorge Romero Brest e Jorge Larco, all'accademia privata "Altamira, Escuela libre de artes plásticas", scuola di impostazione opposta all'ufficialità e importante centro di promozione culturale, frequentato dai giovani del movimento di Madí e dell'Asociación Arte Concreto e Invención. In novembre 1946 redige il *Manifiesto Blanco*, firmato da numerosi giovani allievi della Scuola di Altamira e dell'Accademia. Il nome di Fontana non risulta tra i firmatari.

1947-1957

Lo Spazialismo; il concetto spaziale

In marzo ritorna a Milano. Trova il suo vecchio studio distrutto dai bombardamenti, con la conseguente perdita di numerose opere (tra cui *Uomo nero*). Torna a lavorare la ceramica ad Albisola. In dicembre redige il primo *Manifesto dello Spazialismo*. Realizza le prime sculture spaziali.

In marzo 1948 redige il *Secondo manifesto dello spazialismo*. In marzo-aprile partecipa, a Roma, alla mostra *Arte Astratta in Italia* nella Galleria di Roma. Partecipa alla XXIV Biennale di Venezia, dove espone le sue prime sculture spaziali.

Il 5 febbraio 1949 viene inaugurato, alla Galleria del Naviglio di Milano, l'*Ambiente spaziale a luce nera*. Inizia a collaborare con gli Arredamenti Borsani di Milano. Con le sue sculture in ceramica partecipa alla mostra *Twentieth-Century Italian Art*, al MoMA di New York, che acquista un *Crocifisso*. Inizia il ciclo dei concetti spaziali con «buchi».

Nel 1950 Come ceramista partecipa alla XXV Biennale di Venezia: in questa sede avrebbe voluto presentare un *Ambiente spaziale*, ma la sua richiesta viene respinta. Nel 1951 realizza, per la IX Triennale di Milano, un grande

Concetto spaziale al neon, un lungo tubo aggrovigliato, sopra lo scalone d'onore del Palazzo dell'Arte e un soffitto a luce radente nel vestibolo, in collaborazione con gli architetti Luciano Baldessari e Marcello Grisotti. Durante il I Congresso Nazionale delle Proporzioni (27-29 settembre), nell'ambito della IX Triennale, legge il *Manifesto tecnico dello Spazialismo*. In novembre redige il quarto *Manifesto dell'Arte Spaziale*. Avvia il ciclo delle *Pietre*, concetti spaziali su tela, con fori e frammenti di vetro colorati.

Nel 1952 vince il secondo premio ex aequo con Luciano Minguzzi nel concorso per la quinta porta del Duomo di Milano, indetto nel 1950. In occasione della mostra *Arte Spaziale* nella Galleria del Naviglio di Milano, a maggio, presenta per la prima volta i concetti spaziali con «buchi», riproposti nella personale in maggio, nella stessa galleria. Il 9 febbraio sposa Teresita Rasini. Del 17 maggio è il *Manifesto del movimento spaziale per la televisione*, redatto in occasione della sua partecipazione a una trasmissione sperimentale della Rai.

Nel 1954 si svolge l'*Incontro internazionale della ceramica* ad Albisola, in cui Fontana, tra i promotori, ha modo di lavorare con i giovani spazialisti italiani e di incontrare gli esponenti del gruppo CoBrA. Partecipa alla XXVII Biennale di Venezia con una mostra antologica con venti opere. Inizia il ciclo dei *Gessi*, concetti spaziali caratterizzati dai consueti fori e dall'uso di pastelli colorati; inaugura il ciclo dei *Barocchi*, concetti spaziali con fori e caratterizzati dall'impiego di materiali extrapittorici. Prosegue la collaborazione con gli architetti in numerosi esempi di «sintesi delle arti».

Nel 1957 partecipa a *Between Space and Earth. Trends in Modern Italian Art*, alla Malborough Gallery di Londra. A Parigi conosce Yves Klein, con cui instaura un rapporto di amicizia. Conclude il ciclo dei *Barocchi*, considerati troppo vicini all'informale. Inizia il ciclo degli *Inchiestri*, concetti spaziali caratterizzati da tele solo colorate da aniline e inchiestri.

1958-1968

I «tagli»

Nel 1958 alla XXIX Biennale di Venezia allestisce una sala personale e presenta il *VII Manifesto dello Spazialismo*. Partecipa alla mostra *Painting in Post-War Italy (1945-1957)* a New York, curata da Lionello Venturi alla Casa Italiana of Columbia University. Entra in rapporto con il gruppo Gutai di Osaka. A fine anno inaugura il ciclo dei «tagli», concetti spaziali caratterizzati da una o più fenditure su tele monocrome, che rappresentano il superamento dell'esperienza informale.

Nel febbraio 1959 presenta per la prima volta i «tagli» alla Galleria del Naviglio di Milano, riproponendoli a Parigi alla Galerie Stadler. Una mostra antologica viene presentata alla Galleria L'Attico di Roma. È presente a *II. Documenta* di Kassel e alla V Biennale di San Paolo del Brasile. Continua a lavorare ai suoi cicli, immaginando anche degli insiemi di tele sagomate che chiama *Quanta*. Ad Albisola, nell'estate, lavora ad alcune sculture in terracotta, le *Nature*, grandi sfere che appaiono come cellule segnate da una fenditura o da una voragine.

Nel 1960 alla mostra *Dalla natura all'arte*, a Palazzo Grassi a Venezia, espone le *Nature* e realizza *Esaltazione di una forma*, un ambiente caratterizzato da tessuti e luci artificiali. La sua partecipazione a *Monochrome Malerei* a Leverkusen sottolinea il definitivo superamento dell'Informale. Conclude il ciclo delle *Nature*. Inizia il ciclo degli *Olii*, concetti spaziali monocromi caratterizzati dall'uso abbondante di pittura a olio (unita a Vinavil) e da una sola perforazione.

Nel 1961 espone le *Nature* alla Galleria Pagani di Milano e alla Galerie Iris Clert di Parigi. Lavora a un ciclo di grandi *Olii* (le *Venezie*) dedicati alla città lagunare e li espone nella mostra *Arte e contemplazione* a Venezia, poi a New York, alla Martha Jackson Gallery. Durante il viaggio a New York inizia a pensare a opere da dedicare alla città statunitense, che realizzerà l'anno successivo, dando vita al ciclo dei *Metalli*, lacerazioni e fenditure su lastre di rame e di metallo riflettente.

Nel gennaio 1962 si apre un'ampia mostra antologica della sua opera a Leverkusen, nello Städtisches Museum, organizzata da Udo Kultermann. Alla Galleria dell'Ariete, a Milano, presenta per la prima volta i *Metalli*. Partecipa a *Nul* ad Amsterdam.

Nel 1963 inizia a lavorare al nuovo ciclo *La fine di Dio*, concetti spaziali su grandi tele ovali che ricordano il concetto di uovo e di nascita, che espone alla Galleria dell'Ariete a Milano. Una prima ampia mostra retrospettiva, curata da Enrico Crispolti, si apre a luglio, nel Castello Spagnolo di L'Aquila.

Presenta *La fine di Dio* a Parigi in febbraio, alla Galerie Iris Clert. Firma un contratto con la galleria Marlborough, con sede a Londra, a New York e a Roma, dove tiene una importante personale. Partecipa alla XXXII Biennale di Venezia e alla XIII Triennale di Milano, per la quale realizza pannelli e mosaici parietali e pavimentali (il "liston") e l'opera ambientale *Utopie* in collaborazione con Nanda Vigo. Per *Integratie 64*, a Deurne, in Belgio, progetta una monumentale scultura luminosa, dal titolo *Concetto spaziale. Il tempo e lo spazio*. Conclude il ciclo *La fine di Dio*. Inizia il nuovo ciclo dei *Teatrini*. Questi sono caratterizzati da cornici in legno laccato e sagomato con motivi organici, dai colori sgargianti, e da una tela monocroma forata.

Del 1966 è l'importante retrospettiva al Walker Art Center di Minneapolis (per la quale progetta anche un *Spatial Environment*). Allestisce una sala personale come ambiente alla XXXIII Biennale di Venezia, in collaborazione con l'architetto Carlo Scarpa e vince il Gran Premio della Biennale: in un ambiente ovale sono presentati sette «tagli» ciascuno nascosto da una struttura tipo "altare".

Una importante personale viene presentata allo Stedelijk Museum di Amsterdam nel 1967, dove realizza una serie di *Ambienti spaziali*. Inizia il nuovo ciclo delle *Ellissi*, in legno laccato, e propone alcune sculture "a missile", su gambi, in metallo verniciato, tra cui la *Pillola*. Queste nuove opere sono esposte per la prima volta alla Galleria Marlborough di Roma.

Nel 1968 lascia Milano e si stabilisce a Comabbio, nella vecchia casa di famiglia. Un'importante personale si apre a gennaio al Kestner-Gesellschaft di Hannover. Progetta *Ambienti spaziali* per la XXXIV Biennale di Venezia e per *4. Documenta* di Kassel. Muore per una crisi cardiaca il 7 settembre, nella clinica Santa Maria dell'ospedale di Circolo, a Varese.



Stampato nel mese di febbraio 2017 a cura di Scalpendi editore Srl – Milano – Italia

