



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PAVIA
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

Corso di Laurea Magistrale
in Storia e valorizzazione dei Beni culturali
Curriculum Storia dell'arte medievale, moderna e contemporanea

LE *ATTESE* DI LUCIO FONTANA

RELATORE

Chiar.mo Prof. Paolo Campiglio

CORRELATORE

Chiar.ma Prof.ssa Marina Borghi

Tesi di Laurea/Laurea Magistrale di

chiara FABBRIS

Matricola n. 526845

Anno accademico 2024/2025

INDICE

INTRODUZIONE.....	3
1. Lucio Fontana	6
1.1 Gli esordi	7
2. Genesi delle Attese.....	66
3. Tecnica artistica e materiali.....	73
4.Cicli	81
4.1 Inchiostri	83
Gessi (1954-1958)	85
Inchiostri (1956-1959)	86
4.2 Olii (1957 – 1960/1961).....	88
4.3 Concetti spaziali, Attese (1958-1968)	92
4.4 Quanta (1958-1960).....	100
4.5 Nature (1959-1960).....	101
4.6 Metalli (1961-1968).....	105
5. Le attese nello spazio espositivo: mostre e ricezione pubblica.....	109
5.1 Mostra personale alla Biennale di Venezia, 1958	109
5.2 Mostra alla Galleria del Naviglio, febbraio 1959	110
5.3 Mostra alla Galerie Stadler, marzo 1959.....	111
7. Paternità delle opere	115
7.1 Scritte autografe sul retro delle tele.....	115
CONCLUSIONI.....	195
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI	198
SITOGRAFIA.....	201
RINGRAZIAMENTI.....	203

INTRODUZIONE

Il presente lavoro intende analizzare, e circoscrivere, gli aspetti chiave dell'evoluzione artistica di Lucio Fontana, in un arco cronologico che si distingue, nel panorama dell'epoca, per l'eccezionale fervore creativo. Il periodo a cavallo tra anni Cinquanta e Sessanta si configura, infatti, come uno snodo cruciale della sua carriera: muovendo dalle premesse poste nella densa stagione dei *Concetti spaziali*, l'artista giunge, attraverso una vivace sperimentazione, alla piena maturazione concettuale con la genesi e la successiva codificazione delle *Attese*.

L'indagine si focalizza, dunque, sul percorso che conduce alla definizione di una delle serie più emblematiche e prolifiche della carriera di Fontana.

Come osserva Gillo Dorfles, un momento decisivo dell'arte del Novecento è rappresentato proprio dalla scoperta di una pittura "spaziale" intesa, anche in senso materiale, come rottura con la tradizionale superficie bidimensionale della tela.

Fontana ha avuto l'audacia di avventurarsi fino ad oltrepassare la bidimensionalità della tela, aprendo fisicamente uno spiraglio verso la "quarta dimensione", proponendosi, di fatto, di superare l'immobilità del quadro.

Secondo questa logica, il termine "concetto" risulta determinante per infrangere i limiti della realtà tridimensionale e mimetica, affiancando alla dimensione fisica dell'opera una componente mentale, intellettuale e trascendente. Con le *Attese*, la materialità viene progressivamente dissolta, trasformandosi in una manifestazione di pura energia cosmica. Durante un decennio e fino alla scomparsa, Lucio Fontana realizza potenti metafore visive del superamento della dimensione umana, condensate in opere iconiche che concorrono a evocare l'entusiasmo di un'epoca, caratterizzata da svolte epocali (come i viaggi nello spazio, il cinema, la televisione, la radio ecc.), che ha conosciuto un progresso tecnologico tale da dare l'illusione di riuscire a proiettare l'uomo in una nuova era, quasi a diretto contatto con una dimensione quasi divina e universale, un "Dio panico".¹

¹ Dorfles 1993, pp. 91-97

In questa sede si intende ricostruire lo sviluppo delle *Attese* a partire dal superamento delle istanze informali, attraverso i cicli a inchiostro, le cosiddette "aniline", sino alle sperimentazioni formali che caratterizzano le serie: *Nature*, *Quanta*, *Metalli*, *Olii*. La riflessione sugli aspetti tecnici e formali, mira a restituire la profondità di una pratica multiforme, capace di coniugare rigore teorico e dirompente potenza visiva. Il nucleo metodologico della ricerca risiede nel tentativo di gettare luce sulla dualità del gesto radicale del taglio: mentre sul recto della tela, Fontana mira all'apertura verso lo spazio infinito, cosmico e immateriale, in pieno accordo con i presupposti dello Spazialismo; il verso custodisce la traccia scritta, configurandosi come uno spazio privato, custode di una realtà quotidiana e profondamente umana. Le note autografe apposte dall'artista sul verso delle tele non sono solo prove di autenticità dell'opera, ma tracce di una riflessione quotidiana che controbilancia la tensione verso l'assoluto. In questa dialettica antitetica tra la "smaterializzazione" del concetto spaziale e la "materialità" della scritta, emerge un Fontana profondamente ancorato alla propria umanità, come traspare dalle sue stesse parole:

"E l'uomo ridotto a niente non vuol dire che si distrugge: diventa un uomo semplice come una pianta, come un fiore e quando sarà così puro sarà perfetto [...]. L'uomo ha questo gran mistero che è l'intelligenza [...] che, ancora, è sopraffatto dalla parte materiale, da questa forma di vivere materialista sulla terra, che non ha concepito cos'è l'infinito."

Dalla condensazione di questa quotidianità, in cui si nascondono, nascono simultaneamente il gesto del taglio e la frase sul retro. È Fontana stesso a chiarire la portata liberatoria di tale atto:

"Quando mi siedo davanti a uno dei miei tagli, a contemplarlo, provo all'improvviso una grande distensione dello spirito, mi sento un uomo liberato dalla schiavitù della materia, un uomo che appartiene alla vastità del presente e del futuro."

Per approfondire la poetica, la tesi si articola in quattro capitoli:

Il primo capitolo indaga la genesi del gesto del taglio nel suo contesto storico e teorico. Si ricostruiranno le circostanze e le influenze che portarono a questo sconvolgimento artistico, analizzando le tecniche esecutive, e i materiali utilizzati dall'artista.

Il secondo capitolo offre una disamina cronologica e analitica dei cicli pittorici legati ai tagli. Dai lavori a inchiostro (le cosiddette aniline) alle sperimentazioni ad olio, il percorso si concentra sulle *Attese* per seguire l'evoluzione stilistica della celebre fenditura, evidenziando il mutamento del rapporto tra segno, materia e spazio. L'ultimo capitolo mira ad affrontare la questione della paternità e dell'identità dell'opera attraverso lo studio delle iscrizioni apposte al verso delle tele. Tali testimonianze sono state qui organizzate e analizzate secondo una disposizione alfabetica; una scelta che permette di isolare e confrontare i nuclei tematici della riflessione fontaniana, trasformando il retro della tela in un prezioso archivio di pensieri e frammenti di vita e rivelando il volto più intimo di un artista che ha saputo guardare oltre il confine del visibile.

1. Lucio Fontana

«L'impulso, ad esempio, a forare la tela, a distruggere, ma costruendo in altra materia, la superficie ormai divenuta schiava della tradizione, è un genere d'impulso che sarebbe stato impensabile in chi non fosse dotato come lui di quel senso di sicurezza anche nell'assurdo di cui invece sono quasi sempre privi gli artisti cerebralizzati, i teorizzatori, i concettualizzanti.»²

Figura di assoluto rilievo nel panorama internazionale del XX secolo, Lucio Fontana si impone come una delle voci più radicali e rivoluzionarie del secondo Novecento. Il suo contributo ha scardinato i paradigmi della tradizione artistica, ridefinendo profondamente lo statuto stesso dell'opera d'arte nonché il suo ruolo nel mondo moderno. Attraverso un'azione di sovvertimento sistematico delle convenzioni formali e teoriche, Fontana ha aperto alla storia dell'arte prospettive inedite, fondate su una dialettica serrata tra spazio, materia e gesto.

La sua ricerca, tesa a una costante ridefinizione dei confini espressivi, ha generato un impatto duraturo nelle pratiche contemporanee. L'eco del suo linguaggio risuona fino ai giorni nostri.

Per comprendere appieno la portata della sua rivoluzione spaziale, è necessario ripercorrere le tappe di un'esistenza vissuta tra due mondi. Formatosi in un clima di profonde trasformazioni storiche e culturali, sospeso tra le suggestioni Argentine e gli slanci d'avanguardia europei, l'artista ha maturato, progressivamente, un linguaggio personale dirompente, capace di integrare il rigore della scultura all'astrazione del pensiero che, infine, si condensa in un gesto; l'azione produce un vuoto che invita a sondare, da uno spazio reale e tangibile, l'infinito cosmico che si cela oltre la superficie pittorica e nel concetto intellettuale che lo sostiene.

La sua parabola creativa non è un esito immediato, ma il risultato di un progressivo e costante superamento dei limiti del supporto tradizionale e, più in generale, delle convenzioni artistiche. In questa prospettiva, la biografia di Fontana si configura come un cammino verso la realizzazione di un'arte nuova, fondata sull'essenzialità del segno, sul rigore della monocromia e sulla definitiva apertura della tela come

² Dorfles 1993, pp.91-97.

dimensione, al contempo, fisica e mentale. Analizzare la sua formazione e il suo percorso artistico significa, dunque, indagare le radici profonde di quel gesto che, nel 1958, porterà alla nascita delle prime Attese, segnando un punto di svolta fondamentale della storia dell'arte contemporanea.

1.1 Gli esordi

Lucio Fontana nasce a Rosario di Santa Fe, in Argentina, il 19 febbraio 1899.³

Il contesto familiare è storicamente legato alla pratica artistica e artigianale e in essa si intrecciano tradizione, spirito di iniziativa e aspirazione al rinnovamento.

La figura paterna, Luigi Fontana, imprenditore e scultore italiano, attivo nel settore funerario e monumentale, esercita un'influenza considerevole sul carattere del giovane Lucio. Luigi trasmette al figlio l'energia e il vigore di cui Fontana si armerà durante tutto il suo percorso creativo.

Formatosi all'Accademia di Brera, Luigi Fontana si diploma in ornato e plastica e intraprende, presto, un percorso di emancipazione dal mestiere artigiano di origine per cercare di coniugare abilità tecnica e ambizione professionale. Questo obiettivo lo porta, nel 1891, a emigrare in Argentina, perché spinto dal desiderio di affermarsi in un contesto considerato più promettente.

A Rosario conosce Lucia Bottini, figlia del pittore e incisore svizzero Jean Bottini, madre naturale di Lucio e donna dallo spirito anticonformista.⁴

In seguito al suo insediamento in città, Luigi fonda un laboratorio di scultura che si inserisce efficacemente nella crescente domanda di una borghesia locale desiderosa di affermare il proprio status attraverso monumenti, busti e opere commemorative.

Il linguaggio espressivo di Luigi Fontana, caratterizzato da una matrice realista improntata a una resa di forte suggestione, si adegua velocemente ai gusti di una committenza poco incline a recepire le innovazioni artistiche che andavano maturando in Europa; Luigi sceglie di adattarsi a delle richieste che limitavano la sua sperimentazione formale ma, al contempo, garantivano una notevole stabilità economica e un rapido consolidamento dell'attività. Negli ultimi anni dell'Ottocento,

³ Crispolti 2006, p.992.

⁴ Campiglio 2015, p.29-34.

la città di Rosario, oltretutto, vive un'intensa fase di espansione, urbana e demografica, che comporta un aumento considerevole delle dimensioni dell'impresa che, presto, raggiunge dimensioni considerevoli e arriva a impiegare circa un centinaio di operai. Nel 1903 Luigi sposa Anita Campiglio con l'intento di garantire al figlio un'educazione adeguata allivello del nuovo contesto familiare. Ottiene l'affidamento del figlio due anni più tardi.

In previsione di un progressivo passaggio di gestione, Luigi associa alla propria attività lo scultore italiano Giovanni Scarabelli, con cui dà vita alla ditta "*Fontana y Scarabelli Escultores*" specializzata in opere celebrative in marmo e bronzo, rilievi commemorativi e progetti architettonici per mausolei di pregio. Nel 1906 riconosce ufficialmente il primogenito e decide di portarlo in Italia, dai parenti, per introdurlo a una formazione culturale e artistica coerente alle sue aspettative.

Trasferito in Italia, Lucio Fontana frequenta alcuni collegi presso cui ottiene la licenza tecnica. Successivamente frequenta la scuola dei Capimastri e Costruttori edili, che integra ai corsi pomeridiani presso la Scuola degli Artefici dell'Accademia di Brera, scelta dettata dal volere del padre Luigi che immagina per il figlio una formazione in grado di coniugare competenze teoriche e abilità pratiche nella prospettiva di un futuro impiego nel campo dell'edilizia o dell'architettura, senza tralasciare le arti applicate. Nonostante l'impegno, le difficoltà nelle discipline logico-matematiche rallentano il suo percorso di studi portandolo a conseguire il titolo solo nel 1921.⁵

Nel frattempo, nel 1917, decide di arruolarsi volontario nella Prima guerra mondiale. L'esperienza al fronte si rivela determinante. Fontana si distingue per il coraggio che dimostra sul campo e arriva a ottenere una medaglia d'argento al valor militare, ma l'impatto psicologico della guerra lascia un segno profondo nella sua sensibilità.

Molti anni più tardi Fontana ricorderà quell'esperienza come un momento di svolta esistenziale dove la guerra, con la sua violenza e disumanità, diventa per lui il motore di una ricerca artistica intesa come sublimazione delle emozioni in energia creativa.

⁵ Campiglio 2025, pp.21-44.

L'artista descrive il processo come un'«esteriorizzazione, in una certa forma, di tutte le reazioni provocate da quel conflitto, che non ci ha dato quello che in realtà ci aspettavamo.»⁶

La sua estetica e la sua poetica da questo momento saranno guidate dalla lotta, intesa soprattutto come tensione spirituale e intellettuale, e da una fede tenace in un ideale. Al termine della guerra Fontana torna in Argentina e dopo un periodo di contrasti col padre, che lo vorrebbe coinvolto nell'impresa familiare, sceglie di allontanarsi radicalmente dalla civiltà e intraprendere un viaggio nella vasta e incontaminata *Pampa Húmeda*, dove diventa a tutti gli effetti un *gaucho*⁷. Questa parentesi della sua vita, segnata dalla sfida quotidiana e da un'esistenza sfrondata del superfluo, si rivela decisiva nel forgiare la sua identità; Fontana è immerso in un contesto aspro, fatto di orizzonti irraggiungibili e sconfinite volte stellate, che gli rievoca una condizione primigenia e pone le basi per la maturazione di una nuova consapevolezza del rapporto tra l'uomo, la materia e lo spazio naturale. In seguito, ricorderà con nostalgia quegli anni che furono per lui un periodo di autentica felicità e libertà assoluta, durante il quale si guadagnò la stima dei compagni per il suo coraggio, la forza fisica e l'abilità nell'aprire (letteralmente squartare) giovani bovini.⁸ Questo periodo si rivela dunque una breve, ma fondamentale, parentesi per la futura elaborazione di una poetica fondata sull'infinità spaziale, sull'energia vitale, sulla trasformazione della materia in gesto creativo e, significativamente, per le origini profonde del gesto del taglio che costituisce, di fatto, l'ideazione più incisiva e conosciuta della sua produzione.

In occasione della nota intervista a Carla Lonzi del 1967 Fontana, rispondendo a un critico americano che lo scherniva per la ristrettezza degli spazi italiani rispetto ai deserti dell'Arizona, afferma con decisione le proprie origini argentine e la conoscenza concreta dell'immensità della pampa argentina; tuttavia sostiene anche, evidenziando così l'origine della sua riflessione artistica e del futuro sviluppo dello

⁶ Campiglio 2025, p.53.

⁷ Simbolo di virilità, in Argentina la figura del gaucho ha un retaggio culturale importante. Il gaucho è un cavaliere nomade dalle spiccate abilità, e dotato coraggio, che si guadagna da vivere occupandosi del bestiame; dunque, è considerato un vero e proprio stile di vita.

⁸ Arestizábal et al. 1998, p.31.

Spazialismo, che il vero spazio è una dimensione mentale e spirituale interiore, che supera i confini materiali ⁹.

Dopo essere stato persuaso dal socio del padre a tornare a Rosario, Fontana entra nell'impresa familiare, di cui diventa collaboratore nel 1924. Nello stesso anno avvia anche un'attività di importazione di marmi di Carrara, che gli garantisce l'indipendenza economica; Lucio Fontana scopre così la sua grande passione per la scultura che, in questa fase acerba, si concentra essenzialmente su ritratti e figure; pur alternando lavori su commissione a opere più personali, sviluppa progressivamente un proprio stile, lontano dal classicismo paterno e vicino a una concezione più libera e astratta della forma. I ripetuti scontri con il padre, che contrasta lo slancio del figlio rimproverandolo per la mancanza di basi accademiche lo spingono, infine, ad aprire un atelier indipendente condiviso con il pittore Julio Vanzo, con il quale intraprende un percorso di sperimentazione ispirato alle avanguardie europee.¹⁰

Nel 1926 Fontana avvia una serie di ricerche volte a intensificare il dialogo tra scultura e spazio circostante; contestualmente partecipa alle prime esposizioni organizzate dall'*Agrupación de artistas plásticos rosarinos* dove le sue opere, considerate eccessivamente moderne e in contrasto con la tradizione locale, suscitano scandalo e critiche. Queste reazioni, unite ai continui rimproveri del padre e alla consapevolezza di una formazione accademica lacunosa, lo spingono a un rientro a Milano, nel 1927, motivato dalla volontà di approfondire lo studio della scultura. Grazie al cugino Bruno, Fontana entra in contatto con il maestro Adolfo Wildt, titolare della cattedra di scultura all'Accademia di Brera.

Il linguaggio del docente, fondato su un equilibrio tra vuoto e pieno e sulla concezione della materia come sostanza immateriale, ha un grande impatto sul giovane Fontana. Attraverso una rigorosa pratica diviene rapidamente l'allievo prediletto di Wildt, che lo individua anche come possibile erede della sua arte. A dispetto del rigore e dell'impegno profuso nell'acquisizione delle regole dell'arte accademica, Fontana si propone di superare le forme classiche.

⁹ Guadagnini (cur.) 2022, p.124.

¹⁰ Campiglio 2025, pp.55-59.

1.2 Gli anni Trenta

Dopo il diploma, conseguito nel 1930, Fontana si emancipa dal magistero di Wildt e avverte l'urgenza di elaborare un linguaggio completamente autonomo.

L'enigmatica e informe scultura da lui intitolata "*Uomo nero*", dello stesso anno, segna questo momento di liberazione; il soggetto, che richiama la forma di un uomo seduto, è privo di identità e appare come un personaggio primitivo; tuttavia, non è collocabile in nessun tempo preciso.

L'oscura opera è la concretizzazione della sua reazione allo stilismo e alla retorica accademica, ma vuole dare corpo anche alla sua ferma volontà di superare i confini di pittura e scultura, dato che in essa si manifesta il tentativo di creare un'arte nuova, in cui lo spazio e la materia si fondono in una continuità dinamica.

«[...] appena uscito dall'Accademia, ho preso una massa di gesso, le ho dato la struttura approssimativamente figurativa di un uomo seduto e le ho gettato addosso del catrame.² Così, per una reazione violenta. Wildt, naturalmente, c'è rimasto parecchio male. È venuto da me, si è lamentato: «eri tutta la mia speranza» mi ha detto «e tu mi tradisci così». Che cosa potevo dirgli? Avevo una grande stima di lui, gli ero riconoscente, ma a me interessava trovare una nuova strada, una strada che fosse tutta mia.»¹¹

Il crescente senso di insofferenza verso i mezzi tradizionali lo porta a concepire la scultura come un tradimento dell'idea originaria e questo lo muove a una ricerca espressiva fatta di forme più dirette e primitive che lo porta a plasmare la terra come gesto primordiale.

In questi anni il critico Edoardo Persico è il primo a riconoscere in lui un potenziale innovativo e nel 1929 decide di inserirlo nel novero degli artisti che intende promuovere all'interno della, appena nata, Galleria del Milione, di cui cura la programmazione. *Uomo nero* viene esposto in occasione della seconda mostra della galleria, accanto alle proposte più avanzate della scena artistica contemporanea.¹² Mentre, di fronte alla svolta stilistica di Fontana, Wildt disapprova¹³ e la critica reagisce con sconcerto, tuttavia, come efficacemente sottolineato da Paolo

¹¹ Rossi 1963, pp.47-50.

¹² Crispolti 1986, p.1152.

¹³ Crispolti 1986, p.1000.

Campiglio, «... Persico scorge nell'Uomo nero un incunabolo, il primo segno della liberazione. Con il suo carattere sinistro ed enigmatico si pone come forma che postula una nuova dimensione antimonumentale»¹⁴.

La prima mostra personale dedicata a Fontana è organizzata da Persico alla Galleria del Milione, il 2 febbraio 1931. Le diverse opere scelte per l'occasione, alcune delle quali emergono per un richiamo alla dimensione primitiva caratterizzante *Uomo nero*, si presentano come enigmatiche terrecotte ornate da elementi pittorici posti a freddo che voglio mettere in crisi i generi di pittura e scultura; in questa sede fanno la loro comparsa anche alcune tra le prime tavolette graffite e colorate¹⁵.

Le tematiche ancestrali che Fontana adotta si configurano come una personale elaborazione di quell'idea di ritorno a una dimensione primigenia dell'esperienza umana che si può ricondurre alla critica alla modernità che fu centrale nelle ricerche di diversi artisti fauve, primitivisti ed espressionisti tedeschi che, in nome di un auspicata riconnessione con la natura, adottarono un'arte antiaccademica, istintiva, e volutamente grezza.¹⁶

Renato Birolli, a proposito delle tavolette graffite di Fontana, afferma che questa impostazione si manifesta attraverso una precisa dialettica tra segno e colore¹⁷ che mira a impedire una percezione materiale della sua opera scultorea: dunque tra un segno inciso a bulino che vuole determinare una dimensione spaziale, fungendo quasi da terza dimensione¹⁸, e un uso personale del colore come ricerca di astrazione e sospensione dei volumi. Questi elementi, assieme a figure cariche di valenze allusive, contribuiscono a definire una generale percezione temporale aperta e sospesa.

¹⁴ Campiglio 2025, p.79.

¹⁵ Campiglio 2025, pp. 75-82.

¹⁶ Pontiggia 2025, pp.3-4.

¹⁷ Dialettica precedentemente indagata attraverso disegni a inchiostro e tempera che rivelano un accurato studio del rapporto tra i diversi elementi: la figura, il piano astratto in cui è inscritta e il ruolo della luce all'interno dell'assetto compositivo.

¹⁸ Rusconi 2000, p.268.

In occasione della sua seconda personale riemerge una fase figurativa che avrà un corso limitato. Le sculture presentate sono contraddistinte da un linguaggio espressionista e un marcato impiego di cromie accese e dorature.¹⁹

Nel 1931 si registra la prima commissione pubblica ufficiale di Lucio Fontana: il podestà di Erba richiede all'artista di arricchire il sacrario ideato dall'architetto razionalista Giuseppe Terragni. Per l'occasione, Fontana concepisce un altorilievo bronzeo raffigurante la Vittoria, da collocare al culmine del sacrario semicircolare. Il progetto è velocemente approvato dall'architetto e si procede alla sua realizzazione. L'imponente fusione bronzea, del peso di circa tre quintali, dialoga in modo coerente con il severo e spoglio impianto architettonico razionalista del Terragni. L'opera è in grado di tradurre, in termini plastici, un'idea di energia originaria e di tensione dinamica; la memoria della guerra è sapientemente addensata in una forma che evoca la lotta come condizione esistenziale.

Nonostante l'iniziale apprezzamento da parte di Persico e degli ambienti colti (compresi i sostenitori del partito fascista), l'opera provoca una diffusa incomprensione e a seguito della pressione delle frange più tradizionaliste l'opera viene inizialmente rimossa e successivamente poi fusa in bronzo per realizzare un cannone monumentale. Questo episodio ha valore emblematico perché innesca il contrasto di Fontana con le istanze normalizzatrici, in virtù del suo desiderio di autonomia linguistica.

Per Fontana il primo scorcio degli anni Trenta rappresenta un periodo di precarietà economica e di marginalità rispetto ai circuiti commerciali. Questa condizione, tuttavia, non frena il suo slancio creativo e le lettere al padre confermano una risoluta di resistenza che, innanzitutto, è coerenza artistica.

La produzione di questo periodo si concentra sulla rarefazione della figura e vede il consolidarsi dell'uso delle tavolette graffite, che costituiscono un importante elemento della sua evoluzione linguistica.²⁰

Nel 1933 partecipa alla IV Mostra del Sindacato regionale fascista delle Belle Arti di Lombardia ed è chiamato come membro della commissione esecutiva. Le opere

¹⁹ Campiglio 2025, p.80.

²⁰ Campiglio 2025, pp.102-103.

presentate da Fontana testimoniano la notevole abilità di esplorare, con consapevolezza, i linguaggi che caratterizzano la produzione di quegli anni, dalle opere maggiormente figurative alle composizioni astratte delle tavolette graffite. Carlo Belli²¹ individua nell'artista un interlocutore sensibile alle istanze dell'astrazione; Per Fontana però, la condivisione di determinati linguaggi non si traduce in un'accettazione e conseguente adesione ortodossa a un programma teorico ma, al contrario, rappresenta un dispositivo critico e strumento di emancipazione rispetto alla centralità dei modelli promossi dalla cultura fascista.

L'ardito spirito provocatorio di Fontana emerge, analogamente, anche in occasione della prima mostra del Sindacato nazionale fascista di Firenze del 1933, dove la collocazione delle opere, giudicate "cerebrali e disumane", degli artisti più giovani presso un padiglione separato, rende tangibile la frattura generazionale in atto. Un capitolo importante nello sviluppo della riflessione di Fontana si apre, altresì, con la partecipazione, accanto al gruppo BBPR e a Figini e Pollini, alla V Triennale di Milano. Gli interventi di Fontana, in questa circostanza, testimoniano una scultura non più intesa come oggetto isolato ma come parte integrante di un organismo spaziale. L'impiego del cemento policromo e la scelta di soluzioni formali antimonumentali dimostrano l'impegno nel tentativo di ridefinire il rapporto tra plastica e architettura in termini di interazione strutturale. L'elemento plastico non si limita a occupare uno spazio della struttura architettonica, ma ne ristabilisce i volumi e i ritmi, attraverso un gioco di tensioni visive.

Sempre nel 1933, la retrospettiva dedicata a Umberto Boccioni al Castello Sforzesco è un'opportunità importante per il confronto con una concezione più dinamica della forma. Attraverso la lezione di Boccioni in *Forme uniche della continuità nello spazio*, Fontana matura l'idea di una dissoluzione della compattezza volumetrica a favore di una fusione tra luce, ambiente e struttura plastica. Questa svolta concettuale orienta il suo percorso verso una liberazione dai vincoli della tradizione figurativa, in direzione di una progressiva smaterializzazione della scultura.²²

²¹ Critico d'arte, pittore, nonché teorico dell'astrattismo in Italia e autore di *Kn*, testo pubblicato nel 1935 e considerato da V. Kandinskij "Vangelo dell'arte chiamata astratta".

²² Campiglio 2025, pp. 90-92.

Temporaneamente sostenuto dal collezionista Pietro Feroldi, Fontana intensifica l'attività grafica sviluppando una serie di studi in cui il segno continuo costruisce configurazioni astratte e parallelamente prosegue nella sperimentazione di soluzioni figurative di grandi dimensioni, marcate da cromie astratte.

La compresenza di pratiche diverse esprime la volontà scardinare le categorie di pittura e scultura. Appare dunque chiaro come gli anni Trenta costituiscano un vivace periodo di elaborazione concettuale, un laboratorio fecondo che portò alla progressiva maturazione della visione del fare arte di Fontana verso una linea di ricerca orientata al superamento dei confini disciplinari.²³

Nel 1934 la Galleria del Milione diventa un ambiente fondamentale per un aggiornamento sulle ricerche europee. Gli spazi dell'edificio vengono allestiti per gli eventi espositivi che segnano l'esordio, sulla scena italiana, di una selezione di opere di artisti, noti a livello internazionale come Vasilij Vasil'evič Kandinskij e Friedrich Vordemberge-Gildewart; il lessico introdotto da questi artisti genera un'eco di notevole portata all'interno del Gruppo astratto italiano, che si aggrega anche in virtù di queste circostanze.

Il biennio 1934-1935 rappresenta per Fontana un momento di elaborazione teorica e sperimentale. In una condizione economica ancora precaria, avvia un nucleo di sculture astratte che segneranno la sua partecipazione all'esposizione del gennaio 1935 presso la Galleria del Milione. La personale è promossa da Carlo Belli, ed è relativa a un'operazione culturale volta a legittimare l'astrazione italiana nel contesto europeo. In questo scenario, Fontana emerge come figura d'avanguardia, capace di proporre un linguaggio in grado di dialogare con le ricerche più avanzate.

Incisivo, in tal senso, appare l'influsso di Wassily Kandinskij, le cui teorie, note a Fontana attraverso le pubblicazioni, e l'esposizione del 1934 alla Galleria del Milione, presentano analogie interessanti con la futura poetica spazialista, ad esempio:

«L'opera d'arte si rispecchia sulla superficie della coscienza. Essa sta al di là e si dilegua dalla superficie, senza lasciar traccia, appena scomparso lo stimolo. [...]

Anche qui abbiamo la possibilità di entrare nell'opera, di divenirne parte attiva e di

²³ Campiglio 2025, pp.87-95.

vivere con tutti i sensi la sua pulsazione».²⁴Questa "possibilità di entrare nell'opera" risuona profondamente nel lavoro di Fontana del secondo dopoguerra.

Intorno alla metà degli anni Trenta, dunque, l'artista realizza sculture di piccolo formato in cemento e ferro in cui il volume viene svuotato e la superficie si riduce a traccia lineare; l'opera diventa una configurazione aperta che implica una fruizione mobile. Si manifesta il fulcro del concetto che riaffiorerà nei decenni successivi: la compresenza di uno spazio interno ed esterno alla forma.

Parallelamente a questa linea astratta, Fontana non abbandona del tutto la figurazione, ma la trasforma in chiave espressionista. È il caso di *Conversazione* (1934), la cui composizione ricorda quella dell'opera *Conversazione in giardino* di Medardo Rosso; nell'opera di Fontana la forma appare come un organismo a metà tra allusione antropomorfa e astrazione ed è Fontana stesso a riconoscere, in retrospettiva, queste esperienze come precedenti diretti delle soluzioni spaziali del secondo dopoguerra, quali *Ambiente spaziale* del 1949 e i *Concetti spaziali* esposti alla Biennale veneziana del 1958.

La personale al Milione, inaugurata il 14 gennaio del 1935, consacra Fontana sulla scena internazionale. Il critico Duilio Morosini coglie prontamente la duplice natura del suo lavoro: ovvero «il segno di una mano che sente con compiacimento il cedere della materia», ma anche: «Non più forme, ma ritmi. E l'andatura è in un certo senso musicale, nel concludersi o nel fluire delle linee ritmiche che vibrano all'infinito nello spazio». È sorprendente il riferimento di Morosini a un infinito spaziale, che avverte, nell'arte di Fontana, con grande spirito anticipatorio.

Nello stesso anno, l'adesione al gruppo parigino Abstraction-Création e la partecipazione al Premier salon de l'art mural a Parigi confermano il respiro europeo dell'arte di Fontana.²⁵

²⁴ Kandinsky 2021, p.22.

²⁵ Campiglio 2025, pp.95-103.

L'inaspettata e prematura scomparsa nel 1936 di Edoardo Persico, figura decisiva per l'interpretazione della prima fase di Fontana e della sua evoluzione iniziale, avviene in concomitanza alla nascita del sodalizio tra Lucio Fontana e Tullio d'Albisola²⁶. I due artisti, accomunati dall'interesse in una produzione ceramica svincolata da una dimensione esclusivamente decorativa, si erano precedentemente conosciuti grazie a Persico e da questo momento inaugurano una vera e propria collaborazione. Sono verosimilmente insieme all'appuntamento della VI Triennale di Milano dove il gruppo monumentale *Vittoria e Cavalli*, inserito nella cornice del Salone d'Onore, si impone come episodio emblematico dell'espressionismo plastico di Fontana. Le condizioni di salute di Fontana lo inducono poi a soggiornare ad Albisola, ancora accanto a Tullio. Il dialogo con la manodopera del luogo e il contatto diretto con l'argilla, innescano una fase di intensa sperimentazione. L'immediato approccio alla materia è quasi impulsivo, la forma nasce da gesti dinamici, carichi di energia, in un processo che privilegia la gestualità e il segno rispetto alla cura del dettaglio rifinito. In poche settimane prende forma una ricca raccolta di opere, prevalentemente soggetti tratti dal mondo naturale, orientata all'affermazione di una dignità scultorea attraverso l'unicità dell'opera e l'irripetibilità del processo. In Fontana la fase di cottura ha funzione trasformativa e l'accettazione dell'intrinseca componente di imprevedibilità che, caratterizza l'uso del fuoco, introduce nell'opera finita un margine di casualità che incide sull'elaborazione stessa dell'opera, segnando una distanza marcata rispetto alle precedenti terrecotte policrome di ascendenza primitivista. Oltre ai fantasiosi soggetti zoomorfi, tratti dal mondo naturale, la produzione di questo periodo conosce anche esiti astratti che vengono giudicati "astrazioni cosmiche" da Tullio d'Albisola e Filippo Tommaso Marinetti all'interno del *Manifesto futurista della Ceramica e Aereoceramica*²⁷ del 1938. I due registri entro cui si muove Fontana: figurazione dinamica e sintesi formale, convivono all'interno del nuovo processo di sperimentazione ceramica dell'artista.

²⁶ All'anagrafe Tullio Mazzotti. Figlio e allievo di Giuseppe Mazzotti, mastro vasaio che fondò nel 1903 la prima fabbrica di ceramica artigianale di famiglia ad Albisola, Tullio è ceramista, esponente del Movimento Futurista e poeta.

²⁷ <https://futurismo.accademiadellacrusca.org/scheda.asp?Idscheda=192>.

Nel maggio del 1937 si inaugura l'Esposizione universale parigina²⁸; l'evento è caratterizzato dalle tendenze di ritorno all'ordine e alla figurazione.²⁹ Fontana partecipa su appello dell'architetto Giuseppe Pagano³⁰ che gli affida la realizzazione di una delle statue poste a coronamento della torre; nello specifico a Fontana è assegnata *Italia*, personificazione in forma di imponente scultura in gesso, che chiude la serie di ventiquattro statue rappresentanti le ventidue corporazioni, assieme alla scultura *Fascismo*.³¹

La presenza di Fontana emerge anche per alcune opere espressioniste in gesso policromo³², richieste dagli architetti del gruppo BBPR, caratterizzate dalla posizione sopraelevata lungo il padiglione galleggiante sulla Senna. La sospensione delle opere introduce un'intuizione antigravitazionale che, sebbene ancora embrionale, anticipa sviluppi futuri della sua ricerca.

Il soggiorno parigino, protrattosi fino all'autunno, consente all'artista di confrontarsi con le avanguardie internazionali. Nel padiglione spagnolo vede *Guernica* di Pablo Picasso³³; frequenta gli ambienti di Constantin Brâncuși e Tristan Tzara. Fontana ha dunque l'occasione di maturare una riflessione sul superamento del volume tradizionale in favore di una concezione spaziale della scultura, in linea con alcune premesse già formulate dal futurismo.

²⁸ "Exposition internationale des arts et des techniques appliqués à la vie moderne".

²⁹ Masina 2016 pp.291-339.

³⁰ Membro del Comitato per la partecipazione italiana all'Esposizione e direttore e coordinatore generale degli allestimenti del Padiglione Italiano.

³¹ Masina 2016 pp.306-307.

³² «... Vittoria marinara, Marinai che salpano, La rotta del sole e la Dea del mare, bassorilievi colorati in gesso di Fontana, fissati ai piloni con un sistema di lacci e funi. A prua e poppa del padiglione, due enormi fotomontaggi di diciotto metri quadrati, davano l'illusione di un orizzonte marino. La Vittoria marinara – andata distrutta – era costituita da una figura bianca di Vittoria alata, trainata su un carro da una pariglia di cavalli scuri, anch'essi alati: recava in mano un fascio, nell'altra un'icona di vittoria, ed era seguita da un personaggio di profilo, in movimento, con un braccio proteso in avanti verso il carro» in Campiglio, 1995 (Lucio Fontana. La scultura architettonica negli anni trenta, Ilisso, 1995, pp. 89-99.; Masina 2016, p.315.

³³ Masina 2016, p.296.

L'esperienza presso la *Manufacture nationale de Sèvres* si rivela decisiva per l'approfondimento della lavorazione del grès, per l'impiego disinvolto degli smalti e l'acquisizione di competenze tecniche che ampliano le possibilità espressive della materia. Nascono figure che dialogano efficacemente con il clima surrealista parigino. La componente arcaica e primordiale diventa uno strumento critico verso l'eleganza accademica della tradizione di Sèvres.

Rientrato in Italia Fontana si dedica all'organizzazione della personale alla Galleria del Milione per l'aprile del 1938. La mostra, interamente dedicata alla ceramica, registra un significativo successo e consolida la percezione dell'artista come protagonista di un rinnovamento radicale del medium.

Tra le opere successive spicca il *Torso italico*, realizzato in grès durante un nuovo soggiorno ligure. La scultura, di grandi dimensioni, propone una rilettura ironica dell'iconografia imperiale romana, in aperta antitesi rispetto alla monumentalità retorica promossa dal regime. La materia, trattata in modo energico, dissolve il panneggio in un vortice plastico che tende a superare la distinzione tra modellato e superficie cromatica. Forma e colore coincidono in una entità dinamica unica.

In questa fase la critica, tra cui un giovane Giulio Carlo Argan, riconosce l'emergere di una tensione propriamente "spaziale": la materia sembra partecipare dello spazio circostante non per semplice effetto luminoso ma per una vibrazione interna del modellato. La ceramica diventa dunque un terreno di riflessione che oltrepassa i confini disciplinari tradizionali.

Alla fine del 1938, nonostante le pressioni familiari per un rientro in Argentina, l'invito alla Quadriennale di Roma trattiene Fontana in Italia. La sua ricerca, ormai orientata verso un superamento dei linguaggi consolidati, è prossima a una svolta che troverà compiuta formulazione solo nel secondo dopoguerra, ma che affonda le proprie radici nelle sperimentazioni ceramiche e nelle intuizioni maturate tra Albisola e Parigi.³⁴ Nel corso del 1939, nonostante i positivi risultati conseguiti nel campo della ceramica, per l'artista si protrae l'instabilità economica e professionale. La partecipazione ai concorsi pubblici diventa una necessità, così come le collaborazioni

³⁴ Campiglio 2025 pp.105-116.

episodiche con gli studi di architettura, mentre il rallentamento del mercato collezionistico riduce ulteriormente le possibilità di sostentamento.

Anche dal punto di vista culturale si registra, in quegli anni, un clima generale di irrigidimento ideologico, al punto che ogni deviazione dal figurativismo viene guardata con sospetto. Emblematica in tal senso è l'inclusione di "scultura astratta" del 1934 in una rassegna di opere etichettate come "degenerate".

In questo contesto le nuove generazioni reagiscono elaborando una forma di opposizione culturale. La presenza di Fontana alla II Quadriennale di Roma del 1939, unita allo sviluppo di una scultura ceramica di forte tensione materica e a un temporaneo avvicinamento a un ritrovato naturalismo, viene letta come gesto di autonomia nei confronti dell'estetica ufficiale. Attorno alla rivista e al movimento di Corrente si consolida l'idea di Fontana quale anticipatore di una battaglia contro lo stilismo dominante.

Sul piano operativo, il trasferimento di uno studio in via Boccaccio a Milano coincide con una rinnovata riflessione sul rapporto tra scultura e ambiente architettonico. Il dialogo con lo spazio, già avviato in precedenza, si intensifica anche grazie all'interesse di figure come Gio Ponti, che intravede nelle sue ceramiche, in particolare nei grandi grès policromi, un potenziale di integrazione monumentale nell'architettura contemporanea. L'invito a presentare proposte per la VII Triennale segna un passaggio importante, traducendosi finalmente anche in una maggiore stabilità economica. Tra le commissioni ufficiali spicca il bassorilievo *La Giustizia tra il potere legislativo e il potere esecutivo* del 1939 per il Palazzo di Giustizia progettata da Marcello Piacentini; realizzata in marmo rosa e inscritta in un lessico plastico severo e classicista, l'opera testimonia un adattamento alle esigenze celebrative del contesto istituzionale. La critica antifascista, rappresentata da Raffaele Giolli, vi coglie un cedimento alle costrizioni ideologiche del tempo, denunciando la distanza rispetto alla vitalità sperimentale tipica dell'artista.³⁵

Il progetto per il soffitto del sacrario dei Martiri fascisti nella Casa del Fascio milanese, su sollecitazione dei giovani architetti Zanuso, Tevarotto, Albricci, porta alla concezione del *Volo di Vittorie* del 1939: figure femminili sospese, studiate

³⁵ Campiglio 2025, pp.117-122.

attraverso complesse prove dal vero per analizzare l'effetto dinamico dei panneggi.³⁶ In queste esperienze si consolida l'interesse per la sospensione delle forme nel vuoto, già sperimentata nel 1937 per il padiglione dell'Italia all'Esposizione di Parigi del 1937.

Il mancato successo nei concorsi per il *Monumento ad Alberto Santos Dumont* a Rosario e per il *Monumento alla Bandiera* in Argentina riaccutizza il conflitto tra il radicamento professionale in Italia e i richiami familiari oltreoceano. Nel gennaio del 1940, le sollecitazioni del padre Luigi portano Fontana a tentare una via che possa conciliare la fedeltà alla propria ricerca milanese con le aspettative familiari.

Inizialmente fermo nel proposito di rimanere a Milano, propone al padre di partecipare alle competizioni restando in Italia. La missiva evidenzia quanto l'arte, in Fontana, si configuri come una necessità primaria e vocazione assoluta.³⁷

Infine, Fontana acconsente a partire per l'Argentina; una decisione dettata dal desiderio di partecipare, rapidamente, al concorso.³⁸

All'inizio del 1940 tale ricerca si concentra su una ridefinizione del rapporto tra forma e colore attraverso la scultura a mosaico. Pur consapevole delle remote ascendenze della tecnica musiva, Fontana ne fa uno strumento per superare la compattezza volumetrica tradizionale; la tessera dorata e specchiante introduce la luce all'interno della massa plastica, dissolvendone la continuità. Ne sono esiti il ritratto di Teresita e la monumentale *Medusa*, presentata alla VII Triennale, che Gio Ponti interpreta come una possibile via di rinnovamento dell'integrazione tra arti e architettura.

Conclusa l'esperienza della Triennale e in assenza di nuove commissioni, la prospettiva di un temporaneo rientro in Argentina riemerge con maggiore concretezza. Sostenuto dall'amico collezionista Riccardo Crippa, Fontana decide infine di partire nel marzo 1940 con l'intento dichiarato di partecipare al concorso per il Monumento alla Bandiera, mantenendo tuttavia la ferma intenzione di non interrompere il percorso intrapreso in Italia.

³⁶ *Ibidem*, p.119.

³⁷ In Campiglio 1999, pp.74-75.

³⁸ Campiglio 2025, pp.120-122.

Il 29 marzo 1940, alla vigilia dell'imbarco, Lucio Fontana registra graficamente il proprio stato emotivo attraverso una serie di autoritratti tracciati su fogli sciolti; immagini rapide, essenziali, nelle quali la linea diviene strumento di introspezione. Questi disegni sono vere e proprie trascrizioni immediate di una condizione interiore segnata da incertezza e attesa. Con Crippa e Melotti raggiunge Genova, accompagnato da Teresita e il fratello Tito. La traversata si configura, nei suoi disegni, come uno spazio-tempo sospeso, favorevole alla divagazione immaginativa. Gli schizzi realizzati nello studio milanese costituiscono l'incipit di un ciclo a inchiostro noto come *Diario di viaggi*: una sequenza visiva non sistematica, ma coerente nella tensione lirica che la attraversa. L'addio a Teresita, fissato in un abbraccio prima della separazione, traduce l'angoscia di un distacco aggravato dall'imminenza del conflitto. Durante la navigazione sul transatlantico l'immaginario si popola di figure marine e danzatrici e racconta le scene festive e i luoghi incontrati lungo il tragitto. Le linee sinuose restituiscono ritmo e musicalità, il registro è arioso e dinamico. La traversata introduce un registro iconografico che prefigura soluzioni future.

Il 21 aprile 1940 Fontana approda a Buenos Aires. La capitale argentina gli appare profondamente trasformata: una metropoli moderna sostenuta da una borghesia economicamente e politicamente sempre più incisiva. Anche Rosario ora mostra un profilo urbano aggiornato, coerente con una fase di espansione produttiva e riorganizzazione urbanistica.

La principale ragione per il rientro di Fontana è la seconda fase del concorso per il *Monumento Nacional a la Bandera*, destinato a ridefinire l'assetto di Plaza Belgrano. Il padre Luigi lo richiama a una valutazione pragmatica e gli consiglia di coinvolgere professionisti locali di primo piano. L'esito, comunicato nel settembre dello stesso anno, è deludente: nessun premio, solo una menzione con rimborso spese. Il fallimento innesca una fase di sconforto e ripensamento radicale. Nel contatto con l'ambiente rosarino l'artista percepisce un divario culturale rispetto all'Europa che interpreta come arretratezza e chiusura. Si riavvicina allora ad alcuni personaggi più affini, tra cui Attilio Rossi, già attivo a Milano negli anni Trenta e ora stabilito a Buenos Aires dopo l'esilio politico. Tuttavia, l'irritazione di Fontana è innescata anche a causa dell'ingresso dell'Italia in guerra il 10 giugno 1940, che sancisce

l'impossibilità di un suo rientro a Milano, trasformando la permanenza argentina in una condizione forzata.

Nei mesi successivi lavora presso la fabbrica delle ceramiche Comercial Alberdi di Rosario. La direzione mette a disposizione materiali e maestranze mentre Fontana trasmette competenze tecniche su smalti e lustri, catalizzando l'interesse di tecnici e operai. L'esperienza si traduce in una produzione intensa segnata dal confronto con l'argilla rossa locale e dal ritorno a una modellazione energica, di impronta espressionista. Accanto a opere di maggiore impegno plastico, realizza piccole figure ispirate a soggetti religiosi e alla tradizione barocca sudamericana. La mostra, organizzata assieme all'amico Julio Vanzo, presenta ceramiche e terrecotte eseguite a Rosario con una tecnica personale e non convenzionale. L'impatto è ambivalente e genera attenzione critica ma anche reazioni ostili. Alcune recensioni parlano di frammenti antropomorfici inquietanti; altre riconoscono nei busti e nelle figure una gestualità immediata, volutamente antiaccademica, interpretata come indice di una sensibilità nuova. Juan Zocchi legge l'opera di Fontana andando oltre, individuando nel suo lavoro lo sforzo di varcare la materia.

Secondo Zocchi l'impiego di gesso, cera e ceramica, con un implicito dialogo con Medardo Rosso, non mira alla valorizzazione del medium in sé ma alla sua dissoluzione concettuale. La scultura, tradizionalmente intesa come volume compatto, viene messa in discussione attraverso la ricerca di una spazialità tangibile che eccede la terza dimensione. Una posizione teorica audace nel panorama argentino del tempo, che contribuisce ad accentuare l'isolamento dell'artista.

Grazie alla collaborazione con Attilio Rossi organizza una nuova Esposizione presso la Galleria Müller, nella centrale calle Florida. In questa fase, anche in virtù del contesto ancora fortemente ancorato alla figurazione, sospende ogni sperimentazione per tornare ai fondamenti del fare plastico e decide di rielaborare il lessico tradizionale in chiave personale; realizza prove figurative che gli garantiscono una crescente visibilità.

La critica, tra cui Jorge Romero Brest, riconosce nella mostra un segnale di avanguardia destinato a incidere sul dibattito locale, tuttavia la situazione economica resta insoddisfacente, così come i riscontri in termini di incarichi.

I riconoscimenti ottenuti nei principali Salón argentini e il riscontro favorevole della critica alla mostra di Buenos Aires costituiscono il presupposto per la nomina di Fontana, nel maggio 1942, a docente di modellato presso la neonata Escuela provincial de artes plásticos di Rosario. ...

Nonostante i limiti del contesto rosarino il biennio 1942-1943 si rivela operativo e intenso. Fontana partecipa a concorsi pubblici, organizza una personale al Museo di belle arti di Santa Fé e riesce ad entrare nella giuria per la sezione scultura del XXXI Salón de otoño. L'esperienza si conclude rapidamente in modo conflittuale. La divergenza con l'amico Vanzo circa l'assegnazione del premio degenera e le dimissioni di entrambi sono accompagnate da una pubblica denuncia di Fontana di irregolarità nella ratifica dei verbali. Ne scaturisce uno scandalo che porterà anche alla fine del legame con Vanzo.

Nel 1943 l'assegnazione della cattedra di Decorazione presso l'Accademia Nazionale di Belle Arti Prilidiano Pueyrredon offre l'occasione per trasferirsi stabilmente a Buenos Aires per cercare di imporsi al Salon Nacional, nonostante l'assenza quasi totale di un collezionismo privato strutturato.

La caduta di Mussolini e l'evolversi della guerra producono un clima di incertezza. I bombardamenti su Milano e le notizie frammentarie dall'Italia alimentano il senso di isolamento.

A Buenos Aires Fontana intensifica i contatti con gli altri italiani emigrati e con figure di primo piano come Margherita Sarfatti, attraverso i quali entra in circuiti meno istituzionali; si avvia una ridefinizione della ricezione della sua opera nel contesto locale.

Dal 1944 al 1945 Fontana consolida il proprio ruolo didattico ottenendo ulteriori incarichi presso la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano e la conferma della cattedra precedente. Il suo insegnamento, lontano dall'accademismo rigido, combina libertà sperimentale e recupero critico della tradizione italiana. La rilettura in chiave spaziale e dinamica della scultura, da Gian Lorenzo Bernini a Umberto Boccioni, diventa uno strumento didattico efficace e un'occasione di riflessione sulla propria genealogia culturale.

La distruzione dello studio milanese di via Boccaccio, soprattutto con la perdita di numerose opere della fase astratta, segna un trauma decisivo. Nel frattempo, il clima

argentino evolve e accanto alle tensioni politiche interne emergono segnali di rinnovamento culturale come, ad esempio, la rivista Arturo che avanza il concetto di opera come oggetto autonomo, superando dunque l'idea tradizionale della cornice rettangolare.

Fontana in questo periodo sceglie di non rivendicare la sua precedente militanza nell'astrazione milanese, tuttavia, i nuovi fermenti artistici sollecitano la sua tensione sperimentale.

Dal 1945, con la ripresa dell'attività ceramica, riemerge l'attitudine espressionista e la partecipazione al Salón Independiente evidenzia la scelta di affiancare le generazioni riformiste anziché concorrere ai premi ufficiali. Fontana da questo momento è percepito come figura di riferimento europea capace di dialogare con le istanze di rinnovamento.³⁹

Nel clima di crescente fermento culturale che caratterizza Buenos Aires nella metà degli anni Quaranta, una nuova generazione di studenti, giovani artisti, manifesta un atteggiamento critico verso le istituzioni artistiche ufficiali. In questo frangente si rivela riuscita l'iniziativa dell'editore spagnolo Gonzalo Losada Benítez⁴⁰ che elabora e finanzia la fondazione di un progetto senza precedenti a Buenos Aires: una scuola d'arte privata, la Escuela Libre de Artes Plásticas Altamira, improntata a rinnovare il panorama culturale locale.

All'Accademia Lucio Fontana sviluppa un sistema lontano dalla tradizione, fondato sull'osservazione diretta del maestro al lavoro e sull'esercitazione su modello vivente piuttosto che sui gessi. Il suo approccio alle sedute di posa è dinamico e alterna momenti di concentrazione sulla componente anatomica a pose brevi per bozzetti veloci, favorendo immediatezza nel gesto creativo. L'energia del maestro durante la fase di processo creativo diventa parte integrante dell'esperienza formativa, dimostrazione concreta del rapporto dinamico tra artista e materia.

Il contatto con gli allievi stimola in lui il desiderio di rilanciare pubblicamente la propria ricerca plastica; è in questo periodo che riprende un linguaggio fortemente

³⁹ Campiglio 2025 pp.133-138.

⁴⁰ Figura centrale della comunità intellettuale in esilio dalla Spagna repubblicana.

espressionista, di ascendenza barocca, anche in continuità con le sperimentazioni figurative sviluppate in Italia negli anni Trenta.

L'ambiente di Altamira favorisce altresì una rinnovata attenzione verso ricerche astratte; difatti, fa conoscere agli allievi il movimento Madì, caratterizzato da concezione radicale dell'arte, fondata sul rifiuto della rappresentazione e sulla ricerca di uno spazio multidimensionale capace di integrare diverse forme espressive.

Negli ultimi mesi del 1946, mentre Fontana continua a insegnare anche presso all'Istituto Manuel Belgrano, attorno alla sua figura si raduna un gruppo di studenti particolarmente affascinati dalle implicazioni teoriche della sua pratica artistica. Tra gli altri emergono Horacio Cazenueve, Marcos Friedman, Bernardo Arias che, influenzati dalle riflessioni del maestro, immaginano un'arte, basata su nuovi mezzi contemporanei, capace di superare i limiti della forma e del volume tradizionali.

Fontana sostiene apertamente le nuove sperimentazioni e ribadisce la necessità di non concepire più la scultura come oggetto chiuso ma come manifestazione di uno spazio dinamico che accoglie aria, luce e tempo. In agosto scompare il padre Luigi, perdita che segna una profonda crisi personale.⁴¹

1.3 Il Manifesto Blanco

I giovani artisti Cazenueve, Friedman e Arias avviano con Fontana una riflessione teorica volta alla definizione di un nuovo programma artistico. Prende forma l'idea dell'elaborazione di un manifesto capace di proporre una prospettiva diversa rispetto alle formulazioni dell'astrazione argentina. Se da un lato Fontana riconosce nel movimento Madì un autentico impulso innovatore, soprattutto per la volontà di includere l'intero campo delle poetiche astratte, dall'altro individua una tendenza alla rigidità formale potenzialmente in grado di separare la pratica creativa dalla dimensione più profonda dell'immaginazione e della sensibilità individuale. Fontana intende elaborare una concezione nuova di arte, fondata sull'integrazione tra spazio e tempo e sull'apertura ai processi dell'inconscio, recuperando l'automatismo surrealista come strumento di accesso a una dimensione originaria della creazione. A

⁴¹ Campiglio 2025 pp.139-143.

novembre prende forma il *Manifesto Blanco*, testo destinato a diventare la prima formulazione programmatica della successiva arte spaziale.

Il titolo evoca purezza e le grandi potenzialità della fantasia creativa, rammenta anche la *función blanca* presente nel *Manifesto invencionista* di Tomás Maldonado; inoltre, l'integrazione della frase "Noi continuiamo l'evoluzione dell'arte" rafforza il concetto di volersi collocare in continuità con l'esperienza dell'avanguardia.

Nel manifesto si auspica una collaborazione tra la comunità scientifica agli artisti per la ricerca di nuovi strumenti espressivi, nello specifico una "sostanza luminosa e malleabile", in grado di concretizzare un'arte capace di svilupparsi simultaneamente nello spazio e nel tempo, configurandosi come un'esperienza tetradimensionale.

Nel manifesto si sottolinea come il particolare periodo storico in corso, caratterizzato dalle scoperte della fisica moderna e dalla nuova conoscenza della struttura atomica della materia, abbia introdotto anche una rivoluzione nella comprensione dello spazio e del tempo. La teoria della relatività di Einstein e gli studi sul movimento degli elettroni attorno al nucleo dimostrano l'esistenza di dimensioni impensabili e offrono nuove prospettive alle discipline artistiche.

Il testo decreta il superamento delle discipline artistiche tradizionali a favore di una nuova sintesi capace di integrare i diversi elementi percettivi. Tale disposizione rappresenta lo sviluppo coerente di una ricerca che Fontana avvia già negli anni Trenta, quando le sue sperimentazioni plastiche mettono progressivamente in discussione la distinzione tra pittura e scultura che si orientano verso una concezione spaziale dell'opera. La ricostruzione, che il testo fa, della progressiva conquista dello spazio nella tradizione artistica occidentale parte dal Barocco, primo momento di una razionale consapevolezza sul movimento come qualità intrinseca della materia, e attribuisce al Futurismo un ruolo centrale per il riconoscimento del movimento come principio fondamentale dell'arte moderna. La considerazione riservata alle teorie futuriste rivela il ruolo determinante di Fontana nella redazione del documento. A riprova di questo è da segnalare la lettera a Tullio d'Albisola, inviata poco dopo la pubblicazione del testo, in cui Fontana indica Tommaso Marinetti, Antonio Sant'Elia e Umberto Boccioni quali precursori dell'arte spaziale; l'evento fissa il primo utilizzo dell'espressione "arte spaziale" da parte di Lucio Fontana, che in questa occasione associa direttamente all'esperienza futurista. La natura cessa la sua

funzione di modello iconografico per acquistare una connotazione di campo dinamico in cui la materia si manifesta nel suo continuo divenire e l'artista deve utilizzare la percezione diretta, sensoriale per cogliere i valori fondamentali della realtà naturale. Il primitivo, da tempo presente nella ricerca fontaniana, è ora inteso come recupero della dimensione sensoriale e immediata della materia. Nel manifesto si immagina quindi una futura forma d'arte caratterizzata da forme in movimento realizzate mediante sostanze plastiche luminose; Fontana, in questo frangente, afferma di avere intenzione di proiettare nello spazio immagini luminose, preannunciando così gli sviluppi della sua successiva produzione.

Un ulteriore punto cardine del testo riguarda la rivalutazione del subconscio come fonte privilegiata della creazione artistica. Il disegno automatico è considerato strumento capace di liberare energie recondite e tradurre in immagini forme custodite nell'inconscio.

L'arte spaziale appare dunque come una poetica sensibile e intuitiva, orientata a una nuova naturalità della forma e destinata a collocarsi nel più ampio panorama delle ricerche informali internazionali. Il testo si conclude con un appello alla sintesi come principio fondamentale della nuova arte, dove l'opera è concepita come integrazione di diversi elementi fisici e percettivi come colore, suono, movimento, tempo, spazio. La combinazione di questi elementi genera un'unità psico-fisica in grado di esprimere le quattro dimensioni dell'esistenza.

Con il riferimento esplicito allo spazio-tempo il Manifesto Blanco definisce quale campo d'azione della pittura della futura arte spaziale.⁴²

Nel 1947 Il rientro in Italia di Fontana, maturato in ragione di un ambiente argentino percepito come limitante, segna l'avvio di una nuova fase della sua ricerca artistica. L'artista, alla soglia dei cinquant'anni, affronta il trasferimento senza certezze economiche ma impugnando il Manifesto Blanco che espone, qualche mese dopo, ai protagonisti della scena culturale in quel momento presenti in Liguria, e ai giornalisti, durante un incontro celebrativo organizzato dall'amico Tullio d'Albisola. Il rientro implica anche l'amara consapevolezza che il suo studio milanese di via Boccaccio non è stato risparmiato dai bombardamenti avvenuti durante il conflitto e,

⁴² Campiglio 2025 pp.145-153.

conseguentemente, della distruzione della maggior parte delle sue opere; tuttavia, Milano in questo periodo si rivela un vasto cantiere in trasformazione, animato dall'entusiasmo della ricostruzione e alla ricerca di nuove forme di integrazione tra arte, architettura e design. Fontana si muove per ristabilire i rapporti con numerosi architetti attivi nella città e tra coloro che accolgono con maggiore interesse il suo ritorno vi è l'architetto Gio Ponti, che riconosce immediatamente l'importanza delle ricerche avviate dall'artista.

La produzione fontaniana di questi anni si articola lungo tre direttrici principali: la sperimentazione ceramica, le collaborazioni con l'architettura e l'elaborazione teorica dell'arte spaziale. Enrico Crispolti definirà, in seguito, questa attitudine come una forma di "disponibilità sperimentale", capace di attraversare ambiti differenti mantenendo una forte coerenza di fondo.

1.4 Gli anni Cinquanta e Sessanta

Le ricerche condotte tra Milano e Albisola, caratterizzate da una particolare vitalità inventiva, permettono all'artista di accentuare la dimensione materica della ceramica. Parallelamente, le collaborazioni con gli architetti offrono nuove occasioni per l'esplorazione dell'integrazione tra opera d'arte e architettura. Esempio indicativo di questa visione sono gli interventi ceramici realizzati da Fontana nel 1947 per l'edificio progettato da Roberto Menghi e Marco Zanuso. Il progetto, che rappresenta uno dei primi tentativi di trasporre nello spazio architettonico le intuizioni di Fontana, elaborate nel *Manifesto Blanco*, costituisce la compiuta sintesi tra la rigorosa impostazione razionalista e le forme astratte, caratterizzate da suggestioni cosmiche e da un'intensa dinamica plastica, che animano il complesso.

Il ritorno in Italia coincide dunque con l'avvio di un'intensa fase di sperimentazione in cui l'artista inizia a tradurre concretamente le ipotesi teoriche maturate durante l'esperienza argentina. A Milano e Albisola prende forma, nel tempo, il percorso che condurrà alle successive elaborazioni dell'arte spaziale.⁴³

⁴³ Campiglio 2025 pp.155-159.

Nel panorama artistico milanese del secondo dopoguerra un ruolo centrale è svolto dalla Galleria del Naviglio, fondata nel 1946 da Carlo Cardazzo.

L'attenzione di Cardazzo verso gli artisti emergenti, la frequentazione diretta degli studi d'artista e l'organizzazione di premi e iniziative espositive, contribuiscono ad alimentare il clima di rinnovamento milanese e attorno alla Galleria del Naviglio si sviluppa presto un ambiente dinamico, favorito dalle relazioni del gallerista con il mondo letterario e musicale, nonché dalla sua attività editoriale. In questo contesto la galleria diventa uno spazio di confronto in cui si sviluppano i primi presupposti teorici del movimento spaziale.

Il primo contatto tra Cardazzo e Fontana avviene grazie alla mediazione di Milena Milani, che, rimasta affascinata dalle posizioni dell'artista e dall'idea di una nuova concezione dello spazio nell'arte, introduce al gallerista le linee fondamentali della ricerca fontaniana. L'incontro tra le due personalità segna l'inizio di una collaborazione destinata a durare per oltre un decennio.

Cardazzo, messo a parte delle ricerche più recenti direttamente nello studio dell'artista, riconosce in Fontana una personalità dalle spiccate doti innovative e in grado di ispirare e guidare altri artisti. Gradualmente si profila l'idea di promuovere un gruppo capace di riunire, attorno alla sua figura, giovani artisti interessati a sviluppare ricerche orientate verso esiti informali e sperimentali. In *Determinanti* risultano, in questa fase, anche i contatti con Giorgio Kaiserlian e Beniamino Joppolo, destinati a svolgere un ruolo significativo nell'elaborazione teorica del nascente movimento. Kaiserlian, già in quegli anni, prospettava l'idea di un progetto che modificasse il modo di intendere la vita e la cultura contemporanea, integrando le forze di artisti, filosofi, letterati. In una Milano in rapida trasformazione, animata dall'attività di nuove gallerie e da un intenso dibattito culturale, prendono forma, durante l'autunno del 1947, i primi documenti teorici del Movimento Spaziale.

Il testo "*Spaziali*", redatto da Joppolo e Kaiserlian e firmato da Fontana e Milani, sviluppa alcune intuizioni già presenti nel Manifesto Blanco insistendo, in particolare, sulla relazione tra arte e progresso scientifico e sull'idea di continuità storica tra le nuove ricerche e le esperienze artistiche del passato. Importante risalto viene dato alle idee di Fontana sul ruolo delle nuove tecnologie di comunicazione

come radio e televisione⁴⁴, lette come strumenti utili a introdurre una dimensione immateriale all'interno dell'esperienza artistica, aprendo la possibilità alla diffusione di immagini nello spazio. La televisione, specificatamente, è intesa come mezzo per generare una "immagine aerea" sospesa che contribuisca ad accelerare la ridefinizione dei tradizionali confini tra pittura e scultura.

Il manifesto introduce anche alcune riflessioni di Joppolo, ispirate a una visione idealistica dell'arte, che concepiscono l'opera come manifestazione di una dimensione spirituale destinata a permanere nel tempo, mentre i mezzi materiali sarebbero transitori e destinati a mutare. Nel marzo del 1948, la pubblicazione del documento successivo, intitolato Spaziali II, amplia ulteriormente le argomentazioni e introduce l'idea di una forma artistica completamente nuova, concepita come intervento immateriale nello spazio. Viene ipotizzata la possibilità di creare nel cielo forme luminose, scritte e configurazioni artificiali, e di diffondere opere attraverso l'ausilio di radio e televisione. Il riferimento ai nuovi mezzi implica una trasformazione radicale del concetto stesso di opera d'arte poiché l'immagine non coincide più con un oggetto stabile ma si configura come opera immateriale ed evento temporaneo suscettibile a una percezione simultanea, e in luoghi diversi, grazie alla diffusione attraverso l'etere.

I risultati ottenuti sono influenzati anche dalle recenti conquiste scientifiche e dalle prime immagini della Terra realizzate da razzi sperimentali, che alimentano l'immaginario spaziale del gruppo, suggerendo una nuova percezione della relazione tra l'uomo e il cosmo.

La XXIV Biennale di Venezia, del giugno 1948, consente a Fontana di presentare alcune opere rappresentative delle ultime ricerche, anche frutto delle discussioni teoriche del gruppo, tra cui una *Scultura spaziale* che propone una riflessione sul concetto di vuoto, attraverso una forma circolare ottenuta con materiale che sembra assorbire la luce e che suggerisce un'immagine assimilabile a un nucleo energetico o a una cavità cosmica.

⁴⁴ Il dialogo tra Fontana e il fratello Tito, all'epoca impiegato presso l'azienda Irradio, specializzata nella produzione di apparecchi radiofonici e televisivi, contribuisce probabilmente ad accrescere l'interesse dell'artista per le potenzialità delle nuove tecnologie.

L'iniziativa spaziale suscita reazioni contrastanti; lo testimonia il fatto che il manifesto Spaziali II, distribuito in occasione della Biennale, viene interpretato da alcuni artisti del Fronte Nuovo delle Arti come una provocazione.

Fontana individua il futurismo di Boccioni come uno dei principali precedenti della propria ricerca e ne riconosce il valore pionieristico per quanto riguarda la riflessione sullo spazio e sul movimento; la sua posizione è isolata, e in controtendenza, rispetto al diffuso atteggiamento di diffidenza nei confronti delle avanguardie storiche legate al futurismo, dovuto alle loro implicazioni politiche.⁴⁵

Nonostante le novità introdotte dallo Spazialismo l'immagine pubblica di Fontana, nel secondo dopoguerra, è ancora largamente associata alla sua attività ceramica che, tuttavia, ora rivela un cambio di rotta, esibendo aspetti intensi, sperimentali e una modellazione dinamica, spesso vista come una rielaborazione contemporanea del linguaggio barocco. Questa fase è documentata sulle riviste *Domus* e *Stile* per promuovere un dialogo tra le arti visive, artigianato e produzione industriale, nel contesto della ricostruzione italiana. Ponti individua nella ceramica un campo privilegiato di ricerca, sottolineando come la combinazione di forma plastica, materia e colore costituiscano un'unità espressiva inscindibile. In questa prospettiva le esperienze di Fontana e Leoncillo Leonardi vengono considerate anticipatrici rispetto al rinnovato interesse internazionale per questo medium, reso particolarmente evidente dall'attività ceramica di Picasso a Vallauris. L'interesse di Ponti nella ricerca fontaniana trova espressione nella rassegna "Handicraft as a Fine Art in Italy", organizzata a New York nel 1948 e nella mostra personale alla Galleria del Milione, che riunisce diversi cicli ceramici dell'artista. In questi lavori la policromia intensa e il dinamismo plastico riflettono la reinterpretazione del Barocco proposta nel *Manifesto Blanco*.

Il rapporto tra produzione ceramica e ricerche spaziali suscita un dibattito critico vivace. La critica nota nell'artista una visione nuova della scultura, fondata sull'impiego di luce, movimento, spazio, tuttavia l'attività dell'artista mostra una sostanziale continuità tra i diversi ambiti operativi, come conferma anche la

⁴⁵ Campiglio 2025 pp.161-166.

partecipazione alla Biennale di Venezia del 1948, dove Fontana presenta opere appartenenti a linguaggi differenti, senza stabilire confini stringenti.

Nella cornice della mostra personale presso la Galleria il Milione, inaugurata nel 1950, Fontana presenta una produzione segnata da nuove configurazioni plastiche come, ad esempio, *Concetto spaziale, il pane*, una tavoletta ceramica monocroma attraversata da una serie di perforazioni che stabiliscono un diretto collegamento con le contemporanee ricerche dei “buchi” su carta e su tela. La mostra è fondamentale nel percorso dell’artista perché gli consente di raggiungere l’autonomia economica necessaria a sostenere la propria attività artistica.

Fontana in questi anni intensifica la collaborazione con architetti e progettisti. Tra gli esempi che attestano questo proficuo sodalizio, gli interventi decorativi al Cinema Arlecchino di Milano sono significativi; particolarmente innovativa risulta la combinazione di speciali illuminazioni, le lampade di Wood, e vernici fluorescenti (ancora inesplorate in Italia) che permette, in condizioni di oscurità, di attivare un effetto visivo, di alterazione percettiva, in cui le figure policrome assumono configurazioni quasi astratte.⁴⁶ L’inattesa percezione di tridimensionalità ispira l’artista all’elaborazione di nuove possibilità, forse già suggerite precedentemente con la realizzazione di forme astratte sospese all’interno delle vetrine dei magazzini Harrods di Buenos Aires. L’intuizione si definisce ora quale volontà di rappresentazione di una dimensione spazio-temporale coerente con la nuova sensibilità dell’era tecnologica e nucleare. Il precedente teorico di Boccioni assume un rilievo particolare perché la concezione futurista della continuità delle forme nello spazio fornisce a Fontana un riferimento per immaginare una configurazione plastica capace di generare lo spazio stesso in cui si colloca. L’opera non deve più limitarsi a occupare un ambiente, ma deve diventare dispositivo generativo di una nuova dimensione percettiva. L’impiego della luce ultravioletta consente di accentuare questo processo, frammentando le forme e producendo l’impressione di corpi sospesi attorno a un nucleo centrale.

L’obiettivo è la creazione di un ambiente immersivo in cui lo spettatore possa percepire una condizione di sospensione gravitazionale e confrontarsi con la tensione

⁴⁶ Campiglio 2025 pp.167-173.

tra dimensione finita dell'esistenza umana e vastità cosmica. Solo attraverso l'ingresso fisico nello spazio dell'opera diventa possibile sperimentare questa nuova relazione tra individuo e universo.

Tra il dicembre 1948 e il gennaio 1949 Fontana sviluppa una serie di studi grafici che testimoniano la progressiva definizione del progetto. Riprende i disegni a nuclei e vortici elaborati nel 1946 in Argentina e alcune intuizioni presenti nelle tavolette graffite dei primi anni Trenta, nelle quali elementi astratti fluttuano all'interno di uno spazio virtuale dominato da un centro cromatico.

È all'interno di questi progetti che emerge per la prima volta l'espressione "Concetto spaziale", destinata a diventare la denominazione generale delle opere dell'artista negli anni successivi.

Il termine è inizialmente legato a una serie di gouaches caratterizzate da nuclei luminosi collocati in campi cromatici geometrici o circolari, concepiti per evocare gli effetti percettivi generati dalla luce ultravioletta. Lo stesso titolo viene successivamente esteso alle prime sperimentazioni dei Buchi, a testimonianza della continuità concettuale tra le diverse fasi della sua ricerca.

Tra il 5 e l'11 febbraio del 1949 la breve esposizione alla Galleria del Naviglio segna la prima concreta realizzazione del suo progetto. L'accesso è introdotto da un tendaggio scuro che cela l'ambiente, anch'esso completamente buio. Al centro si dispiega una struttura allungata, in cartapesta colorata, illuminata da luce ultravioletta che rende fluorescenti i profili delle forme. Quello che sarà successivamente noto come *Ambiente spaziale a luce nera*, non si presenta come oggetto autonomo ma come configurazione ambientale che coinvolge direttamente lo spettatore.

L'evento attira l'attenzione di pubblico e critica, che riconosce il carattere suggestivo, visionario e innovativo dell'esperimento. Guido Ballo sottolinea come lo spettatore non sia più posto di fronte a un oggetto da contemplare, ma coinvolto all'interno di uno spazio trasformato dall'opera stessa. Sulla stessa linea, Lisa Ponti evidenzia la possibilità che simili forme luminose possano influenzare direttamente la progettazione architettonica.

L'esperimento introduce, nel rapporto tra arte e architettura, una concezione rinnovata in cui l'opera si rivela in grado di ridefinire l'ambiente e orientare la

percezione anziché esserne subordinata. L'utilizzo di materiali innovativi contribuisce, inoltre, alla ridefinizione degli strumenti della pratica artistica, includendo anche le nuove tecnologie.

L'esperienza dell'Ambiente spaziale a luce nera è riconosciuta da Fontana come passaggio fondamentale del proprio percorso ⁴⁷

L'Ambiente spaziale a luce nera si configura come presupposto teorico e formale dell'elaborazione dei primi *Concetti spaziali*, ciononostante, incerti risultano i dettagli inerenti all'avvio concreto del processo di sperimentazione artistica sulla serie che Fontana sceglie di nominare familiarmente *buchi*.

È verosimile che tale sperimentazione abbia avuto origine nell'autunno del 1949, nel contesto della progettazione di un nuovo ambiente spaziale destinato alla Biennale di Venezia del 1950 e successivamente respinto da Rodolfo Pallucchini. Un disegno datato a quell'anno testimonia per la prima volta l'idea di introdurre fori su pannelli di forma triangolare e rettangolare, attraversati da fasci luminosi che sembrano espandersi nello spazio circostante.

Rispetto alla precedente Scultura spaziale del 1947, in questa fase Fontana abbandona la dimensione plastica tradizionale e, al contempo, rinuncia anche agli strumenti propri della pittura e del disegno. I primi lavori riconducibili alla serie dei *Concetti spaziali* consistono in tre carte del 1949 montate su tele quadrate di circa un metro per lato. Queste superfici, assimilabili a schermi, presentano una disposizione di perforazioni organizzata secondo un andamento circolare e concentrico, ancora legato all'immaginario del nucleo. Fori di differenti dimensioni si distribuiscono secondo ritmi variabili, la cui intensità e densità producono configurazioni dinamiche sulla superficie. L'andamento curvilineo delle perforazioni rende percepibile il movimento del braccio e la reiterazione quasi compulsiva del gesto.

La luce proveniente dal retro attraversa queste aperture generando sulla superficie un effetto simile a una configurazione galattica. In questa soluzione si manifesta un momento decisivo: Fontana comprende progressivamente che il dispositivo non costituisce solo un espediente scenografico, ma possiede un valore simbolico e concettuale più profondo.

⁴⁷ Campiglio 2025 pp. 175-179.

Lo spazio retrostante la tela diviene metafora dell'ignoto, una dimensione che viene percepibile esclusivamente attraverso la luce, analogamente a quanto accade nel cosmo, dove la luminosità delle stelle raggiunge lo sguardo umano come traccia energetica proveniente da una distanza temporale infinita. Tale spazio potrebbe anche rimanere privo di manifestazioni luminose e configurarsi come oscurità assoluta, evocando l'idea di un infinito invisibile. Quando la fonte luminosa viene spostata sul lato frontale della superficie, la carta telata assume un carattere dinamico: le perforazioni non sono il veicolo di luce ma allusione all'oscurità dell'infinito cosmico e al mistero che esso implica.

Attraverso i Concetti spaziali Fontana riesce a sintetizzare, con notevole efficacia, il tema centrale della propria riflessione: la tensione tra la dimensione trascendente di spazio e tempo e l'esperienza immediata del presente, ossia il confronto tra i limiti della percezione visibile e le potenzialità immaginative che li oltrepassano.

Nonostante l'entusiasmo iniziale, l'artista impiega un certo periodo per riconoscere appieno le implicazioni della scoperta. Per diversi anni mantiene riservata la sperimentazione a causa di un iniziale timore dovuto alla realizzazione della portata di ciò che stava scoprendo.

Nel corso del 1950 alle prime carte intelate segue la realizzazione di una serie di tele naturali. Alcune vengono perforate direttamente, senza preparazione, mantenendo la superficie bianca o colorata con aniline; altre presentano sequenze più lineari di fori disposti in file ordinate; in altri casi la distribuzione delle perforazioni rimanda nuovamente a configurazioni spaziali. Per questi lavori Fontana utilizza tele di dimensioni differenti, supporti leggeri su cui interviene mediante uno o due punteruoli di diametro variabile, creando fitte sequenze parallele o intrecciate. In sporadiche occasioni sperimenta anche la perforazione su lamine metalliche, segnate da lacerazioni, cavità e incisioni graffite.

Alla XXV Biennale di Venezia con sole tre opere in ceramica e ormai esclusa la possibilità di realizzare un nuovo ambiente spaziale, l'artista decide di introdurre clandestinamente un dipinto della serie dei Buchi. Questa scelta segnala la crescente consapevolezza del valore dell'emblematico di tale ciclo all'interno della propria ricerca. L'opera selezionata è un *Concetto spaziale* del 1949-1950, caratterizzato da una superficie monocroma di un intenso giallo. È il primo esemplare della serie

presentato in un contesto espositivo. Su questa superficie, trattata ad anilina, si dispongono file di fori di dimensioni differenti che generano andamenti sinuosi verticali. In questo caso le configurazioni non rimandano esplicitamente a strutture cosmiche, evocano piuttosto motivi vegetali o una pura articolazione ritmica di segni, pur mantenendo il riferimento all'infinito oltre la superficie. L'opera, non riprodotta nel catalogo della Biennale, passa però inosservata alla critica e agli osservatori internazionali. Ancora una volta è Cardazzo a cogliere il potenziale innovativo di questa direzione di ricerca, promettendo a Fontana un'esposizione interamente dedicata ai nuovi lavori. Dopo vari rinvii, la mostra si tiene alla Galleria del Naviglio nel maggio 1952, dove vengono presentate per la prima volta due tipologie di *Concetti spaziali* perforati: tele monocrome in cui l'unico elemento formale sono le perforazioni e opere a nucleo dalla superficie materica ottenuta con l'utilizzo di una base a olio e l'applicazione di sabbia e lustrini entro cui le perforazioni risultano quasi mimetizzate.

La ricerca implica un progressivo superamento dell'oggetto artistico tradizionale a favore di un effetto percettivo ambientale. Le tele perforate e retroilluminate prefigurano una concezione dell'opera come dispositivo capace di generare uno spazio visivo tridimensionale. La materia perde centralità a favore della luce e dell'esperienza spaziale. In questa prospettiva Fontana invita a sostituire i consueti supporti espositivi con il vuoto stesso, trasformato in ambiente.

Nel contesto milanese del 1952, quella di Fontana è una proposta che inevitabilmente assume un carattere provocatorio, una sfida a mettere in discussione la sensibilità del pubblico (Giani)**. Malgrado lo scetticismo iniziale, dimostrato dalla critica all'inaugurazione della mostra, le giovani generazioni sono stimolate dalle implicazioni polemiche della ricerca di Fontana.

Ulteriori variazioni cromatiche e materiche sono introdotte dall'artista tramite l'ausilio di frammenti di vetro policromo di Murano sulla superficie, dando avvio al ciclo delle Pietre.

L'orientamento teorico di Fontana, in queste circostanze, è volto a evitare che il pubblico interpreti il gesto di perforazione della tela come una semplice provocazione, sottraendo così il sostrato teorico elaborato dall'artista. Fontana, infatti, rivendica pienamente la necessità di un'arte fondata sul concetto, capace di

ampliare gli orizzonti culturali e affermare un atto di libertà creativa; presa di posizione che indica la progressiva autonomia rispetto ai manifesti dello Spazialismo. La dimensione polemica tende, progressivamente, a lasciare spazio a una riflessione più essenziale e sintetica, quasi formulata nei termini di una dichiarazione di principio, perfettamente coerente con la radicalità della soluzione estetica rappresentata dai Buchi.

Secondo Leonardo Sinisgalli, che si esprime nel catalogo della mostra, Fontana ha compreso che la forma dell'universo coincide con l'universo stesso e che anche la più piccola perforazione possiede la capacità simbolica di svuotare il mondo, generando un movimento circolare continuo, un flusso di vita perpetuo che si espande simultaneamente in entrambe le direzioni.⁴⁸

Tra le vicende più impegnative di questi anni si colloca il concorso bandito dalla Veneranda Fabbrica del Duomo per la realizzazione dell'ultima porta del Duomo di Milano. A partire dal 1950 Fontana si trova a competere con scultori di primo piano quali Marino Marini, Francesco Messina e Giacomo Manzù. Il progetto rappresenta un'occasione significativa per iscrivere il proprio nome in un'opera destinata alla permanenza monumentale nel principale simbolo della città.

La proposta di Fontana mira a rinnovare la tradizione scultorea attraverso un dialogo con il passato, interpretando in chiave contemporanea la leggerezza strutturale della cattedrale gotica. I rilievi plastici, basati sul programma iconografico elaborato dal Cardinale Ildefonso Schuster e dedicato alle origini e alla storia dell'edificio, emergono da una superficie piana e neutra, così da accentuare gli effetti di luce e ombra e conferire alle figure una forte vitalità spaziale.

I modelli in gesso armato visibili nelle fotografie dello studio di via Prina documentano la prima concezione complessiva della porta e alcuni pannelli presentati alla IX Triennale di Milano del 1951. Il progetto è premiato dalla commissione, assieme a quelli di Luciano Minguzzi ed Enrico Manfrini, ma vengono suggerisce una serie di modifiche sostanziali riguardanti la composizione, giudicata eccessivamente sintetica, e la struttura narrativa delle singole scene, secondo la commissione, non pienamente armonizzata con le altre porte preesistenti.

⁴⁸ Campiglio 2025 pp.181-184.

Nonostante Fontana faccia fatica ad accettare le proposte di modifica, decide comunque di procedere nella competizione presentando un nuovo modello di porta. Il 4 giugno 1952 la giuria assegna il primo premio ex aequo a Fontana e Minguzzi, rinviando tuttavia la decisione definitiva. La questione rimane irrisolta per diversi anni.

Nel 1958 Fontana, logorato dalle continue richieste di correzione, è sul punto di rinunciare all'incarico per evitare di compromettere i principi fondamentali della propria ricerca. Nello stesso anno la Veneranda Fabbrica del Duomo decide di affidare, infine, il lavoro a Minguzzi.

L'amaro epilogo della vicenda relativa al concorso, tuttavia, porta Fontana a orientare con maggiore decisione la propria ricerca verso nuove direzioni espressive. Il suo linguaggio evolve progressivamente verso soluzioni radicali e innovative.⁴⁹

Negli anni Cinquanta si profila una definizione più precisa dell'identità teorica del movimento spazialista.

L'esigenza di una chiarificazione erompe già nel 1949, a seguito della pubblicazione della serie fotografica di Gjon Mili (inviata alla rivista Life) con scatti che ritraggono Pablo Picasso nell'atto di tracciare "light drawings"⁵⁰, appunto, figure luminose disegnate nello spazio. La rivista Life sottolinea l'immediato fervore artistico scaturito in Picasso immediatamente dopo la visione di alcune fotografie di pattinatori di Gjon Mili, realizzate con la tecnica del light painting.⁵¹

L'impiego di questo tipo tecnica, in campo artistico, registra l'antecedente significativo dell'autoritratto fotografico realizzato da Man Ray nel 1935 e intitolato "Space Writing", nel quale l'artista, mediante una lunga esposizione fotografica, traccia nello spazio una scia luminosa che appare come una sorta di scrittura o disegno astratto sospeso davanti all'immagine sfocata dell'artista. La fotografa Ellen

⁴⁹ Campiglio 2025 pp.191-197.

⁵⁰ Segni grafici luminosi tracciati, in ambiente buio, mediante l'uso di una torcia elettrica a forma di penna. L'immagine del movimento è immortalata dalla macchina fotografica dotata di flash stroboscopico, impostata su tempo lungo e con l'otturatore aperto.

⁵¹ <https://www.life.com/arts-entertainment/behind-the-picture-picasso-draws-with-light/>.

Carey nel 2009 ha inoltre scoperto che i segni luminosi tracciati dall'artista, in realtà, ospitano la firma speculare dell'artista.⁵²

Pur in assenza di prove che attestino una diretta conoscenza del lavoro di Man Ray da parte di Picasso o di Fontana, l'opera appare come uno dei primi esempi consapevoli di sfruttamento, in campo artistico, del mezzo fotografico per registrare gesti grafici realizzati con la luce nello spazio. Considerata la centralità di Man Ray nei circuiti dell'avanguardia europea tra Parigi e gli ambienti surrealisti, non sembra del tutto implausibile ipotizzare che questo tipo di sperimentazione fosse, almeno indirettamente, noto nel panorama artistico internazionale dagli anni Trenta in poi. In questa prospettiva, i disegni luminosi di Picasso e, su un piano differente ma concettualmente affine, le ricerche di Fontana sugli ambienti spaziali e sulla luce artificiale come elemento plastico potrebbero essere interpretati come ulteriori sviluppi di una più ampia riflessione novecentesca sulla possibilità di estendere il gesto artistico oltre la superficie tradizionale, trasformando la luce in strumento di costruzione dello spazio.

Tuttavia, la diffusione mediatica delle immagini di Picasso preoccupa Fontana circa il rischio di sovrapposizione alle ricerche sull'arte "di luce" sviluppate nell'ambito dello Spazialismo.

Il frequente utilizzo, da parte della critica, di espressioni come "pittura luminosa" o "pittura spaziale", in relazione alle mostre milanesi di Picasso, appare all'artista un elemento di ambiguità terminologica ulteriore che comporta anche un utilizzo indiscriminato del termine "spaziale" che, secondo l'artista, avrebbe potuto portare a retrospettive rivendicazioni di uno "spazialismo" precedente. In questo contesto viene elaborata la "Proposta di un regolamento", documento presentato nell'aprile del 1950 che riassume obiettivi, principi, sviluppi del movimento spazialista e sancisce chiaramente il ruolo di Fontana come promotore originario dello Spazialismo e il suo riconoscimento come iniziatore e fondatore del movimento a livello internazionale.

A sostegno della rivendicazione di primato, l'artista ripropone le sue convinzioni in *Pittura e scultura d'avanguardia in Italia 1890-1950* di Raffaele Carrieri dove,

⁵² Ellen 2011, p.77.

significativamente, fa la sua prima comparsa il termine “Spazialismo” e viene evidenziata la capacità delle nuove tecnologie, (Luce di Wood, neon, televisione, tra le altre) di rinnovare le arti visive.

Lucio Fontana traduce in forma concreta le sue idee e le espone alla IX Triennale di Milano. Coinvolto da Luciano Baldesarri nell'intervento progettuale dell'allestimento dell'atrio dello scalone del Palazzo dell'Arte, Fontana è incaricato di realizzare due soffitti e ha ampia libertà creativa. Per lo spazio d'ingresso progetta un soffitto caratterizzato da scie luminose che si sviluppano attorno a una fenditura sinuosa, anticipazione dei cosiddetti Tagli, ma l'intervento principale è il *Concetto spaziale* costituito da un lungo arabesco di neon sospeso al soffitto dello scalone monumentale. L'opera, di oltre cento metri di lunghezza, traduce in scala ambientale l'idea di una linea libera nello spazio, concepita come segno autonomo capace di generare un campo percettivo dinamico. Questo intervento è una risposta indiretta alle sperimentazioni luminose di Picasso perché, mentre nei light drawings la luce delinea figure riconoscibili, Fontana utilizza invece il neon per costruire un segno astratto che definisce un ambiente immaginario e illusorio, coerente con i principi dello Spazialismo. La posizione di Fontana è distinta alle ipotesi costruttiviste elaborate dallo scultore, naturalizzato argentino, Gyula Košice e privilegia la gestualità dinamica e apparentemente spontanea che trova precedenti nell'eredità futurista di Umberto Boccioni (in particolare nella celebre *Forme uniche della continuità nello spazio*).

Il dialogo con i giovani gli è utile per mantenere viva l'energia progettuale.

Il grande arabesco luminoso della Triennale riceve il Gran premio delle nazioni e il Gran premio della ceramica, che lo consacrano come una delle figure più innovative dell'evento. L'opera originale viene smantellata con la chiusura della mostra ma il principio del segno luminoso sospeso verrà ripreso negli anni successivi.

Nel 1951 il Manifesto teorico dello Spazialismo, concepito come sviluppo applicativo dei principi enunciati nei precedenti manifesti, viene presentato pubblicamente durante il convegno internazionale “De Divina Proportione”, organizzato nell'ambito della IX Triennale di Milano.

L'evento ospita figure di primo piano del dibattito architettonico e artistico internazionale come Le Corbusier, Gillo Dorfles, Gino Severini, Rudolf Wittkower e

molti altri; Fontana, in questo contesto, è invitato a presentare una riflessione sul rapporto tra concetto spaziale e architettura moderna in cui riafferma il principio della quarta dimensione come unità di tempo e spazio all'interno di un unico gesto creativo, che trae dalle premesse del Manifesto Blanco.

L'artista sceglie di rafforzare la lettura del testo con rapidi schizzi raffiguranti la Terra e la linea dell'orizzonte come limiti ormai superati da un uomo proiettato verso lo spazio cosmico.

La conquista dello spazio comporta, secondo Fontana, il superamento della prospettiva tradizionale e l'emergere della quarta dimensione, il cui volume è finalmente concepito come entità pienamente immersa nello spazio. Altri disegni illustrano il ruolo centrale del vuoto nella nuova concezione artistica.

Il Manifesto tecnico dello Spazialismo delinea, dunque, una prospettiva utopica in cui la nuova ricerca artistica si rivela fondamentale nel consentire all'architettura, ancora vincolata alle tre dimensioni, di accedere alla quarta dimensione.

Fontana immagina città del futuro caratterizzate da strutture cellulari, architetture ipogee o, al contrario, sospese e spazi continui.

“Permettetemi di fare delle fantasie sulle città del futuro, come sono rimaste fantasie le città sole, luce; la conquista degli spazi o l'atomica suggeriscono all'uomo di proteggersi. Già si costruiscono fabbriche sotterranee, nasceranno centri che potrebbero essere un insieme di cellule, l'uomo finalmente finirà l'intromissione alle bellezze della natura.”

I contenuti del Manifesto formulano una realtà ideale in cui si possa compiere l'emancipazione dell'artista del futuro dalla figura dell'architetto e la relativa realizzazione dell'abilità di operare una trasformazione radicale dell'architettura stessa, per mezzo della più recente conquista del gesto di creazione dello spazio. Questa prospettiva rappresenta per Fontana il parallelo principale con le sperimentazioni del gruppo spazialista e un'anticipazione di scenari futuri in cui l'arte potrà guidare nuove frontiere della progettazione spaziale.⁵³

L'esperienza, alla Triennale del 1951, alimenta la determinazione dell'artista di sviluppare la propria ricerca e intensificare la promozione dello Spazialismo. L'anno

⁵³ Campiglio 2025, pp.191-197.

seguinte, nell'ambito della XXVI Biennale di Venezia, si profila la concretizzazione del progetto, già tentato in precedenza, di realizzazione di un nuovo Ambiente spaziale. In questo contesto Fontana, su invito del segretario generale Rodolfo Pallucchini, entra nella commissione incaricata di selezionare gli artisti partecipanti, presieduta da Roberto Longhi. Il prestigioso ruolo rappresenta anche un'occasione importante per favorire la presenza del gruppo spazialista internazionale. Tuttavia, il progetto dell'Ambiente spaziale viene compromesso da una delle risoluzioni della commissione che stabilisce l'esclusione dalla mostra degli artisti che ricoprono il ruolo di commissari. Fontana non si lascia abbattere e riorienta la propria azione in direzione di una più ampia valorizzazione delle avanguardie contemporanee. Insieme a Pericle Fazzini propone una retrospettiva dedicata a Giacomo Balla, interpretata come gesto di rivalutazione dell'avanguardia futurista che in quel periodo è spesso marginalizzata; promuove la partecipazione di artisti contemporanei e tenta di introdurre all'attenzione della commissione le nuove generazioni di artisti, milanesi e veneziani, vicine allo spazialismo, alle ricerche più sperimentali, incluso il gruppo dei nucleari.⁵⁴ Nonostante le resistenze interne, alcuni artisti riescono a partecipare. In questo periodo lo Spazialismo si amplia e i nuovi membri sviluppano linguaggi individuali ispirati alle sperimentazioni del maestro Fontana, dall'Informale europeo e dall'Espressionismo astratto americano. La redazione del IV Manifesto dell'arte spaziale sancisce l'alleanza tra i gruppi milanese e veneziano, ampliando la base del movimento e ponendosi in dialogo critico con il gruppo internazionale Espace, che Fontana considera in parte debitore delle ricerche spazialiste.

A suggello di questa collaborazione viene organizzata la mostra *Arte spaziale* alla Galleria del Naviglio e in questa occasione Fontana presenta i primi *Concetti spaziali*, caratterizzati da perforazioni sulla superficie della tela, che anticipano le celebri serie dei "buchi".

Sempre nel 1952 si apre un nuovo terreno di ricerca con l'inaugurazione delle trasmissioni televisive RAI. In un clima di forte entusiasmo tecnologico, segnato dalle prime dirette televisive e dai collegamenti tra le sedi Rai di Milano e Torino,

⁵⁴ Tra gli altri: Gianni Dova, Roberto Crippa, Cesare Peverelli, Piero Dorazio e la coppia Enrico Baj e Sergio Dangelo.

Fontana organizza una performance spazialista durante la Fiera Campionaria di Milano. I Concetti spaziali perforati vengono illuminati con luci radenti o retrostanti, producendo sulle pareti proiezioni luminose in movimento.

Dall'esperienza nasce il Manifesto del movimento spaziale per la televisione del 17 maggio 1952, nel quale la televisione viene definita strumento capace di ampliare le possibilità dell'arte spaziale. Per Fontana il nuovo medium consente di liberare l'opera dalla dimensione materiale tradizionale e di trasmettere l'evento artistico nello spazio, rendendolo simultaneamente visibile in luoghi lontani.

Nonostante il ruolo centrale assunto nello sviluppo del gruppo spazialista, Lucio Fontana continua a mantenere una posizione autonoma: pur riconosciuto come guida dello spazialismo, la sua ricerca procede indipendentemente dalle dinamiche collettive del movimento.⁵⁵

La rivelazione della formulazione teorica del Concetto spaziale porta Fontana alla realizzazione della portata innovativa della propria ricerca. Al contempo, l'artista avverte un contesto culturale non abbastanza maturo per accoglierne le implicazioni radicali.

In questa fase, la ricerca di Fontana si regge economicamente grazie all'intensa produzione ceramica e alle collaborazioni con il mondo dell'architettura, veri e propri ambiti complementari di sperimentazione, e di reciproco scambio, per l'artista italo-argentino.

Nel dialogo con l'architettura Fontana non si limita a trasferire i principi dello spazialismo, ma concepisce un'arte ambientale in grado di coinvolgere lo spettatore in un'esperienza spaziale concreta e immersiva. Gli architetti Ernesto Nathan Rogers e Marco Zanuso, impegnati nella ristrutturazione del Piccolo Teatro di Milano, sono tra i primi a dimostrarsi sensibili alle potenzialità di questa visione; per il progetto Fontana sviluppa una soluzione che integra esigenze funzionali e sperimentazione estetica, ovvero un soffitto articolato in pannelli di gesso, che offre l'occasione di estendere il principio dei fori spaziali alla dimensione architettonica e, al contempo sfrutta i fori anche come dispositivo per la diffusione dell'aria condizionata.

⁵⁵ Campiglio 2025, pp.199-205.

Interventi di questo tipo permettono a Fontana di trovare nell'architettura uno spazio privilegiato per lo sviluppo dei propri progetti ambientali, specialmente in un momento in cui le opere su tela non hanno ancora consenso auspicato.

Questo clima orienta anche l'intervento, pensato per la Fiera di Milano del 1953, che vede la collaborazione dell'artista con l'architetto Luciano Baldessari; i soffitti spaziali progettati per i padiglioni Breda e Sidercomit favoriscono soluzioni sperimentali, consentendo a Fontana di sviluppare composizioni luminose e perforate che trasformano lo spazio architettonico in un ambiente dinamico e immersivo. Nelle sale cinematografiche dei padiglioni, i soffitti metallici forati e retroilluminati producono effetti visivi che amplificano la percezione dello spazio. L'uso combinato di luce radente, superfici riflettenti e perforazioni genera una dimensione visiva che suggerisce profondità e movimento, evocando immagini di carattere cosmico e futuribile. In particolare, la retroilluminazione dei fori conferisce alla superficie una luminosità autonoma, contribuendo a creare un'atmosfera sospesa e straniante.

Nonostante l'attrattiva esercitata sul pubblico, tali sperimentazioni sono talvolta interpretate in chiave meramente decorativa, rivelando le difficoltà di comprensione che accompagnano le ricerche spazialiste. Fontana, tuttavia, non si lascia scoraggiare e prosegue nella sperimentazione, accentuando progressivamente la dimensione spettacolare e ambientale delle proprie installazioni luminose.

Lucio Fontana in questo periodo è impegnato, altresì, in progetti scultorei che anticipano alcune modalità compositive delle ricerche degli anni Sessanta e che evidenziano l'interesse dell'artista per il rapporto tra opera e ambiente esteso anche su scala urbanistica. Su invito dell'architetto Alberto Rosselli, Fontana elabora un progetto per la sistemazione di Piazza Mazzini a Viareggio, in cui riprende il motivo delle strutture luminose al neon già sperimentate alla Triennale di Milano. Sebbene l'intervento rimanga allo stadio progettuale, dimostra come il principio spaziale sia concepito da Fontana come dispositivo capace di ridefinire l'esperienza dello spazio urbano. Similmente, ulteriori collaborazioni con architetti testimoniano la crescente attenzione nei confronti delle potenzialità ambientali dello spazialismo. Nel progetto per la ristrutturazione del Kursaal Margherita di Varazze condotta dall'architetto Dino Cavalli, Fontana elabora un grande soffitto perforato e illuminato da sistemi di

luce radente e di retroilluminazione, integrando neon nascosti lungo le pareti e applicando così il principio del rapporto tra colore, suono e movimento.

La diffusione dei Concetti spaziali presentati alla Galleria del Naviglio nel 1953 contribuisce inoltre ad alimentare il dibattito teorico attorno alla sua opera. Critici e architetti riconoscono nei fori praticati sulla superficie pittorica non solo un gesto di rottura nei confronti della tradizione pittorica ma anche un possibile modello per interventi architettonici e ambientali su larga scala.

In questa prospettiva, il gesto di perforazione della superficie pittorica assume un valore emblematico: il gesto artistico infrange i limiti tradizionali della pittura e inaugura una nuova concezione dell'opera come apertura verso la dimensione dello spazio e della luce, segnando una svolta radicale nel linguaggio artistico contemporaneo.⁵⁶

Se nel contesto architettonico le superfici perforate vengono subito recepite positivamente e valorizzate per le potenzialità progettuali che offrono, al contrario, la critica giornalistica dimostra un generale atteggiamento di contestazione e un'incapacità di fondo ad affrontare le implicazioni teoriche dello Spazialismo. Il concetto teorico alla base dell'elaborazione dei "buchi", di fatto, non viene compreso e prevale una diffusa interpretazione del segno come gesto privo di significato e ridotto a sterile provocazione, incapace di produrre un vero contenuto artistico. Tuttavia, diversi osservatori tendono a spostare l'attenzione sulla dimensione applicativa del Concetto spaziale. Il critico Antonio Cederna, ad esempio, suggerisce di interpretare queste opere non tanto come opere autonome ma come ipotesi progettuali destinate a possibili applicazioni ambientali. Una posizione analoga emerge anche nelle pagine della rivista Domus che, nel dedicare la copertina ai Concetti spaziali, mette in evidenza effetti luminosi e plastici generati dalle perforazioni e dall'illuminazione radente o retrostante.

Nonostante questo, alcune resistenze persistono travalicando il canonico ambito della critica più distante dall'avanguardia, addirittura Tullio d'Albisola, come si è detto in

⁵⁶ Campiglio 2025, pp.207-211.

precedenza figura molto vicina a Fontana, non condivide appieno l'ultimo risultato della ricerca fontaniana.

La partecipazione di Fontana alla XXVII Biennale di Venezia rappresenta, dunque, una significativa opportunità artistica dato che, l'istituzione veneziana gli dedica una retrospettiva nella sezione destinata alla scultura, consentendo all'artista di presentare la propria ricerca a un pubblico internazionale. Fontana, se inizialmente immagina di presentare solo gli ultimi Concetti spaziali, opta per una selezione che istituisca una relazione tra una selezione di opere anni Trenta con quelle più recenti. Fontana vuole infatti tratteggiare una continuità interna alla propria produzione, individuando nelle opere precedenti alcune anticipazioni della svolta spazialista. La selezione dei lavori testimonia la sua ricerca sul rapporto tra forma, colore, luce e spazio, privilegiando i passaggi che portano alla formulazione del Concetto spaziale. A riprova di una diffusa e reiterata riluttanza a comprendere e accettare le soluzioni più estreme della ricerca di Fontana, si sottolinea la forte reazione del direttore della Biennale, Rodolfo Pallucchini, rispetto alla decisione di Fontana di privilegiare i "buchi" alle opere scultoree (previste dalla proposta d'invito). La presenza dei lavori su tela all'interno di una sezione dedicata alla scultura scatena la perentoria richiesta di ritiro delle opere dell'artista. A difesa delle proprie scelte, Fontana dichiara che i "buchi" costituiscono una scelta artistica nuova, volta allo sviluppo e al rinnovamento del linguaggio scultoreo, in virtù dell'introduzione di una dimensione spaziale reale all'interno della superficie.

L'allestimento alla fine si compone di una selezione di sculture anni Trenta, presentate come premessa alla ricerca successiva, e una serie di "buchi" di fine anni Quaranta, inizio Cinquanta.

L'ambiente espositivo è scuro per accentuare il contrasto con le superfici delle tele ed evidenziare visivamente la profondità dei fori, nei quali si manifesta il vuoto come elemento costitutivo dell'opera.

La mostra, come poc'anzi anticipato, suscita reazioni fortemente contrastanti. Alcuni riconoscono il carattere innovativo e destabilizzante delle opere fontaniane, altri esprimono giudizi fortemente negativi, arrivando a interpretare le perforazioni come il segno di una presunta crisi dell'arte contemporanea. Tra i critici più polemici si distingue la figura di Giuseppe Antonio Borghese, che attacca duramente la ricerca

spazialista, accusata di ridurre l'opera a un gesto privo di valore formale e di contenuto artistico.

La portata innovativa e radicale delle soluzioni avanzate da Fontana si misura anche da alcuni episodi di vandalismo, avvenuti durante l'esposizione, che causarono il danneggiamento di diversi Concetti spaziali. Queste reazioni, da parte di critica e pubblico, evidenziano una diffusa percezione di estraneità e una generale risposta di chiusura psicologica rispetto a proposte estetiche e concettuali che provocano una frattura netta con la tradizione, ma anche la comprensibile mancanza di strumenti, da parte del pubblico, per una corretta lettura del nuovo linguaggio artistico.⁵⁷

Malgrado lo scandalo, Fontana si dimostra risoluto nel perorare la validità della poetica spaziale. Con il graduale consolidamento dell'immagine e dell'autorità dell'artista, che si riflette anche nella sua influenza tra ambienti artistici giovani e ambienti istituzionali, Fontana arriva a ricoprire ruoli di rilievo come, ad esempio, alla X Triennale dov'è membro della giunta tecnica esecutiva.

Un'altra conferma del prestigio raggiunto in questi anni da Fontana arriva anche dall'ambiente ceramico, in particolare ad Albisola, dove l'artista agevola l'instaurarsi di una proficua sinergia tra artisti internazionali e artigianato locale, che produce una fusione di linguaggi artistici e competenze tecniche.

In questa fase, lo sviluppo del dibattito sul valore della ceramica artistica, nato per contrastare la standardizzazione industriale, porta Fontana, tra gli altri, a propugnare la tutela di questa forma d'arte in quanto manifestazione dell'intelligenza e della dimensione artistica e spirituale dell'essere umano, capace di produrre pezzi unici e non oggetti, identici e replicabili in serie; in questo senso, secondo la concezione fontaniana di opera d'arte come esperienza totale in grado di superare i confini tra pittura, scultura e architettura, l'intrinseca natura plastica della ceramica permetterebbe l'integrazione di caratteristiche formali, sensoriali e ambientali.

Anche l'ambito ceramico è interessato dal linguaggio spazialista. Durante l'attività ad Albisola, nel 1954, i Concetti spaziali sono declinati in tavolette di terracotta dalle superfici monocrome caratterizzate dalle tipiche sequenze di fori, qui rese evidenti da colature a smalto. Questa soluzione deriva dalla svolta plastica che aveva interessato

⁵⁷ Campiglio 2025, pp.213-218.

il linguaggio spazialista già due anni prima. Fontana, infatti, osa soluzioni materiche in nuove serie di Concetti spaziali definiti familiarmente “Pietre” e “Barocchi”. Sono tele a olio caratterizzate, rispettivamente, dall’applicazione di frammenti di pasta di vetro⁵⁸ e materiali eterogenei (quali sabbia o lustrini), atti a conferire alle opere un vivace dinamismo ed effetti di luce di ascendenza cosmica.

Tra la metà degli anni Cinquanta e il 1957, l’obiettivo di Fontana di un armonioso dialogo tra arte e architettura procede tramite la realizzazione di diversi interventi ambientali e decorativi, per edifici milanesi, che si caratterizzano per le forature, le applicazioni di materiali plastici e le incisioni operate sulle superfici che vanno a preannunciare le direzioni future del linguaggio di Fontana. Le incisioni e le lacerazioni attuate in campo architettonico, in particolare, prefigurano la soluzione formale cui Fontana perviene solo a partire dalla fine del 1958, ovvero quella delle *Attese*, conosciute al vasto pubblico con la più informale intitolazione “Tagli” (conferita dallo stesso artista) che sarà approfondita più avanti.⁵⁹

Nel lasso di tempo che separa il 1956, dalla nascita del movimento spazialista e, insieme, la pubblicazione del Manifesto Blanco, Lucio Fontana può constatare l’avvenuta maturazione delle ricerche avviate dal movimento, nonché la progressiva affermazione di una nuova generazione di artisti caratterizzata da un approccio artistico libero e sperimentale, vicino alle istanze dell’informale.

Alla luce di queste considerazioni, in occasione della celebrazione del decennale dello Spazialismo, organizzata alla Galleria del Naviglio di Cardazzo, Fontana valuta la portata innovativa dei propri Concetti spaziali, spesso dileggiati, e reclama di aver raggiunto l’intento di scardinare i consueti archetipi di pittura e scultura, attraverso un linguaggio, apparentemente semplice, in grado di aprire un nuovo corso.

Il senso di isolamento scaturito dalla realizzazione della sua sostanziale estraneità, porta Fontana a supportare concretamente artisti emergenti, prevalentemente nel contesto milanese, che si applicano in sperimentazioni innovative; il suo interesse è orientato soprattutto verso opere dal carattere spiccatamente antipittorico. La Galleria

⁵⁸ Il vetro utilizzato in questi cicli proviene da Murano.

⁵⁹ Campiglio 2025, pp.219-225.

Apollinaire si rivela uno spazio adatto all'artista per instaurare un confronto con le nuove generazioni di artisti. La cooperazione tra Guido Le Noci e Pierre Restany⁶⁰, infatti, da origine a uno dei centri più radicali dell'avanguardia italiana che concorre alla diffusione in Italia di orientamenti artistici alternativi all'Informale.

Sempre in quest'ottica si segnala il rapporto di reciproca stima e influenza instauratosi tra Fontana e Piero Manzoni (che dal 1956 decide di dedicarsi interamente alla pratica artistica) che individuano, uno nel linguaggio dell'altro, rilevanti attributi legati alla propria ricerca.

Mentre Fontana guarda alla prima produzione del giovane artista perché vi individua i prodromi di un'evoluzione dell'arte in senso antipittorico, Manzoni, dal canto suo, ammira l'essenzialità del gesto che caratterizza il linguaggio fontaniano. Il 9 dicembre 1956, la pubblicazione del manifesto "Per la scoperta di una zona di immagini" di Manzoni segna il definitivo riconoscimento, da parte di Fontana, di una sostanziale convergenza di idee con Manzoni circa l'idea di un'arte fondata sulla libertà e sull'autonomia dell'immagine.

Dal 2 al 12 gennaio del 1957 ha luogo, alla Galleria Apollinaire, l'esposizione "proposte monocrome" di Yves Klein, che si configura immediatamente come episodio decisivo in direzione di una ridefinizione del panorama artistico europeo. I monocromi blu presentati dall'artista francese, realizzati con una tecnica che conferisce alla superficie una particolare intensità cromatica, suscitano una forte impressione su Fontana e Manzoni che, sebbene orientati verso direzioni autonome, riconoscono entrambi nelle opere di Klein una conferma del progressivo esaurimento delle possibilità espressive della pittura tradizionale. L'attenzione si sposta così verso soluzioni radicali che riducono l'immagine a un campo cromatico unitario e a gesti minimi. In questo contesto Fontana avverte come la propria ricerca abbia anticipato molte delle trasformazioni in atto nella scena artistica internazionale. Il progressivo abbandono della rappresentazione e la riduzione della superficie pittorica a un campo monocromo costituiscono il presupposto concettuale dal quale emergeranno, alla fine degli anni Cinquanta, i *Concetti spaziali. Attese*.

⁶⁰ Com'è noto, rispettivamente gallerista della Galleria Apollinaire e critico d'arte, intellettuale, nonché fondatore del movimento *nouveau réalisme*.

Similmente, anche la ricerca di Manzoni evolve verso una radicale semplificazione formale con la realizzazione degli *Achromes*. L'equilibrio di orientamenti che si instaura tra Fontana e i giovani Manzoni e Klein definisce uno dei momenti più fertili della scena artistica europea di quel periodo, e il loro dialogo trova una significativa consacrazione nella mostra "Monochrome Malerei", organizzata nel 1961 allo Städtisches Museum Leverkusen (Museum Morsbroich) che, oltre ai già citati Fontana, Manzoni e Klein, raduna anche i membri del gruppo ZERO, tra cui Heinz Mack e Otto Piene. In questa occasione la monocromia viene interpretata come strumento per superare la materialità dell'opera e aprire l'esperienza estetica a una dimensione spaziale e percettiva più ampia.

Negli anni successivi Fontana esprimerà chiaramente il valore di Klein e Manzoni all'interno del processo di rinnovamento dell'arte contemporanea, individuando nelle soluzioni del monocromo blu di Klein e nelle ricerche concettuali di Manzoni due momenti di svolta fondamentali. La morte prematura dei due artisti, nei primi anni Sessanta, concorre ad accentuare ulteriormente la carica simbolica di questa stagione che vede Fontana nella veste di riferimento primario capace di intercettare le traiettorie più innovative dell'arte europea.⁶¹

Accanto a questi sviluppi teorico-artistici, la fine degli anni Cinquanta segna anche l'avvio della progressiva affermazione internazionale di Lucio Fontana. Se in Italia la sua opera comincia a ottenere un crescente successo di mercato, la diffusione all'estero avviene inizialmente grazie all'iniziativa di collezionisti e promotori culturali. Tra questi, Charles Damiano, attivo a Londra, si distingue per il suo contributo alla promozione dello Spazialismo nel contesto anglosassone attraverso eventi espositivi significativi.

Un momento fondamentale per la visibilità internazionale di Fontana è rappresentato dalla partecipazione, nella finestra tra 14 giugno al 18 ottobre 1958, alla XXIX Esposizione internazionale d'arte di Venezia. Nella sala progettata dall'architetto Carlo Scarpa, Fontana presenta una selezione di opere recenti, caratterizzate da ampie superfici cromatiche realizzate con aniline e gessi, nelle quali il segno e il vuoto generano suggestioni di tipo cosmico. L'allestimento è composto da un

⁶¹ Campiglio 2025, pp.227-234.

ambiente unitario che mette in relazione ricerche più recenti a opere precedenti, contribuendo a sottolineare la continuità della riflessione dell'artista sul rapporto tra forma, spazio e materia.

Questo evento segna un indirizzo, dell'artista, sempre più convinto ad attuare una radicale svolta essenziale nei propri *Concetti spaziali*. Le *Attese* infatti introducono una dimensione spaziale reale nella superficie pittorica, trasformando la tela in un luogo di apertura verso l'infinito e fondano una soluzione che, da un lato contribuisce al definitivo superamento delle problematiche dell'Informale, dall'altro si può, a buon diritto, annoverare tra i più importanti contributi alla riformulazione del linguaggio artistico del secondo dopoguerra.⁶²

«Lo "spazialismo" significa negazione della gravità come l'accettazione cubista della pura superficie del dipinto ha significato negazione della prospettiva di tradizione rinascimentale. Lo spazio cosmico entra nella tematica fontaniana, come elemento emblematico fondamentale, allo stesso titolo del dinamismo fenomenologico. È il nuovo 'mezzo' proprio ad ogni ipotesi dell'uomo contemporaneo; ed è simbolo di assoluta libertà. Fontana esalta nello "spazialismo" questo campo dell'attività creativa umana; attività che si realizza e manifesta appunto soltanto nel dinamismo.»⁶³

L'elaborazione del gesto del taglio da parte di Lucio Fontana si colloca in un contesto storico e culturale profondamente segnato dalle lacerazioni della Seconda guerra mondiale e dalle tensioni, tanto sociali quanto estetiche, del dopoguerra.

Le celebri *Attese* fanno la loro prima comparsa nel 1958 e segnano una svolta rispetto alla precedente serie di *Concetti spaziali* noti anche come *Buchi*. In questa evoluzione, Fontana introduce un gesto più essenziale, secco, che fende la superficie della tela e apre simbolicamente lo spazio pittorico verso una dimensione "altra". La nuova direzione spaziale lo conduce, nel 1959, a una differente declinazione formale del Concetto spaziale, che definisce con l'appellativo *Quanta*, tramite l'uso di tele sagomate; sempre in questo contesto elabora anche opere ceramiche, note come *Nature*. Si può dunque constatare come il taglio manifesta non solo una soluzione

⁶² Campiglio 2025, pp.235-241.

⁶³ Enrico Crispolti, *Una incessante avventura*, in "Nac", n. 31, 15 febbraio (1970), p. 6.

tecnica nuova, ma anche un passaggio fondamentale che va a rielaborare il rapporto tra superficie, spazio e gesto all'interno della poetica spazialista di Lucio Fontana.⁶⁴ Giacché la genesi, i significati e le implicazioni teoriche delle Attese costituiscono un nodo centrale della ricerca di Fontana, nonché dell'intero elaborato, il tema sarà opportunamente approfondito nel capitolo dedicato. Più avanti saranno dunque più diffusamente analizzate le circostanze della nascita dei tagli, le diverse interpretazioni critiche e il ruolo che questa soluzione formale assume nello sviluppo del Concetto spaziale all'interno della poetica dell'artista.

A cavallo tra i due decenni Fontana si spende per le generazioni più giovani, sostenendone le iniziative espositive. L'obiettivo di superamento dei limiti tradizionali della pittura lo avvicina ulteriormente a questi ambiti.

All'inizio degli anni Sessanta la riflessione spazialista dell'artista si estende e incorpora le sfere dell'architettura e del design. I motivi dei buchi e dei tagli sono trasposti in interventi ambientali e installazioni luminose, dimostrando la possibilità di applicare il concetto spaziale a contesti diversi dalla superficie pittorica.

Nello stesso periodo prende forma anche il ciclo delle Nature, sviluppato nel contesto di Albisola. In queste opere Fontana plasma grandi masse sferiche di terracotta su cui incide fenditure profonde o perforazioni. Tali forme, che evocano configurazioni cellulari, a seme o masse provenienti dal cosmo, traducono in termini plastici la riflessione sull'origine della vita e sul rapporto tra materia e spazio. Le cosiddette Nature rappresentano un ulteriore sviluppo della ricerca dell'artista in cui la dimensione cosmologica e quella materiale convergono in una interpretazione nuova del gesto spaziale.

L'evento simbolico e leggendario del volo orbitale di Yuri Gagarin nel 1961, rafforza ulteriormente l'immaginario creato da Fontana. L'impresa spaziale viene percepita dall'artista come una concreta conferma delle sue intuizioni spazialiste maturate negli anni precedenti, contribuendo a consolidare l'idea di una nuova dimensione artistica proiettata oltre i confini tradizionali del genere pittorico.

In questo clima di rinnovata attenzione internazionale, la carriera di Fontana conosce un ulteriore sviluppo con l'organizzazione di mostre in Europa e negli Stati Uniti. La

⁶⁴ Campiglio 2025, pp.243-248.

personale alla Martha Jackson Gallery del 1961 segna il definitivo ingresso di Fontana nel sistema artistico americano, presentando una selezione di opere appartenenti alle serie dei tagli, dei buchi e di altri cicli recenti.

L'esperienza newyorkese lascia una forte impressione su Lucio Fontana, affascinato dalla verticalità dei grattacieli e dalle luci della metropoli. Queste impressioni urbane contribuiscono a orientare le ricerche successive che, negli anni immediatamente successivi, porteranno alla realizzazione delle serie dei Metalli e a ulteriori sviluppi del Concetto spaziale.⁶⁵

Nel 1962 l'attività di Fontana si intensifica e pochi mesi dopo il rientro dagli Stati Uniti prende parte a grande retrospettiva organizzata, presso lo Städtisches Museum Leverkusen, da Udo Kultermann. L'esposizione, resa possibile soprattutto grazie alla collezione di Charles Damiano, riunisce un ampio nucleo di opere e contribuisce a consolidare la posizione dell'artista nel panorama europeo. In occasione dell'inaugurazione l'artista del gruppo ZERO Otto Piene sottolinea il carattere radicale della ricerca fontaniana, interpretandola come un gesto di rottura nei confronti delle convenzioni artistiche tradizionali.

Rientrato a Milano, Fontana avvia una nuova fase di sperimentazione scaturita dalle suggestioni maturate durante il soggiorno a New York.

Prende corpo il ciclo dei Metalli, costituito da lastre di rame o zinco su cui Fontana pratica incisioni, perforazioni o interventi volti a deformarne la superficie, che si caratterizza oltretutto per la sua qualità riflettente. La natura specchiante della superficie adottata diventa uno strumento efficace per evocare la verticalità dei grattacieli e l'intensità luminosa della metropoli contemporanea. Attraverso l'intervento diretto sulla materia da parte dell'artista, si realizza una trasformazione del supporto metallico in superficie dinamica, quasi "viva", capace, cioè, di restituire visivamente l'energia e la complessità multisfaccettata dello spazio urbano.

Il nuovo ciclo è presentato in occasione della mostra organizzata da Michel Tapié nel 1962 presso l'International Center of Aesthetic Research di Torino, con allestimenti progettati da Nanda Vigo che vanno a enfatizzare il rapporto tra opere, ambiente e percezione individuale.

⁶⁵ Campiglio 2025, pp.257-264.

Sempre nel 1962 Fontana partecipa alla mostra “Tentoonstelling Nul”, organizzata allo Stedelijk Museum di Amsterdam, che lo colloca definitivamente al centro delle nuove ricerche europee orientate verso l’azzeramento del linguaggio pittorico. In questo contesto le Attese riescono a dialogare con le sperimentazioni di artisti quali Manzoni, Castellani e Yayoi Kusama, confermando ulteriormente il ruolo di Fontana come figura di riferimento per le generazioni più giovani.

Particolarmente significativo è anche il rapporto con l’artista belga Jef Verheyen, con cui Fontana instaura un dialogo fondato sulla ricerca della riduzione del colore e sul linguaggio essenziale. Alcune opere realizzate congiuntamente testimoniano questo confronto, nel quale la superficie monocroma viene ulteriormente trasformata dall’intervento dei fori o incisioni, proseguendo la riflessione sul rapporto tra pittura e spazio. Negli stessi anni l’opera di Lucio Fontana riceve crescente attenzione anche in contesto asiatico, in particolare a Tokyo, dove una mostra personale presso la Tokyo Gallery evidenzia l’interesse del contesto giapponese per i concetti spaziali. La dimensione spirituale del gesto del taglio interpretata dall’artista come affermazione dell’infinito e superamento della materia trova una significativa consonanza con alcune componenti della filosofia zen.

Con l’inizio degli anni Sessanta, inoltre, Fontana si orienta verso nuovi sviluppi formali che lo condurranno alla realizzazione del ciclo della *Fine di Dio*. La nuova serie di opere è caratterizzata da grandi tele ovali monocrome, perforate o lacerate, che portano una riflessione radicale sul concetto di infinito e sull’impossibilità di rappresentare il divino attraverso il linguaggio figurativo tradizionale. La scelta di una forma ovale, per la tela, assume una duplice valenza simbolica: il richiamo della tradizione iconografica cristiana della mandorla e il suggerimento di un’immagine cosmica dell’universo, inteso come spazio indefinito e originario.

Il crescente successo a livello internazionale di Fontana si accompagna, negli anni successivi, a una progressiva storicizzazione della sua opera. Mostre retrospettive e nuove collaborazioni con gallerie internazionali contribuiscono a consolidarne la fama, mentre il dialogo con le avanguardie contemporanee continua a stimolare ulteriori sviluppi della sua ricerca.

Su un piano parallelo, l’artista prosegue la sperimentazione nel campo degli ambienti spaziali e delle installazioni. I progetti realizzati con Nanda Vigo per la XXIII

Triennale di Milano. Le esperienze confermano la centralità della dimensione ambientale nella sua poetica, già presente nelle prime formulazioni dello spazialismo. Attorno alla metà degli anni Settanta la ricerca fontaniana continua ad articolarsi in nuove tradizioni, tra cui il ciclo dei Teatrini. In queste opere la superficie monocroma perforata è incorniciata da sagome lignee colorate che creano un effetto percettivo e scenico, introducendo una dimensione quasi teatrale nella concezione dello spazio.⁶⁶

Durante gli anni Sessanta Lucio Fontana cambia progressivamente abitudini. Questa modifica, legata in primo luogo alle condizioni di salute, lo porta ad allontanarsi dai ritmi intensi dell'ambiente artistico milanese. Nell'estate del 1964, insieme alla moglie Teresita, si trasferisce per un certo periodo sulla riviera ligure, ad Arenzano, per concedersi tranquillità e il recupero delle energie. Questi sono anni in cui l'artista deve fare i conti con ricorrenti problemi cardiaci che non gli consentono di mantenere il ritmo di lavoro a cui era abituato e che lo tengono lontano da importanti impegni pubblici e viaggi internazionali.

L'attività artistica di Fontana, tuttavia, continua a svilupparsi intensamente.

Nonostante i momenti di riposo forzato, l'artista mantiene una rete di relazioni internazionali molto ampia e continua a partecipare a mostre e iniziative rilevanti, tra cui si segnala la seconda edizione della rassegna "Nul '65" allo Stedelijk Museum di Amsterdam, evento che riunisce numerosi protagonisti delle ricerche artistiche legate alla riduzione formale e alla dimensione ambientale.

In questo contesto si rafforza anche il rapporto con l'artista giapponese Yayoi Kusama, la cui ricerca trova nel lavoro di Fontana un importante punto di riferimento.

Il sostegno che Fontana offre alla giovane artista, in occasione della sua partecipazione alla Biennale di Venezia del 1966, testimonia la disponibilità dell'artista verso le nuove generazioni e la sua attenzione verso le più recenti sperimentazioni artistiche.

In questo periodo Fontana si dedica anche alla riorganizzazione di alcuni spazi personali come la casa di famiglia a Comabbio che, progressivamente, diventa

⁶⁶ Campiglio 2025, p.265-280.

rifugio privato e che gli permette di alternare momenti di lavoro e riposo, mantenendo un costante collegamento con Milano e la scena artistica internazionale. Attorno al 1966, l'artista amplia la produzione di Concetti spaziali. Progressivamente si profila la volontà di perseguire una ricerca caratterizzata dalla completa essenzialità di rigorose superfici monocrome. Prosegue anche lo sviluppo della dimensione ambientale della propria ricerca che rappresenta un elemento fondamentale dello spazialismo, sin dalle sue origini.

La partecipazione alla XXXIII Biennale di Venezia del 1966 fissa uno degli episodi cardine della carriera di Fontana. In questa occasione viene progettato, e successivamente realizzato, un ambiente concepito come percorso immersivo costituito da una sequenza di tele monocrome, che si caratterizzano per la presenza di una singola fenditura, disposte all'interno di uno spazio progettato con la collaborazione dell'architetto Carlo Scarpa.

L'allestimento si distingue per l'essenzialità e la forte carica contemplativa. Si sceglie, per l'occasione, di prediligere un'esperienza percettiva che invita a un confronto diretto con la dimensione spaziale delle opere. Il successo dell'intervento è sancito dall'assegnazione a Fontana del Gran Premio per la pittura, un riconoscimento che conferma definitivamente il ruolo centrale di Lucio Fontana nel panorama artistico contemporaneo. Negli anni successivi l'attività espositiva conosce un ulteriore impulso in Europa, come negli Stati Uniti e, tra le iniziative più significative, si segnala la grande retrospettiva itinerante dedicata ai Concetti spaziali, organizzata dal Walker Art Center e destinata a diverse sedi internazionali. Fontana continua anche a confrontarsi con le generazioni più giovani, come dimostrato dalla partecipazione alla mostra "Lo spazio dell'immagine" del 1967, presso Palazzo Trinci, a Foligno. In questa occasione il maestro è invitato come figura cardine per le ricerche più recenti legate allo spazio, alla percezione e all'ambiente, dialogando con nuovi artisti, tra cui Michelangelo Pistoletto, Luciano Fabro e Pino Pascali. Si evidenzia, dunque, come la ricerca di Fontana continui ad evolversi, sempre al passo con le trasformazioni del linguaggio artistico contemporaneo. Attraverso la sintesi formale delle *Attese* e la sperimentazione ambientale, Fontana

giunge a una definizione sempre più radicale del rapporto tra opera, spazio e componente percettiva.⁶⁷

Nel 1967 la ricerca di Fontana apre nuove prospettive. Le condizioni di salute, aggravate da una crisi cardiaca, lo spingono a una maggiore distensione interiore e favoriscono un interesse verso modi di operare meno legati alla gestualità diretta dell'artista. In queste circostanze, si configura l'ipotesi di una pratica artistica parzialmente affidata alla produzione meccanica.

Il ciclo delle Ellissi nasce da queste premesse. Le opere sono tavole ellittiche inclinate rispetto al piano della parete, in modo da configurarsi come oggetti autonomi nello spazio. Sono privilegiati materiali come legno o metallo, trattati con vernici laccate dai colori vivaci. La perforazione della superficie costituisce il campo di maggiore modificazione della tecnica di Fontana di questo periodo. L'elemento del foro, elemento cardine della poetica spazialista, è ora realizzato tramite procedimenti meccanici, all'interno degli spazi del laboratorio di Sergio Tosi, sulla base di disegni dell'artista. La scelta di meccanizzare il processo di perforazione dell'opera costituisce un passaggio nodale della ricerca dell'artista, che si orienta ora verso una progressiva oggettualizzazione del Concetto spaziale e verso il superamento della dimensione artigianale di molte sue opere precedenti.

Contestualmente, l'artista elabora anche alcune sculture in metallo, dalle forme ellittiche o "ovulari", spesso attraversate da un taglio e collocate su appositi piedistalli. In questa serie si presenta una riflessione sullo spazio che assume una dimensione più oggettuale. Fontana stesso sottolinea, ironicamente, la svolta oggettuale e seriale che ha preso la sua ultima ricerca.

Con toni provocatori, Fontana paragona l'opera a una forma "a pillola" contraccettiva, simbolo delle trasformazioni sociali che investono le donne nell'ultimo periodo, qui elevata a metafora di un cambiamento epocale paragonabile ai grandi eventi della storia. L'interesse per la diffusione dell'idea spaziale nella vita quotidiana si estende anche al campo del gioiello d'artista.

Nell'autunno del 1967, inoltre, ha luogo la celebre intervista di Carla Lonzi a Lucio Fontana (tra gli altri), confluita poi nel volume *Autoritratto*. Nel dialogo tra i due,

⁶⁷ Campiglio 2025, pp.289-295.

Fontana riflette sulla propria posizione nel panorama artistico contemporaneo e sul rapporto con i giovani artisti che riconoscono in lui una figura guida, riconoscendo come molte delle sue intuizioni, sviluppate durante gli anni Cinquanta, abbiano effettivamente permeato il linguaggio dell'arte contemporanea.

Registra infatti che il gesto del taglio non è stato superato e che le ellissi sembrano stabilire una analogia formale con l'immagine scientifica dell'universo, concepito come struttura ellittica. Un significativo deterioramento delle condizioni dell'artista, tra gli ultimi mesi del 1967 e i primi del 1968, lo obbligano a un ricovero ospedaliero. L'esito è una inevitabile permanenza a Comabbio, dove trasferisce lo studio e continua, imperterrito, la sua produzione.

Nel 1968 Fontana partecipa alla XXXIV Esposizione internazionale d'arte di Venezia e a Documenta 4 a Kassel, occasioni per cui realizza nuovi ambienti spaziali, andando a confermare il ruolo centrale dell'esperienza immersiva e percettiva nella fase conclusiva della sua ricerca. Per la Biennale, presenta un ambiente caratterizzato da superfici scure, perforate da sequenze luminose. Per Documenta 4 concepisce, in collaborazione con l'architetto Aldo Jacober, un percorso labirintico culminante in un grande taglio, sintesi simbolica della sua riflessione sullo spazio. A giugno progetta un ambiente luminoso per la Galleria La Polena assieme a Nanda Vigo. Protagonista è ancora un labirinto di luce che crea una dimensione percettiva di destabilizzazione. Una soluzione coerente con la ricerca spazialista sviluppata dall'artista fin dagli anni Quaranta. Nel luglio del 1968, Fontana rilascia una delle sue ultime interviste per la rivista Domus. L'artista riflette qui sull'opportunità di una possibile evoluzione futura dell'arte, arrivando a ipotizzare che, un giorno, si possa oltrepassare i limiti dell'arte tradizionale con l'aiuto di un'arte come creazione umana e, come tale, soggetta a trasformazioni storiche del pensiero.

Poche settimane più tardi, il 7 settembre 1968, in seguito a una crisi cardiaca Lucio Fontana si spegne all'età di sessantanove anni. La sua scomparsa si registra in un momento segnato da altre importanti perdite del panorama artistico internazionale. La moglie Teresita assume il compito di gestire la tutela e la valorizzazione dell'opera di Fontana. Nel 1970 Teresita fonda a Milano l'Archivio Lucio Fontana, con lo scopo di procedere alla catalogazione delle opere e contrastare la diffusione di falsi. Si configura quindi un sistematico lavoro sistematico di conservazione e studio

che contribuisce, tutt'oggi, al consolidamento dell'eredità artistica di Lucio Fontana e la centralità della sua ricerca nella storia dell'arte del Novecento.⁶⁸

Fontana «artista italiano inquieto e incontentabile» come afferma Persico⁶⁹, percorre questa fase da guida e maestro.

Nel 1947 torna in Italia con il *Manifesto Blanco*, frutto della relazione con giovani artisti argentini, cui faceva da insegnante, e si fa immediatamente promotore di uno dei linguaggi più audaci e autentici del dopoguerra. Rinunciando al precedente virtuosismo in favore di una gestualità simbolica e primitiva, si pone in ottica di ampliamento del concetto di spazio che era già stato trasformato durante il periodo barocco e definitivamente messo in crisi dalle rivoluzioni scientifiche degli ultimi tempi. Fontana stesso afferma che le tradizionali tecniche artistiche di pittura e scultura non sono più funzionali alla rappresentazione della realtà dell'uomo contemporaneo. L'intuizione di Fontana riprende e trasforma il “dinamismo plastico” di Boccioni in un “dinamismo spaziale”.⁷⁰

In Italia Fontana dialoga con una generazione di artisti con cui è in sintonia. Il gruppo con cui si confronta opta per un linguaggio capace di riflettere la vita in modo diretto e vitale, nel tentativo di scardinare e indebolire la portata delle convinzioni delle Avanguardie. L'esperienza dell'informale in Europa, infatti, registra un allontanamento dai codici tradizionali, alla ricerca di un linguaggio in grado di unire gesto, materia e segno.

Come si è fin qui evidenziato, nella seconda metà del secolo si verifica un mutamento decisivo e, in parallelo, il rapido progresso scientifico e tecnologico, dalla fisica quantistica alla nascente corsa allo spazio, portano a una modifica della percezione della realtà. La ricettività che contraddistingue Lucio Fontana lo porta a sintonizzarsi su queste affascinanti novità e a cercare una via per incorporarle efficacemente all'interno della propria poetica. In questo clima di fervore sperimentale, in cui Fontana è partecipe attivo, prende forma l'avventura del Concetto spaziale.

⁶⁸ Campiglio 2025, pp.297-306.

⁶⁹ Crispolti 2004, p.44.

⁷⁰ [https://www.treccani.it/enciclopedia/informale_\(Enciclopedia-del-Novecento\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/informale_(Enciclopedia-del-Novecento)/).

Con il rientro a Milano, nell'aprile del 1947, la sua concezione incontra il favore di un gruppo di intellettuali e giovani artisti gravitanti attorno alla Galleria del Naviglio di Carlo Cardazzo, un'intesa porta alla fondazione dello Spazialismo. Il primo atto del movimento è la pubblicazione del primo *Manifesto dello spazialismo*, firmato a maggio da Fontana stesso, dal critico Giorgio Kaiserlian, dal filosofo Beniamino Joppolo e dalla scrittrice Milena Milani⁷¹ in cui si dichiara l'eternità dell'arte ma non la sua immortalità; il movimento si propone di superare la bidimensionalità della pittura tradizionale, aprendo l'opera all'influenza delle nuove scienze e della tecnologia.

I primi esiti concreti di questa poetica si manifestano con l'*Ambiente spaziale a luce nera* e con la serie dei *Buchi*, realizzati a partire dal 1949, prima manifestazione della volontà di oltrepassare la tela. Crispolti dichiara: «il "buco" è la frattura, come lo è altrimenti il "neon" nello spazio architettonico, come lo saranno poi negli anni Sessanta i "tagli" e gli "squarci", segni tutti, presenze fisiche di concetti nuovi di spazio sulla superficie tradizionale del dipinto.»⁷²

Alla fine degli anni Cinquanta e, successivamente, all'inizio degli anni Sessanta Lucio Fontana attraversa una fase particolarmente fertile, di “sperimentazione impetuosa”⁷³, in ottica di deciso superamento dell'informale e di dialogo attivo con le giovani generazioni di artisti⁷⁴; in questo contesto fortemente stimolante, nel 1957 all'interno di una serie di opere in carta telata si rivelano i primi accenni di tagli (57CA5 e 58CA1), forme graffite embrionali dei futuri Concetti spaziali cui conferirà il nome di “*Attese*”⁷⁵. Nel 1958 l'elaborazione del taglio trova forma compiuta, obiettivo dell'artista è lo sconvolgimento della tradizione, la rivoluzione del concetto di quadro e di pittura. I primi esemplari (58T1-3) si presentano come tele dipinte ad anilina, con sottili velature, sulle quali sono presenti diversi tagli, così come tele monocrome cui assegna il titolo Concetto spaziale, Attesa o Attese, in base al numero di fenditure praticate.

⁷¹ Crispolti 2006, p.1010.

⁷² Crispolti 1968, p.19.

⁷³ Crispolti 2022, p.9.

⁷⁴ Crispolti 2004, p.426.

⁷⁵ Nicoletti 2023, p.78.

Sono gli anni della consacrazione di Fontana.

In questo periodo le novità del suo linguaggio provocano una rinnovata, e sempre crescente, attenzione da parte dei principali attori nell'ambito della diffusione culturale come i musei, le gallerie, critici e collezionisti. Prova della reputazione guadagnata, finalmente, dopo molte lotte e tormenti, è la presenza dell'artista a celebri manifestazioni come la Biennale di São Paulo e "Documenta" di Kassel, così come all'interno di musei e gallerie di tutto il mondo e presso le mostre antologiche organizzate da celebri musei come il Museum of Modern Art di New York, il Louisiana Museum di Humlebeak-Copenaghen, lo Stedelijk van Abbemuseum di Eindhoven, il Moderna Museet di Stoccolma. Sempre nel 1958, Fontana prende parte alla XXIX Biennale Internazionale d'Arte.

I giovani artisti, italiani e stranieri, vedono in Fontana una figura di riferimento e la sua ricerca un esempio cui guardare con ammirazione. Questa è un'ulteriore conferma del carattere aperto dell'artista, incline a scambi di tipo intellettuale, artistico e umano con altri artisti, in particolare giovani emergenti come Piero Manzoni con cui instaura un legame di reciproco stimolo.⁷⁶

Come si vedrà più avanti, il 1959 è l'anno della presentazione del nuovo ciclo dei Tagli alla Galleria del Naviglio, in occasione di una personale a lui dedicata. I nuovi lavori saranno poi presentati anche alla Galleria Stadler di Parigi dove a introdurre l'opera di Fontana, all'interno del catalogo, sarà Michel Tapié. Una prima revisione della carriera fontaniana viene effettuata da Enrico Crispolti presso la Galleria L'Attico a Roma. Sempre nello stesso anno Fontana presenzia a importanti eventi quali II. Documenta, a Kassel e alla V Bienal do Museu de Arte Moderno de São Paulo in Brasile.

Il ciclo delle Attese viene portato avanti fino al 1968 ma verso il nuovo decennio il taglio viene declinato in diverse proposte creative: tra il '59 e il '60 nascono infatti i cicli dei "Quanta" e delle "Nature" sculture in terracotta realizzate ad Albisola su cui interviene con squarci, tagli, vere e proprie ferite.

Gli anni Sessanta si aprono con due importanti personali alla Galerie Schmela di Düsseldorf e a Londra, alla McRoberts e Tunnard Ltd., dove Fontana porta i nuovi

⁷⁶ Campiglio 2025, p.229.

Concetti spaziali. Numerose esposizioni sia in Italia, sia all'estero, attestano un successo ormai definitivo, si registra infatti la sua presenza ad Antagonismes a Parigi, Monochrome Malerei a Leverkusen, eventi che marcano la sua importanza all'interno del panorama delle nuove ricerche astratte europee e nordamericane, tese al superamento dell'informale. La sua creatività a questo punto è diversificata e caratterizzata da cicli differenti che si sovrappongono dal punto di vista cronologico. Nel Sessanta prosegue il ciclo degli "*Olii*" (nel '57 lo inizia ma esegue solo due esemplari) caratterizzato, a differenza della calma controllata dei tagli, da un'«ansia esistenziale»⁷⁷

L'anno successivo sono organizzate alcune personali, come quella di Palazzo Grassi a Venezia "Arte e contemplazione" in cui presenta le "*Venezie*", grandi tele a olio intitolate alla città di Venezia, che porta anche a New York, alla Martha Jackson Gallery. Significativamente, si registra la presenza di Fontana anche sul suolo asiatico presso la VI Biennale di Tokyo.

L'attività dell'artista è in costante fermento creativo, prosegue infatti la storica collaborazione con l'ambito architettonico, dato che a Torino realizza un cielo di neon per la sala delle Fonti di Energia nell'ambito di Italia '61, contestualmente avvia anche il ciclo dei "*metalli*" ispirato alla città di New York.

Tra il 1962 e il '63 vengono organizzate numerose importanti personali e antologiche in tutto il mondo, prova del successo definitivo del lavoro di Fontana. A Milano nel 1963, alla Galleria dell'Ariete, presenta il nuovo ciclo intitolato "*La fine di Dio*", ovvero grandi tele ovali dello stesso formato, dipinte ad olio con colori monocromi, attraversate da numerosissimi buchi, presentate a Parigi nel 1964 alla Galerie Iris Clert ma anche a Roma, Milano, Tokyo.

È ancora Enrico Crispolti a farsi promotore della prima retrospettiva critica dell'attività di Fontana, l'iniziativa si inserisce all'interno della rassegna internazionale Aspetti dell'arte contemporanea presso il Castello Spagnolo a L'Aquila. Partecipa altresì alla XXXII Internazionale d'Arte di Venezia e alla XIII Triennale di Milano.

⁷⁷ Gottschaller 2012, p.90.

Fra il 1964 e il 1966 un ulteriore ciclo si aggiunge alla sua produzione, i “*Teatrini*”: cornici di legno poste di fronte a tele forate. Una soluzione che per Fontana rappresenta una «sintesi figurativa post- “Pop-art”». ⁷⁸

Anche il 1966 è un anno denso di eventi espositivi per Lucio Fontana, di cui si ricordano brevemente: l’antologica proposta dal Walker Art Center di Minneapolis e le mostre organizzate in Argentina, tra cui quella nella sua città natale. Il MoMA di New York progetta una mostra itinerante in America, in cui le opere di Fontana vengono accostate a quelle dell’artista Alberto Burri.

La partecipazione alla XXXIII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia del 1966 è ormai un evento noto per la fortunata collaborazione con l’architetto Carlo Scarpa, che progetta la sala personale. L’ambientazione colpisce per l’uso pervasivo del bianco, sia nell’allestimento, sia per le opere stesse, “*Tagli*” singoli e completamente monocromi, puri. La giuria internazionale gli assegna il Gran premio per la pittura, un riconoscimento importante ottenuto verso la fine della sua carriera.

Nel 1967 Lucio Fontana è protagonista di un’importante mostra personale itinerante ospitata in successione presso alcune delle più autorevoli istituzioni museali del nord Europa: il Louisiana Museum, a Humlebaeck, vicino Copenaghen, allo Stedelijk Museum di Amsterdam, allo Stedelijk van Abbemuseum, a Eindhoven, e al Moderna Museet, di Stoccolma. Parallelamente continua a esporre con costanza anche in ambiti privati, allestendo mostre personali, tra le altre a Parigi, New York e, nello specifico a Roma presso la Galleria Marlborough, dove espone il nuovo ciclo delle Ellissi e recenti sculture in metallo verniciato.

L’artista inoltre partecipa a numerose rassegne collettive di rilievo, sia in Italia che all’estero.

Nel contesto italiano figura in esposizioni significative come Arte Moderna in Italia 1915-1935, a Firenze, curata da Ludovico Ragghianti; Lo spazio dell’immagine a Foligno, all’interno del Palazzo Trinci; e Burri, Cagli, Fontana, Guttuso, Moreni, Morlotti. Sei pittori italiani dagli anni Quaranta a oggi, presentata ad Arezzo presso la Galleria Comunale d’Arte Contemporanea e, successivamente a Roma, con la curatela di Enrico Crispolti e Antonio del Guercio.

⁷⁸ Crispolti 2004, p.427.

Nel 1968, Fontana lascia definitivamente Milano e si trasferisce a Comabbio, in provincia di Varese, dove ristruttura l'antica dimora di famiglia e la rende uno studio personale. È un anno in cui vengono organizzate varie personali ed esposizioni e partecipa anche ad eventi collettivi come la XXXIV Biennale Internazionale d'Arte a Venezia.

All'estero, tra le altre, prende parte alla quarta edizione di Documenta, a Kassel, dove concepisce un ambiente spaziale labirintico completamente bianco, in linea con le ultime ricerche dell'artista.

Nonostante le sue condizioni fisiche comincino a peggiorare, Fontana continua a produrre con determinazione, alternando opere della serie degli Olii, dei Buchi e soprattutto dei Tagli.

L'artista si spegne all'improvviso il 7 settembre 1968, nella sua casa di Comabbio.⁷⁹ Lucio Fontana, come giustamente osservato da Crispolti, è stato un «simbolo dell'avanguardia»⁸⁰ non solo per l'originalità del suo linguaggio, ma anche per la straordinaria capacità di proiettarsi oltre il proprio tempo, prefigurando dimensioni ancora da venire. La sua ricerca si è caratterizzata per una tensione ininterrotta verso l'innovazione e, con una lucidità profetica, è riuscito a captare il bisogno di ridefinire lo spazio dell'esperienza umana in rapporto alla nuova sensibilità dovuta alle rivoluzioni scientifiche, tecnologiche e spaziali del XX secolo.

La sua poetica, elaborata nel corso di anni caratterizzati da una spiccata riflessione e sperimentazione, si è delineata come risposta all'esigenza di dare forma visibile a una realtà non più percepita come stabile e finita, ma fluida. «A un problema di percezione della realtà Fontana ha sostituito un problema di concezione della realtà»⁸¹. La molteplicità di direzioni che prende la sua creatività: dai Concetti spaziali agli Ambienti, dalla scultura alla pittura, diventa una metafora concreta di una condizione esistenziale nuova, in cui l'essere umano si confronta con dimensioni sconosciute come, ad esempio, il cosmo.

⁷⁹ <https://www.fondazioneluciofontana.it/lucio-fontana/biografia/>.

⁸⁰ Crispolti 2006, 1-10.

⁸¹ Ibidem.

In questo scenario, Fontana non ritiene che l'artista abbia ancora il compito di rappresentare il mondo, bensì di prefigurarlo. Il gesto plastico come la fenditura non è fine a sé stesso ma si fa apertura verso uno spazio che è anche dimensione mentale, dinamica e infinita. In questo senso la sua opera si configura come un tentativo di dare forma materiale allo stupore dell'uomo di fronte a una realtà sempre più complessa, mutevole, misteriosa.⁸²

2. Genesi delle Attese

*L'artista è colui che vede una dimensione nuova in ciò che esiste*⁸³.

Intorno alla metà degli anni Cinquanta Lucio Fontana partecipa pienamente al clima internazionale di sperimentazione artistica, segnato da una grande libertà e da una costante ricerca formale. È una stagione in cui l'indagine di Fontana giunge a soluzioni e come ad esempio i cicli delle Pietre, dei Barocchi o dei Gessi, che si configurano sempre come Concetti spaziali, tuttavia, presentano una differente scelta di materiali.

L'esperienza che Fontana vive ad Albisola, accanto ad artisti come Asger Jorn e gli italiani Baj e Dangelo, contribuisce a introdurre, nel linguaggio di Fontana, un'influenza da parte dell'elemento della "macchia pittorica". L'artista esercita il suo controllo sulla composizione, ma la modalità espressiva adottata concorre allo sviluppo del lessico dei Concetti spaziali, e si estende anche all'ambito architettonico. In questo frangente, si considerano le decorazioni pavimentali per i progetti dell'architetto Renato Radici come l'ingresso del condominio di via Locatelli a Milano e il Palazzo delle Esposizioni di Cantù; qui il motivo della macchia è declinato dall'artista in agglomerati di punti e segni che mirano alla configurazione di geometrie astrali.

In quest'ottica, gli interventi decorativi realizzati a soffitto svelano la precisione e l'attenzione di Fontana nella resa della superficie muraria caratterizzata da graffi,

⁸² Ibidem.

⁸³ Klein 2009, pp.107-109.

incisioni e scalfiture: gli elementi linguistici introdotti, in precedenza, nelle serie dei *barocchi* e dei *gessi*.

Questa ricerca trova una diretta corrispondenza anche in esempi ceramici degli artisti vicini a Fontana, come Jorn e Karel Appel.

In alcuni casi, Fontana declina queste soluzioni su edifici di scala monumentale, come si può riscontrare nel progetto per la sala da pranzo dell'Hotel del Golfo, realizzato nel 1956 in collaborazione con l'architetto Osvaldo Borsani. In questo caso, accanto ai fori, Fontana aggiunge elementi incisi: solchi graffiti e segni di scalfiture, realizzati tramite l'intervento diretto sulla malta fresca.⁸⁴

Il trasferimento di questi segni all'interno di contesti architettonici concorre all'amplificazione ulteriore del significato della ricerca, portando i principi elaborati in studio in uno spazio collettivo e pubblico.

Altri esempi dell'integrazione tra arte e architettura sono da ricercare, nel contesto Milanese: nella parete graffita per la XI Triennale progettata da Achille e Pier Giacomo Castiglioni, contraddistinta da superfici materiche incise e elementi in vetro sporgenti, richiamanti il motivo a fori; l'intervento per l'atrio dell'edificio in via Donizzetti, progettato da Gio Ponti e Antonio Fenaroli; il Concetto spaziale realizzato per l'ingresso dello stabilimento Altimani, concepito dagli architetti Gian Antonio ed Emiliano Bernasconi, anch'essi architetti. In tutte queste occasioni Fontana attua una soluzione contraddistinta dalla sovrapposizione di strati di intonaco colorato, percorsi da fenditure e perforazioni, per tradurre (in scala architettonica) le ricerche condotte sulla tela.

Ulteriore sperimentazione si segnala presso l'allestimento temporaneo progettato nel 1957 per lo studio dell'architetto Salvatore Alberio, in occasione della mostra *"Colori e forme nella casa d'oggi"*. L'ambiente si distingue per superfici parietali di grandi dimensioni su cui si notano segni spiraliformi realizzati a gessetto colorato e piccoli fori.

Il soffitto presenta una forma ellittica dipinta, che indica la presenza di tagli e perforazioni che manifesta un'evoluzione verso soluzioni via via sempre meno legate a una gestualità immediata.

⁸⁴ Prucca 2009, pp. 107-109.

Se Jorn e Baj conferiscono una valenza espressiva importante al gesto pittorico, legata a una contestazione nei confronti della società del presente; Fontana invece, si orienta già verso un rinnovamento della propria ricerca. Pur condividendo i presupposti di libertà sperimentale di questo periodo, Fontana è teso al superamento del carattere energico dell'immediatezza gestuale, aprendo la strada a nuove possibilità formali e concettuali che troveranno un esito importante nei tagli.

*“Quando io mi siedo davanti a uno dei miei tagli, a contemplarlo, provo all'improvviso una grande distensione dello spirito, mi sento un uomo liberato dalla schiavitù della materia, un uomo che appartiene alla vastità del presente e del futuro”.*⁸⁵

Di seguito si vuole analizzare la fase cruciale del percorso di Fontana che si colloca tra gli anni Cinquanta e Sessanta, un momento di svolta in cui l'artista dà avvio alla celebre serie dei *Concetti Spaziali* o *Attese*, che segnerà in modo definitivo la sua poetica e il nostro modo di concepire l'arte.

Frutto di una straordinaria intensità creativa, questa stagione si articola in cicli differenti che testimoniano la volontà di oltrepassare i limiti della superficie pittorica. La presente indagine si propone restituire la complessità e la coerenza di una ricerca che, pur nella sua apparente semplicità formale, ha saputo scardinare i confini della pittura e della scultura tradizionali, aprendo la strada a una nuova concezione dell'arte come esperienza totale.

Si vuole, di seguito, ricapitolare i presupposti storici e biografici che portano alla creazione dei cosiddetti “*Tagli*”, nonché le scelte espositive realizzate in seno alle prime mostre e alla relativa e conseguente ricezione da parte di stampa e critica. Fontana è unanimemente riconosciuto come l'artista dei “tagli”. Queste opere, veri e propri emblemi di progresso nell'arte contemporanea, simboleggiano efficacemente l'arduo percorso dell'artista, a partire dall'esigenza di smarcarsi dal padre, a quella altrettanto eversiva di liberarsi dagli schemi precostituiti dell'arte. Un percorso che culmina nell'elaborazione del Concetto Spaziale ormai all'apice della sua carriera artistica.⁸⁶

⁸⁵ Gaggiotti 2019, p.213.

⁸⁶ Campiglio 2025, p.11.

Tra anni Cinquanta e Sessanta, come si è appunto anticipato, Lucio Fontana attraversa una fase particolarmente fertile, di “sperimentazione impetuosa”⁸⁷, in ottica di deciso superamento dell’informale e di dialogo attivo con le giovani generazioni di artisti⁸⁸; in questo contesto fortemente stimolante, nel 1957 all’interno di una serie di opere in carta telata si rivelano i primi accenni di tagli, forme graffite che anticipano i futuri *Concetti spaziali*.⁸⁹

Nel 1958 l’elaborazione del taglio trova forma compiuta; obiettivo dell’artista è lo sconvolgimento della tradizione, la rivoluzione del concetto di quadro e di pittura. I primi esemplari (58 T 1-3) si presentano come tele dipinte ad anilina, con sottili velature, sulle quali sono presenti diversi tagli, così come tele monocrome cui assegna il titolo *Concetto spaziale, Attesa* o *Attese*, in base al numero di tagli effettuati.

La genesi delle *Attese* è stata nel tempo oggetto di numerose interpretazioni, spesso alimentate da racconti aneddotici e ricostruzioni suggestive che contribuiscono a costruire un’aura quasi epica attorno alla nascita di questo ciclo. Tra le versioni più note vi è quella riferita dallo stesso artista, che collega l’origine delle prime fenditure alla delusione seguita alla perdita del concorso per la quinta porta del Duomo di Milano. Nell’autunno del 1958, dopo anni di attesa e competizione, Fontana riceve la notizia della vittoria dello scultore Luciano Minguzzi. L’episodio, ricordato dall’artista come un momento di forte tensione emotiva, viene da lui stesso rievocato come un gesto impulsivo di rabbia: impugnata una spatola affilata utilizzata per stendere il colore, colpisce con violenza alcune tele presenti nello studio. Solo il giorno seguente, osservando le superfici lacerate, Fontana intuisce le potenzialità formali e concettuali di quell’azione, riconoscendo nelle fenditure una possibile nuova direzione per la propria sperimentazione.

La testimonianza dell’artista Otto Piene propone, invece, un’interpretazione dell’episodio che collega la nascita dei tagli a un momento di profonda insoddisfazione nei confronti delle soluzioni decorative relative ad opere precedenti.

⁸⁷ Crispolti 2022, p.9.

⁸⁸ Crispolti 2004, p.426.

⁸⁹ Nicoletti 2023, p.78.

Secondo questa narrazione, durante la preparazione della mostra presso la Galerie Stadler a Parigi tra il 1958 e il 1959, Fontana avverte una crescente insofferenza nei confronti dell'eccesso ornamentale delle superfici. In questo stato di frustrazione egli incide una tela considerata non riuscita, comprendendo immediatamente come quel gesto potesse trasformarsi in una nuova modalità di interrogare lo spazio della pittura. In tale prospettiva, il taglio si configura come un'operazione radicale, che mette in discussione l'intero sistema di presupposti tradizionali dell'opera d'arte, trasformando il piano della tela in una superficie attraversata da una tensione spaziale reale.

Al di là delle diverse ricostruzioni, più o meno attendibili, è indubitabile che le prime fenditure compaiono verso la fine del 1958 all'interno del ciclo degli Inchiostri, opere caratterizzate da campiture cromatiche realizzate con aniline su tele di sottile composizione.

In questo contesto Fontana procede ad una progressiva sperimentazione di un gesto maggiormente essenziale e netto rispetto ai precedenti "buchi".

Se i primi *Concetti spaziali* sono interessati da un'ampia costellazione di perforazioni praticata direttamente sulla tela, spesso dal retro; il taglio introduce invece una configurazione più sintetica, incisiva, una linea pulita che interrompe la continuità piana della superficie.

L'artista giunge a concepire la tela come un campo spaziale assimilabile a un paesaggio cosmico, al cospetto del quale egli si pone completamente immerso in una dimensione di silenzio e sospensione.

La lacerazione della tela assume dunque il valore di un'interruzione improvvisa dello spazio infinito all'interno del limite materiale della superficie pittorica.

Diversamente dai buchi, che articolano lo spazio attraverso la loro molteplicità, le fenditure introducono un segno unitario, ritmico e direzionale, capace di trasformare la composizione in un dispositivo di apertura verso una dimensione ulteriore.

Progressivamente il taglio acquisisce un'autonomia formale sempre più marcata, fino a eliminare qualsiasi elemento considerato accessorio, come le modulazioni atmosferiche del colore o la presenza di forme evocative.

Già nel dicembre del 1958 un Concetto spaziale con fenditure trasversali compare sulla copertina della rivista La Biennale di Venezia, segnando una delle prime

apparizioni pubbliche di questa nuova soluzione formale. In queste opere Fontana abbandona progressivamente le aniline per adottare l'idropittura, una scelta che risponde all'esigenza di neutralizzare la superficie e ridurre al minimo le tracce dell'intervento pittorico. La tela monocroma irrigidita, e priva di evidenti segni di pennellata, diviene così il supporto ideale per l'emergere del gesto essenziale della fenditura.

Questa evoluzione si colloca in un clima di dialogo con le ricerche delle generazioni più giovani, in particolare quelle di Yves Klein e Piero Manzoni, che negli stessi anni esplorano le potenzialità nel monocromo come strumento di azzeramento dell'immagine pittorica. In tale prospettiva la soluzione del taglio appare come un ulteriore passo verso una riduzione radicale dei mezzi espressivi, ottenuta attraverso un procedimento di sottrazione piuttosto che di accumulazione.

Fontana attribuisce a queste opere il titolo *Concetti spaziali. Attese*, un termine che introduce una dimensione psicologica e temporale nella lettura del gesto.

L'attesa non riguarda solo l'istante che precede l'azione della fenditura ma definisce anche lo stato contemplativo richiesto allo spettatore di fronte alla superficie della tela. Fontana descrive il processo creativo come un momento di intensa concentrazione: la tela può rimanere appesa nello studio per settimane prima che decida di intervenire concretamente. Solo quando avverte di aver raggiunto la necessaria sicurezza compie il gesto rapido e definitivo che produce la fenditura.

Nel 1964 il fotografo Ugo Mulas tenta, invano, di persuadere Fontana a prestarsi per una serie di fotografie atte a catturare il processo di creazione di un taglio. Fontana è perentorio:

“Se mi riprendi mentre faccio un quadro di buchi dopo un po' non avverto più la tua presenza e il mio lavoro procede tranquillo, ma non potrei fare uno di questi grandi tagli mentre qualcuno si muove intorno a me. Sento che se faccio un taglio, così, tanto per far la foto, sicuramente non viene... magari, potrebbe anche riuscire, ma non mi va di fare questa cosa alla presenza di un fotografo, o di chiunque altro. Ho bisogno di molta concentrazione. Cioè non è che entro in studio, mi levo la giacca, e trac! faccio tre o quattro tagli. No, a volte, la tela la lascio lì appesa per delle settimane prima di essere sicuro di cosa ne farò, e solo quando mi sento sicuro,

parto, ed è raro che sciupi una tela; devo proprio sentirmi in forma per fare queste cose.”

Fontana pone dunque l'accento sulla tensione mentale e fisica generata dall'azione e sull'esigenza di uno stato di assoluta concentrazione e solitudine come presupposto base per il processo creativo. Una condizione paragonabile, perciò, a uno stato “meditativo” profondo, di connessione interiore, che agevolerebbe il flusso ideativo. Il celebre servizio fotografico di Mulas, com'è noto, documenta la simulazione dell'artista, che infine acconsente a una realistica messinscena relativa alla creazione di un'Attesa.

L'operazione si distingue per la capacità di resa della dimensione di raccoglimento interiore da parte dell'artista, quale condizione prodromica essenziale all'atto generativo.

Per quanto concerne il titolo conferito da Fontana al ciclo delle *Attese*, l'aggiunta dell'ulteriore intitolazione “Attese”, annessa al titolo originario che lega i diversi cicli, si presta a ulteriori interpretazioni simboliche.

Alcune ipotesi fanno riferimento alla consapevolezza dell'uomo, appartenente all'era atomica, di una esistenza segnata da, appunto, una condizione di attesa tra un presente e un futuro incerti. Altre metafore interessanti, sotto questo profilo, sono quelle della differenza di percezione di tempo e spazio sperimentate da un astronauta partito dalla Terra o del repentino imporsi di una volontà di slancio verso valori trascendenti che esulino dall'imperante assoggettamento alle leggi del visibile.

Fontana ammette tutte le letture.⁹⁰

L'artista sceglie di rendere pubblici i Tagli in modo graduale.

Una iniziale, breve, esperienza espositiva avviene in occasione della mostra londinese “Paintings from Damiano Collection. Fontana, Crippa, Dova, Clemente” del gennaio del 1959, in cui Fontana è designato guida degli spazialisti, e si attiva anche nella progettazione dell'allestimento. L'esposizione, tenuta all'ICA di Londra conta 11 opere del maestro di cui una è, appunto, il nuovo Concetto spaziale con tagli del 1958.⁹¹ La precedenza di Londra su Milano è singolare; tuttavia, si registra una

⁹⁰ Campiglio 2025, pp.243-248.

⁹¹ Campiglio 2025, pp. 237-238.

manca di strumenti, da parte della critica britannica, per il riconoscimento di originalità della sua ricerca, come dimostrato dal curatore della mostra Lawrence Alloway e dalla firma di una recensione su *Art News and Review*, Pierre Rouve.⁹² Il ciclo è poi introdotto ufficialmente a Milano, nel febbraio del 1959, presso la Galleria del Naviglio di Cardazzo. L'esposizione coincide con il sessantesimo compleanno dell'artista, evento che conferisce un carattere di celebrazione della sua lunga carriera artistica.

Sia in questa sede, sia nella successiva esposizione, presso la Galleria Stadler di Parigi, l'accostamento delle *Attese* ad altri Concetti spaziali, di diversa natura, provocano l'insoddisfazione dell'artista, che considera queste letture riduttive e incapaci di valorizzare la dimensione spirituale, meditativa delle nuove opere. Le *attese* richiedono, dunque, una presentazione autonoma, secondo un concetto espositivo analogo a quello adottato da Yves Klein nell'ambito di *Proposte monocrome* nel 1957.

Nel corso del 1959 il ciclo delle *Attese* conosce ulteriori sviluppi formali. Fontana introduce supporti sagomanti che superano la tradizionale forma rettangolare del quadro, sperimentando formati ovali, romboidali, esagonali o pentagonali. Questa scelta risponde alla volontà di mettere in discussione l'idea stessa di quadro come finestra prospettica, trasformando la superficie in un oggetto autonomo che si relaziona dinamicamente con lo spazio circostante.⁹³

3. Tecnica artistica e materiali

Nella produzione di Lucio Fontana i materiali vengono subordinati all'idea creativa. In Fontana l'opera nasce dall'elaborazione mentale di un "concetto", che precede qualsiasi scelta esecutiva.

Tecniche e materiali sono strumenti funzionali alla realizzazione concreta dell'idea, selezionati di volta in volta in relazione alla necessità espressiva dell'artista.

In questo senso appare significativa la posizione espressa dallo stesso Fontana in un'intervista riportata da Carla Lonzi, nella quale egli afferma:

⁹² Campiglio 2025, p.238.

⁹³ Campiglio 2025, pp.243-248.

«La tecnica è importante per la bravura di un artista? No! Perché l'artista è già un creatore e crea con qualunque materia; poi fa la pratica e la perfeziona». ⁹⁴

La tecnica, dunque, non rappresenta per Fontana un presupposto determinante dell'opera, ma piuttosto una conseguenza della volontà creativa. L'artista si definisce prima di tutto come creatore, capace di utilizzare qualsiasi materiale per tradurre in forma la propria intuizione.

All'interno del panorama artistico italiano a partire dagli anni Trenta, Fontana si afferma inizialmente come scultore. La scultura costituisce, di fatto, la prima modalità espressiva attraverso cui l'artista ha modo di esprimere la propria creatività attraverso la materia.

Fin dagli esordi, la sua attività si caratterizza per una marcata trasversalità disciplinare. Fontana opera, infatti, sia come scultore e pittore, ma si colloca anche tra i precursori dell'arte ambientale e mantiene un rapporto costante con l'ambito architettonico. Questa pluralità di interessi si traduce in un approccio sperimentale che attraversa materiali, tecniche e linguaggi differenti.

Negli anni Sessanta, in particolare, la sua produzione si articola in numerosi cicli, sviluppati anche simultaneamente, che presentano soluzioni formali diverse, pur mantenendo una forte coerenza concettuale. A questo proposito, lo storico dell'arte Enrico Crispolti evidenzia come la pratica artistica di Fontana sia guidata da una dimensione eminentemente mentale. Tale orientamento diventa progressivamente "concettuale" a partire dall'introduzione, nel 1946, della definizione Concetto spaziale. Tuttavia, il concettuale di Fontana non coincide con quello sviluppato negli anni Sessanta dalle correnti dell'arte concettuale ufficiali; piuttosto, può essere interpretato come una forma di concettualità in cui quale l'immagine rimane il risultato di un processo mentale dell'artista.

Secondo Crispolti, un ruolo significativo in questa impostazione deriva anche dalla formazione di Fontana presso la scuola di Adolfo Wildt. L'insegnamento del maestro, fondato su una concezione simbolica della scultura, incoraggia una visione dell'opera come immagine meditata e costruita, piuttosto che come semplice registrazione ottica

⁹⁴ Campiglio 2007, p.46.

della realtà. Un approccio contribuisce a orientare Fontana a una concezione dell'arte come elaborazione mentale e progettuale.⁹⁵

In tale prospettiva anche il disegno assume un ruolo fondamentale nel processo creativo dell'artista, fino a costituire una vera e propria ossatura che accompagna la sua intera produzione.

Nonostante la grande varietà di materiali e tecniche impiegati nel corso degli anni, la ricerca di Fontana mantiene una notevole coerenza intrinseca, nella quale l'azione del segno svolge una funzione attiva e vitale. La dimensione grafica rappresenta, dunque, una struttura portante dell'opera fontaniana. sostiene e orienta la progettazione visiva anche nei cicli più noti della maturità. Nel caso dei tagli, ad esempio, Crispolti sottolinea come la componente grafica emerga con particolare evidenza: il gesto incisivo non è un atto casuale o improvvisato, ma il risultato di una progettazione visiva attentamente meditata. Un motivo compositivo ricorrente nella seconda metà degli anni Sessanta è inoltre la presenza della forma ovale, spesso delineata sulla superficie della tela graffiando la pittura ancora fresca o tracciandola a matita. All'interno di questi ovali si dispongono sequenze regolari di buchi, organizzate secondo ritmi orizzontali o obliqui. Questa configurazione compositiva si sviluppa fino al 1967 e trova un'ulteriore elaborazione nel ciclo della *Fine di Dio* e nelle successive *Ellissi*.⁹⁶

È possibile leggere tale ricorrenza anche alla luce della formazione scultorea ricevuta da Fontana. Nella scuola di Wildt, infatti, uno degli esercizi fondamentali consisteva nello scolpire un uovo, forma primordiale e adimensionale che costituiva la base dell'apprendimento tecnico.⁹⁷ A distanza di circa trent'anni, il ritorno alla forma ovale può essere interpretato come una sorta di richiamo a quelle fondamenta della pratica plastica, alle radici stesse della tecnica scultorea. In questo senso, l'essenzialità formale diventa il punto di partenza per una nuova poetica fondata sulla riduzione e sulla concentrazione del gesto.

⁹⁵ Crispolti, pp.9-25.

⁹⁶ Crispolti 2006, p.72.

⁹⁷ Campiglio 2025, p. 70.

All'inizio degli anni Sessanta si afferma inoltre nella produzione di Fontana una tendenza al monocromatismo, che risponde al desiderio di chiarezza e ordine e si colloca nel tentativo di superare l'esperienza dell'Informale verso una nuova purezza plastica di carattere astratto.

Tuttavia, anche in questa fase l'artista non rinuncia al contatto diretto con la materia e al valore del gesto. Il segno rapido e immediato continua infatti a svolgere un ruolo centrale nel processo creativo.⁹⁸

Lungi dal rappresentare una contraddizione, questa duplice direzione costituisce uno dei tratti distintivi della ricerca fontaniana negli anni Sessanta. Da un lato permane l'immediatezza gestuale e il rapporto diretto con la materia, elementi già presenti nelle sue esperienze degli anni Trenta e nella sua partecipazione originale all'Informale; dall'altro lato Fontana entra in dialogo con le nuove ricerche europee del periodo post-informale, con le tendenze neoastratte e, in alcuni momenti, con suggestioni provenienti dalla Pop Art.

Alla base di questa pluralità di orientamenti rimane tuttavia una convinzione profonda: l'arte nasce da una forza primigenia capace di ricondurre l'esperienza umana a una dimensione essenziale, libera da sovrastrutture culturali. In questa prospettiva, la riflessione di Fontana sullo spazio assume un valore centrale. L'artista afferma infatti:

*«La vera conquista dello spazio fatta dall'uomo è il distacco dalla terra, dalla linea d'orizzonte che per millenni fu la base della sua estetica e proporzione. Nasce così la quarta dimensione: il volume è ora veramente contenuto nello spazio in tutte le sue dimensioni».*⁹⁹

Questa visione si inserisce in un più ampio orizzonte culturale che richiama anche alcune intuizioni delle avanguardie futuriste. In particolare, l'idea di una progressiva dematerializzazione della forma e di una realtà sempre più artificiale trova un precedente nelle teorie di Antonio Sant'Elia e nel manifesto della Ricostruzione futurista dell'universo elaborato da Giacomo Balla e Fortunato Depero nel 1915, dove si propone di dare forma artistica anche all'invisibile e all'impalpabile.

⁹⁸ Crispolti. 2006, p.72.

⁹⁹ Crispolti 1986, p.18.

In questa prospettiva si colloca anche la costante ricerca di Fontana di una forma capace di rendere concreta la propria visione spaziale. In una lettera indirizzata a Crispolti nel 1961, l'artista afferma di essere

«sempre alla ricerca di una forma o di un concetto che rendesse plausibile il manifesto spaziale».

La riflessione sulla tecnica e sui materiali, pertanto, non può essere separata da questa tensione concettuale che attraversa l'intera opera di Fontana. Le scelte tecniche dell'artista, dall'uso della ceramica alla tela, dai buchi ai tagli, non rappresentano semplicemente soluzioni formali, ma costituiscono strumenti attraverso i quali egli tenta di dare forma visibile alla propria concezione dello spazio.

Per Lucio Fontana il processo creativo origina innanzitutto nell'intuizione.

Questa prospettiva implica il concetto che l'atto artistico nasce da un impulso inventivo indipendente dal materiale utilizzato e che la tecnica ricopre un ruolo più secondario, legato a una fase di perfezionamento della forma. L'idea, dunque, precede la realizzazione dell'opera.

Nonostante questo, il ciclo dei *tagli* è una concreta testimonianza dell'estrema cura dei dettagli tecnici e della grande attenzione prestata da Fontana a ogni fase del processo esecutivo.

Per l'artista la coerenza tra l'aspetto ideazione e risultato è fondamentale per assicurare una corretta trasmissione dell'idea che ha generato l'opera, pena la compromissione del valore del concetto iniziale.

Nei *tagli* Fontana punta a evocare simbolicamente la dimensione dell'infinito cosmico.

La complessità della ricerca di Fontana si evidenzia anche dalla elaborazione, contemporanea, di numerosi cicli artistici in cui si alternano caratteristiche di estrema essenzialità (come nel caso dei *tagli*) a modalità espressive più libere e ricche.

Le versioni delle *Attese* segnate da un unico taglio verticale su una superficie monocroma bianca, trasmettono un'impressione di semplicità estrema, come se l'intervento non derivasse da un'azione umana. L'azione concreta del taglio su superfici pittoriche così uniformi e prive di imperfezioni richiede un controllo tecnico rigoroso, tenendo anche conto del fatto che il Fontana applica il colore a

pennello e agisce in modo tale da non lasciare tracce della stesura sulla tela. Questo controllo della condotta del materiale, in funzione dell'idea artistica, rappresenta uno degli aspetti centrali della pratica di Fontana. La trasformazione del materiale diventa uno degli elementi distintivi della sua ricerca e della costruzione formale dei tagli.

Il primo taglio introdotto nel catalogo della mostra alla Galerie Stadler nel 1959 (59 T 16)¹⁰⁰ mostra una difficoltà tecnica importante in cui si dovette destreggiare Fontana, ovvero l'incisione della tela senza pregiudicare la tensione della tela, evitando così possibili deformazioni della fenditura.

Le prime opere della serie mostrano problemi a livello della superficie, con rigonfiamenti e una modifica della trazione generati dalla reazione delle fibre della tela e alla diversa permeabilità degli strati pittorici.

Nei primi tagli, realizzati con inchiostri su tele piuttosto leggere, le fenditure risultano spesso più ampie con bordi sfrangiati e piccole lacerazioni, fenomeni dovuti ai materiali utilizzati, ma anche dalla difficoltà riscontrata dall'artista nel controllo della tensione del supporto dopo l'incisione. In alcuni casi l'intervento dell'artista interessa direttamente il retro della tela, con l'ausilio di rinforzi in carta o colle viniliche per una maggiore stabilizzazione dei bordi del taglio.

Queste sperimentazioni dimostrano una progressiva ricerca di soluzioni tecniche sempre più efficaci, e l'utilizzo di tele più resistenti e materiali pittorici sintetici per agevolare il controllo della superficie. L'obiettivo di Fontana è, ovviamente, la realizzazione di un taglio netto e stabile, coerente con la purezza formale e con il sostrato concettuale che guidano l'intera storia del ciclo.¹⁰¹

Uno degli aspetti più complessi della ricerca tecnica di Fontana riguardava il modo di incidere la tela senza alterarne l'equilibrio: il problema era evitare sia la perdita di tensione del supporto sia l'apertura incontrollata dei tagli. A differenza di uno strappo accidentale, che tende a deformarsi a causa della diversa reazione delle fibre all'umidità, il taglio doveva rimanere stabile e controllato. Nei dipinti tradizionali, infatti, la struttura stratificata - con un retro più permeabile e una superficie pittorica più compatta - provoca facilmente curvature irregolari lungo le lacerazioni. Fontana

¹⁰⁰ Crispolti 2006, p.446.

¹⁰¹ Gottschaller 2012, pp.64-67.

dovette quindi affrontare e risolvere il problema della deformazione dei margini, che tendevano naturalmente a incurvarsi verso l'interno o l'esterno.

Le prime opere mostrano come questa difficoltà fosse inizialmente ancora aperta: alcuni lavori del 1959 presentano rigonfiamenti evidenti, segno di una tecnica in fase di definizione. Tuttavia, l'artista accettò questi effetti come parte della sperimentazione, in un momento in cui il gesto del taglio era ancora una conquista recente.¹⁰² La perdita di tensione risultava particolarmente visibile quando le incisioni erano molto ravvicinate, mentre anche i materiali e la preparazione influivano sul risultato finale. All'inizio Fontana utilizzò inchiostri molto fluidi e preparazioni sottili, ma presto abbandonò queste soluzioni, anche perché la lama tendeva a lasciare segni indesiderati sulla superficie pittorica. Per ovviare a questi problemi, sperimentò diverse strategie, tra cui l'incisione dal retro della tela. Inoltre, strumenti non perfettamente affilati o preparazioni troppo fragili potevano causare sfilacciamenti, compromettendo la purezza visiva del gesto. Proprio per questo, nel tempo cercò di eliminare ogni elemento che distraesse lo spettatore, così da concentrare l'attenzione sull'essenzialità dell'intervento.

A differenza degli strappi casuali, che seguono la direzione delle fibre del tessuto, il taglio netto imposto dalla lama non dipende dalla struttura della tela. Nei tessuti a trama larga, spesso utilizzati nelle prime opere, la distribuzione delle tensioni risultava più uniforme, ma anche più difficile da controllare. Questa apparente mancanza di tensione spinse probabilmente Fontana a perfezionare ulteriormente la propria tecnica, poiché tali imperfezioni risultavano in contrasto con la sua visione teorica.¹⁰³ Le testimonianze di collaboratori e artisti vicini al suo ambiente hanno permesso di ricostruire con una certa precisione il processo esecutivo. Fontana utilizzava principalmente tele di lino, inizialmente molto fini e poi progressivamente più robuste, per ottenere una maggiore resistenza e controllo. La preparazione prevedeva diversi strati a base di gesso o materiali simili, spesso applicati anche sul retro, mentre la superficie veniva dipinta con colori per interni molto diluiti, stesi con pennelli larghi per eliminare quasi completamente le tracce del gesto pittorico.

¹⁰² *ibidem*.

¹⁰³ Gottschaller 2012, pp.71-73.

L'obiettivo era creare campiture monocrome uniformi, prive di segni evidenti, in cui l'unico intervento percepibile fosse il taglio. Dopo aver preparato e dipinto la tela, operazione che richiedeva più passaggi e tempi di asciugatura, Fontana interveniva con decisione usando un taglierino. Il gesto doveva essere rapido, preciso e sicuro, frutto di concentrazione ed esperienza. Subito dopo, modellava manualmente i bordi dell'incisione per ottenere una curvatura controllata, generalmente concava, che non si sarebbe formata spontaneamente a causa degli strati pittorici.

Un elemento fondamentale era poi l'applicazione, sul retro, di una garza nera fissata con colla: questa soluzione non solo impediva al taglio di aprirsi eccessivamente, ma contribuiva anche a mantenere la tensione complessiva della superficie. Con il tempo, Fontana perfezionò anche questo passaggio, arrivando a fissare la garza lungo tutto il perimetro dell'incisione. L'intero procedimento richiedeva grande abilità tecnica: ottenere superfici omogenee con il pennello era difficile e implicava l'uso di colori molto diluiti e numerose stesure successive. Inoltre, il taglio veniva eseguito quando la pittura non era ancora completamente asciutta, così da facilitare la modellazione dei bordi ed evitare rotture irregolari dello strato pittorico. Infine, sul retro delle opere, l'artista apponeva firma e iscrizioni spesso apparentemente banali o casuali, che in realtà contribuivano a sottolineare l'unicità di ciascun lavoro. Anche dettagli come piccole imperfezioni o tracce accidentali non venivano eliminati, poiché facevano parte della natura concreta e gestuale dell'opera. Nel complesso, la tecnica di Fontana si configura come un equilibrio ricercato tra controllo e immediatezza: da un lato una preparazione meticolosa dei materiali, dall'altro un gesto rapido e definitivo, capace di trasformare la superficie pittorica in uno spazio aperto e dinamico.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Gottschaller 2012, pp.73-87.

4.Cicli

«Non posso parlare del futuro. L'uomo camminerà sulla Luna, su Marte. L'arte può finire. Non è una necessità, [...] serve sempre meno, rimpiazzata dagli ingegneri, dalla macchina. Se vuole continuare, deve evolvere, diventare più filosofica. L'arte diventerà infinito, immensità, immateriale, filosofia...»¹⁰⁵

Fin dagli esordi tra gli anni Venti e Trenta, Lucio Fontana si afferma come una figura centrale nel panorama dell'avanguardia italiana. In questo contesto culturale, caratterizzato dal tentativo di superare i modelli consolidati della generazione precedente, la sua ricerca eredita e rielabora l'impulso innovativo del Futurismo, reinterpretandone la tensione verso la modernità in una direzione più introspettiva e fenomenologica.

L'indagine artistica di Fontana si orienta progressivamente verso una riflessione sulla condizione dell'esperienza umana e sulla dimensione esistenziale della forma plastica.

Le sperimentazioni giovanili costituiscono il terreno su cui maturerà, negli anni successivi, l'elaborazione teorica e operativa dello Spazialismo.

Alimentata da quella che la critica ha definito la «motilità immaginativa» dell'artista, la ricerca fontaniana si sviluppa attraverso un processo di continua sperimentazione formale e materiale.

In particolare, nell'ultimo decennio della sua attività, la produzione di Fontana si articola in molteplici direzioni di ricerca che spesso procedono parallelamente, dando origine a una serie di cicli distinti ma profondamente interconnessi.

Come evidenziato da Enrico Crispolti, l'intero percorso creativo dell'artista è caratterizzato da una costante «apertura fenomenologica operativa», coniugata a un «attualismo immaginativo»¹⁰⁶ che accompagna la sua attività, dagli anni Trenta fino alla morte avvenuta nel 1968.

Tale orientamento si traduce, concretamente, nella produzione di una pluralità di cicli artistici attraverso i quali Fontana esplora, in modo sistematico, le relazioni tra

¹⁰⁵ Klein 2009, pp.107-109.

¹⁰⁶ Crispolti 1986, p.21.

spazio, tempo e materia. Secondo Crispolti, l'intensità di questa ricerca deriva dalla straordinaria energia creativa dell'artista, definita «inesauribile», che si accentua soprattutto dopo il superamento delle esperienze informali tra gli anni Cinquanta e Sessanta.

I cicli presi in esame nei paragrafi che seguono, presentano significative differenze sotto il profilo tecnico e materiale; tuttavia, essi risultano accomunati da una medesima tensione sperimentale e da una comune riflessione sullo spazio pittorico che troverà una delle sue formulazioni più emblematiche nelle *Attese*.

Ciascuno di questi momenti rappresenta una fase cruciale nel percorso dell'artista, consentendogli di indagare le potenzialità di differenti materiali e procedimenti tecnici, e di ampliare progressivamente la nozione stessa di opera.

In questa prospettiva, il capitolo si propone di delineare le caratteristiche principali dei filoni di ricerca che introducono e sviluppano la pratica del taglio: in particolare i cicli degli *Inchiostri*, degli *Olii* e delle *Attese* (i cosiddetti *tagli*).

L'analisi prende in considerazione l'evoluzione tecnica e formale di queste opere, dagli esperimenti della seconda metà degli anni Cinquanta fino agli sviluppi maturi del decennio successivo.

Parallelamente saranno esaminate alcune serie correlate, come i *Quanta*, le *Nature* e i *Metalli*, che traducono e ampliano la concezione spaziale dell'artista in ambiti materiali e linguaggi differenti.

Attraverso lo studio di questi cicli sarà quindi possibile mettere in luce il progressivo processo di riduzione formale e di intensificazione concettuale che conduce Fontana alla definizione del taglio come gesto essenziale capace di trasformare la superficie pittorica in apertura verso una dimensione spaziale e percettiva inedita.

Gli "inchiostri" e le aniline costituiscono un altro aspetto della conclusione dell'esperienza informale di Fontana. Sono grandi tele, in realtà pochissimo dipinte, dove ritornano i "buchi", presenti del resto anche nei "gessi". Alcuni dei più significativi sono stati appunto esposti sempre nella sala veneziana. È un ciclo che si è concluso con alcuni dipinti che avevano un'aria vagamente paesaggistica, "nuagista", sui quali verso la fine del 1958 Fontana ha operato i primi "tagli". La cui elaborazione matura peraltro rapidissimamente, esposti già all'inizio del 1959, a Milano, alla Galleria del Naviglio e subito dopo a Parigi, alla Galerie Stadler.

4.1 Inchiostri

Gli "inchiostri" e l'impiego delle aniline segnano un momento decisivo nella fase conclusiva della stagione informale di Fontana, configurandosi come un vero punto di transizione verso sviluppi successivi. Si tratta di tele di grandi dimensioni, in cui l'intervento pittorico è ridotto all'essenziale e nelle quali riaffiora il motivo dei "buchi", già sperimentato nelle opere su gesso. Alcuni lavori particolarmente significativi furono presentati alla Biennale di Venezia, contribuendo a rendere evidente l'importanza di questo passaggio. La serie si conclude con dipinti dall'aspetto vagamente paesaggistico, caratterizzati da immagini sfumate e quasi immateriali. Proprio su queste superfici, verso la fine del 1958, Fontana iniziò a introdurre i primi tagli: un'intuizione destinata a evolversi rapidamente in un nuovo linguaggio, presentato già nei primi mesi del 1959 in mostre a Milano, alla Galleria del Naviglio, e successivamente a Parigi, alla Galerie Stadler. Queste opere non rappresentano soltanto la chiusura di una fase, ma segnano soprattutto l'avvio di una ricerca che porterà l'artista oltre l'Informale. In questo senso, la Biennale veneziana del 1958 costituisce un momento cruciale: Fontana vi allestì una sala personale con lavori inediti, tra cui gli "inchiostri", i "gessi" a pastello e le sculture su gambo, raggiungendo il culmine della sua esperienza informale e aprendo al contempo nuove prospettive.¹⁰⁷

Gli anni Cinquanta rappresentano infatti un periodo di straordinaria fertilità creativa: lo studio dell'artista si configura come un laboratorio sperimentale in cui prendono forma, spesso simultaneamente, diversi cicli del Concetto spaziale, dai Buchi alle Pietre, dai Barocchi alle Carte, fino alle sculture ceramiche e agli ambienti, generando continui rimandi e influenze reciproche. Nell'ottica di analizzare, in modo più definito, il percorso che porta Lucio Fontana all'elaborazione del taglio, si intende qui ripercorrerne le premesse più immediate. In parallelo alla complessa elaborazione delle Pietre e dei Barocchi, Fontana avvia nel 1954 il ciclo dei Gessi, seguito due anni dopo da quello degli Inchiostri. Pur distinti cronologicamente,

¹⁰⁷ ????

questi due filoni presentano affinità significative sul piano tecnico e metodologico, tanto da poter essere considerati congiuntamente. Entrambi prendono il nome dai materiali utilizzati: il gesso, elemento fondamentale del pastello, e l'inchiostro, mezzo fluido che introduce una nuova modalità di concepire e organizzare lo spazio della superficie. All'interno della riflessione sul monocromo emerge una tensione teorica importante. Fontana rifiuta una pittura ancora legata alla rappresentazione, contrapponendovi un'idea di "concetto puro".

Nella prospettiva della tematica del monocromo, Gottschaller effettua un confronto tra l'analisi critica¹⁰⁸ di Giorgio Zanchetti e le opinioni espresse dallo stesso Fontana in sede di colloquio con Daniela Palazzoli nel 1967. Gottschaller sottolinea come Fontana valutasse la produzione di Rothko ancora vincolata a una dimensione della "rappresentazione pittorica", contrapponendola al "concetto puro" che animava la sua visione artistica; In quest'ottica Fontana riconosce in Yves Klein l'autore di un monocromo assoluto, privo di rimandi esterni. L'artista, dunque, lotta per creare un linguaggio visivo che non evochi la realtà fenomenica. La sua ricerca si orienta quindi verso un linguaggio che non evochi la realtà visibile, ma che si presenti come esperienza autonoma. È chiaro come Fontana individui nel monocromo assoluto un valore solo quando è svincolato da ogni riferimento esterno. La sua ricerca si orienta quindi verso un linguaggio che non evochi la realtà visibile, ma che si presenti come esperienza autonoma, tuttavia, questa aspirazione si confronta con una difficoltà concreta: anche nei Gessi, dove tende a una totale astrazione, l'artista stesso finisce talvolta per associare le forme a immagini riconoscibili, come muri o elementi naturali.

Il monocromo, per Fontana, non è dunque un punto di arrivo, ma una condizione da superare. E proprio attraverso l'introduzione del taglio che la superficie smette di essere un semplice spazio da osservare e diventa un campo da attraversare, trasformando radicalmente il significato dell'opera: non più rappresentazione del mondo, ma apertura verso una dimensione concettuale e spaziale.

Tra il 1954 e il 1958 i Gessi si distinguono per un tono spesso drammatico e severo, con atmosfere dense e talvolta solenni. Le forme tondeggianti ricordano corpi celesti

¹⁰⁸ Gottschaller 2012, pp.53-54.

o paesaggi primordiali, con profili che evocano rilievi montuosi o superfici geologiche, fino ad arrivare a grandi campiture definite dallo stesso artista come "muri". Nelle fasi più tarde, queste forme sembrano alleggerirsi, assumendo configurazioni più libere, talvolta simili a elementi naturali sospesi, come fiori o organismi fossilizzati.

Gli Inchiostri, realizzati tra il 1957 e il 1958, presentano invece un carattere più lirico e leggero. Ottenuti attraverso l'uso di aniline fluide stese sul fondo e successivamente rielaborate con interventi grafici liberi, spesso vicini a una sorta di scrittura spontanea, questi lavori suggeriscono una dimensione più evocativa e poetica, pur mantenendo un riferimento alla spazialità cosmica.

Nella stessa sala della Biennale veneziana del 1958 erano esposte anche le sculture su gambo, forme essenziali e slanciate, talvolta riconducibili a suggestioni vegetali. Queste opere, in dialogo con i Gessi e gli Inchiostri, segnano un ritorno alla scultura, reinterpretata però in chiave nuova, con soluzioni estremamente sintetiche e originali nel panorama dell'arte informale europea.

Nel complesso, questo periodo rappresenta il punto di massima espansione della ricerca informale di Fontana e, allo stesso tempo, il momento in cui si pongono le basi per il suo superamento: da queste esperienze nascerà infatti il gesto del taglio, destinato a ridefinire radicalmente il rapporto tra superficie, spazio e percezione.¹⁰⁹

Gessi (1954-1958)

Rispetto alla ricchezza materica e decorativa dei Barocchi, i Gessi si distinguono per un carattere severo e meditativo, segnale della svolta significativa che da questo momento volge in direzione di una maggiore essenzialità. Le tonalità dominanti sono cupe e vengono attutite dall'uso di pastelli e inchiostri, arricchite da ampie appliche di frammenti di tela, con tecnica a collage, per ottenere un effetto di riduzione dello spazio pittorico. Si evidenzia, in questo contesto, una maggiore distinzione tra fondo e primo piano, elemento significativo che caratterizza i successivi Inchiostri; le

¹⁰⁹ CARRIERA BAROCCA P. 241.

superfici ora sono organizzate in piani sovrapposti. Fenditure di piccole dimensioni, a volte disposte in sequenze lineari o in gruppi irregolari, si articolano sulla superficie.¹¹⁰ Tra il 1957 e il 1958, Fontana applica il colore con una modalità che progressivamente si caratterizza per una maggiore agitazione del segno, più a chiazze, simile al vocabolario informale.

Il tratto inquieto, realizzato a pastello, determina l'aspetto gessoso dell'opera ed è l'ultimo passaggio cromatico applicato sulla tela; questo può, o meno, presentare diverse tonalità di colore sovrapposte. In alcune opere i contorni più prossimi alle perforazioni restano grezzi, dando luogo a delle sorte di aloni che ne accentuano la presenza. Lo strato a inchiostro di base è sempre distinguibile, come una velatura.¹¹¹ Alcuni Gessi di successivi mostrano l'inquietudine del voler imprimere una traccia solerte, immediata, senza rimaneggiamenti o perfezionamenti. I primi piani e gli sfondi diventano meno distinguibili, con la conseguente percezione di uno spazio più sfuggente. Per le opere con motivi di forme tondeggianti Fontana usa il termine "panettoni"; altrimenti se ne sono prive utilizza un'altra definizione gergale: "muri".¹¹² Nonostante queste terminologie informali e ironiche, l'atmosfera dei Gessi fino al 1957 non invita l'osservatore ad accostarsi a causa delle oscure forme sospese dall'aspetto imponente, quasi "antispaziali".¹¹³

Inchiostri (1956-1959)

Il ciclo degli Inchiostri è composto da opere di aspetto più lirico, simili a paesaggi nebbiosi che suscitano nell'osservatore una sensazione di perdita di contatto con la realtà.¹¹⁴

Fontana si riferisce a queste opere anche con l'appellativo "Aniline", termine adottato per indicare gli inchiostri utilizzati in questo ciclo.¹¹⁵

¹¹⁰ Crispolti 2006, p. 363.

¹¹¹ Gottschaller 2012, p.49.

¹¹² Crispolti 2006, p.340.

¹¹³ Gottschaller 2012, pp.49-57.

¹¹⁴ Crispolti 2006, pp.68-70.

¹¹⁵ Nicoletti 2023, pp.51-52.

Gli *Inchiostri* introducono, rispetto ai *Gessi*, soluzioni compositive con forme più articolate come, ad esempio, i motivi a losanghe sovrapposte 57 I 4 e le sagome irregolari simili a farfalle, lacrime o forme ovali, normalmente collocate su fondi scanditi da fasce colorate. Alcune opere presentano le dimensioni considerevoli di 246 x 196 cm, ma anche 150 x 150 cm, come in *Concetto spaziale* 57 I 4 opera che, significativamente, Fontana scelse di conservare per sé stesso.

Le tonalità tenui delle scelte cromatiche variano dal giallo al beige, dal rosso al verde; il caratteristico effetto etereo è dato proprio dall'anilina,¹¹⁶ prodotto chimico usato dall'industria per l'approntamento di coloranti basici.

Lo strato pittorico si distingue appena dal supporto poiché gli inchiostri, e la minima quantità di legante,¹¹⁷ penetrano solo nelle fibre più superficiali.

Le tele sono montate su telai senza traverse per evitare che costituiscano un impedimento per la realizzazione di buchi e fenditure, intervento che veniva fatto prevalentemente sul fronte della tela che il più delle volte non riceve preparazione. Fontana opta per una trama più fine ma densa, su cui l'artista applica direttamente l'inchiostro. L'imprimitura¹¹⁸ è applicata solo sul retro della tela per evitare un eccessivo assorbimento dell'inchiostro sul fronte; inoltre, l'imprimitura posteriore garantisce il corretto mantenimento della forma della perforazione, scongiurando un eventuale eccessivo sfilacciamento dei bordi.

Fontana usava applicare una quantità ridotta di legante, dunque il colore penetra solo negli strati superficiali della tela, questo espediente consentiva di ottenere un effetto di estrema leggerezza. L'artista ricerca un effetto di fusione delle tonalità cromatiche che si amplifica ulteriormente verso il 1958, con opere dall'aspetto atmosferico e rarefatto e composizioni che si riducono a macchie cromatiche, quasi prive di contorni. In questa fase, le aperture non sono più semplici fori circolari; Fontana inizia a creare lacerazioni irregolari (lunghe dai 0,5 a 1 cm) che sembrano anticipare, la futura genesi dei Tagli.

¹¹⁶ Conosciuta anche come amminobenzene o fenilammina; formula $C_6H_5-NH_2$.

¹¹⁷ Gomma arabica disciolta in acqua.

¹¹⁸ L'imprimitura, secondo Gottschaller, è a base alchidica o di olio e tendenzialmente si presenta di un colore bianco o di un tono ingiallito.

L'artista giunge, progressivamente, all'eliminazione degli elementi di collage che, al contrario, aveva scelto per i Gessi; questa scelta favorisce un senso di apertura spaziale e una prima transizione verso il successivo ciclo delle *Attese*. In questo senso, entrambi i cicli possono essere letti come sperimentazioni fondamentali ma gli Inchiostri, in particolare dal 1958 in poi, si distinguono per un sistematico ritorno alla spazialità (in quanto a dimensioni e modalità di esecuzione dell'opera), per l'abbandono del grafismo e del collage, e per la diminuzione delle velature ad inchiostro e delle perforazioni. Barocchi e Gessi presentano impasti oppressivi e materiali che disturbano una chiara individuazione delle perforazioni; Gottschaller sostiene che questi cicli «possono essere considerati come esperimenti estesi, atti a verificare fino a che punto l'espressione visiva del suo concetto spaziale fosse compromessa dai mezzi pittorici e scultorei tradizionali.»¹¹⁹

Solo attraverso questa progressiva riduzione di elementi, e il superamento di alcuni sistemi formali ereditati dalla pittura, l'artista può aprirsi alla sintesi espressiva rappresentata dal gesto del taglio.¹²⁰

Gli "inchiostri" e le aniline costituiscono un altro aspetto della conclusione dell'esperienza informale di Fontana. Sono grandi tele, in realtà pochissimo dipinte, dove ritornano i "buchi", presenti del resto anche nei "gessi". Alcuni dei più significativi sono stati appunto esposti sempre nella sala veneziana. E un ciclo che si è concluso con alcuni dipinti che avevano un'aria vagamente paesaggistica, "nuagista", sui quali verso la fine del 1958 Fontana ha operato i primi "tagli". La cui elaborazione matura peraltro rapidissimamente, esposti già all'inizio del 1959, a Milano, alla Galleria del Naviglio e subito dopo a Parigi, alla Galerie Stadler.

Proposizioni che

4.2 Olii (1957 – 1960/1961)

Il ciclo degli Olii rappresenta una fase significativa e relativamente tarda della produzione di Lucio Fontana. Le opere conservate denotano la separazione del ciclo

¹¹⁹ Gottschaller 2012, p.57.

¹²⁰ Gottschaller 2012, pp.49-57.

in due momenti distinti: una fase iniziale breve, limitata a pochi lavori realizzati nel 1957, mentre una seconda fase prende avvio nel 1960 e prosegue con continuità fino alla morte dell'artista nel 1968. A partire dalla seconda fase, Fontana si dedica con particolare intensità al nuovo medium pittorico, sviluppando un linguaggio che, rispetto alla dimensione meditativa e quasi ascetica dei tagli, introduce una tensione espressiva più inquieta e drammatica. Le prime opere della serie sono caratterizzate da una gestualità pittorica energica e da superfici spesso realizzate su tela non preparata. Fori e lacerazioni appaiono più simili a strappi violenti che a fenditure controllate, suggerendo dunque una dimensione emotiva tesa e un'inquietudine esistenziale.

Progressivamente le fenditure diventano via via sempre più deliberate e calibrate, mantenendo, tuttavia, un carattere primordiale.

Accanto ai fori, l'artista introduce linee sottili incise nella superficie pittorica, il più delle volte monocroma. Il cospicuo utilizzo di colore a olio, applicato a spatola, enfatizza la densità e la viscosità della materia.

Fontana stesso sottolinea il valore concettuale delle opere di questo ciclo, piuttosto che i loro aspetti formali.

Gli *Olii* devono essere letti anche alla luce del contesto storico e culturale:

questo periodo è segnato dagli eventi epocali della corsa allo spazio, inaugurata simbolicamente con il lancio in orbita del primo satellite artificiale, lo Sputnik 1, il 4 ottobre 1957 e con il volo orbitale di Yuri Gagarin nel 1961¹²¹. Le conquiste dell'esplorazione cosmica, tra cui la prima attività extraveicolare di Alexei Leonov nel 1965, rafforzarono l'interesse dell'artista per la dimensione dell'infinito e dello spazio reale. In questo contesto, le linee tracciate sulle superfici degli *Olii* possono essere interpretate come allusioni simboliche al movimento dell'uomo nello spazio, mentre le lacerazioni assumono il valore di gesti carichi di tensione e di inquietudine. Dal punto di vista formale, gli *Olii* introducono importanti innovazioni rispetto ai cicli precedenti. In questa serie il segno evolve nelle aperture irregolari e nelle incisioni tracciate nella pittura ancora fresca; la materia si manifesta nella consistenza plastica del colore a olio, accumulato attorno ai bordi delle perforazioni;

¹²¹ https://www.treccani.it/enciclopedia/esplorazione-dello-spazio_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/.

il colore invece ha un ruolo espressivo forte che è garantito da tonalità, spesso violente e contrastanti, come il rosa acceso o il verde acido, scelte dall'artista per suscitare una reazione emotiva intensa nello spettatore.

Dal 1962 Fontana giunge a una configurazione che presenta superfici pittoriche trattate in modo spesso e mosso, su cui Fontana traccia contorni ovali, ondulati, all'interno dei quali apre uno o più fori, a volte attraversati da altri segni incisi. Le aperture possono raggiungere dimensioni considerevoli e presentano margini sfrangiati che accentuano la qualità quasi scultorea della superficie.

In alcuni casi l'artista interviene direttamente utilizzando le mani per allargare i fori dopo la perforazione iniziale. Questa componente corporea sottolinea il carattere fisico e immediato del gesto creativo. Un aspetto distintivo del ciclo è anche l'uso della spatola per la stesura del colore, che produce superfici segnate da tracce lineari parallele e mette in evidenza la malleabilità della pittura a olio. Nonostante il medium pittorico sia il più tradizionale, Fontana riesce a trasformarlo in uno strumento di sperimentazione alternativa, a dimostrazione di come sia in grado di declinare tecniche storicamente consolidate in una prospettiva decisamente contemporanea. Nell'insieme, gli Olii riflettono una fase della ricerca fontaniana in cui l'interesse per lo spazio cosmico si intreccia con una crescente consapevolezza delle tensioni e delle contraddizioni della modernità. Se i primi buchi evocavano visioni liriche del firmamento e i tagli esprimevano una dimensione contemplativa dell'infinito, le opere di questo ciclo introducono un registro emotivo più drammatico: le aperture non appaiono più come varchi meditativi nello spazio, ma come vere e proprie lacerazioni che testimoniano l'angoscia e l'incertezza dell'uomo di fronte alle nuove dimensioni della realtà contemporanea.¹²²

All'inizio degli anni Sessanta Fontana concentra la propria attenzione sull'uso della pittura a olio, affrontandola con particolare intensità. Per lui questo medium non è semplicemente un mezzo tradizionale, ma una vera e propria materia plastica, duttile e lavorabile, capace di accogliere e trattenere l'energia del gesto: che si tratti di graffi, incisioni o lacerazioni, la superficie diventa un campo di azione diretta.

¹²² Gottschaller 2012, pp.90-96.

Nelle prime prove, l'olio viene applicato solo su porzioni limitate della tela, creando zone dense e materiche. Successivamente, l'artista tenta di organizzare queste masse in forme più definite, talvolta richiamando soluzioni già sperimentate nei cicli precedenti, come le Pietre o alcuni Gessi.

Progressivamente, però, il gesto del graffiare e del perforare la superficie ispessita dal colore diventa sempre più centrale, fino a costituire il tratto distintivo di un nuovo ciclo di opere. In queste, Fontana ristabilisce un rapporto diretto e fisico con la materia, simile a quello già sperimentato nelle sue lavorazioni in terracotta degli anni Cinquanta.

A partire dal 1961 introduce anche variazioni significative nei materiali: accanto agli oli monocromi - spesso bianchi o rosa, ma anche in altre tonalità - compaiono superfici trattate con vernici dorate o argentate, talvolta arricchite dalla presenza di elementi che richiamano le Pietre, accentuando un effetto volutamente decorativo e artificiale. Parallelamente, amplia il repertorio dei suoi interventi sulla tela: oltre ai "buchi", utilizza tagli, strappi e vere e proprie lacerazioni, esplorando possibilità formali che talvolta assumono accenti vagamente sensuali.

Un momento particolarmente significativo è rappresentato dal ciclo di grandi tele dedicate a Venezia, realizzato nel 1961. In queste opere, Fontana sviluppa una sorta di interpretazione immaginativa della città, sospesa tra contemplazione lirica e rielaborazione fantastica del suo carattere barocco. I riferimenti alla realtà urbana emergono come frammenti, quasi scorci visivi o impressioni fugaci, con un linguaggio che, per certi aspetti, anticipa una sensibilità vicina alla cultura visiva "pop". Questo ciclo fu esposto nello stesso anno a Venezia e successivamente a New York, dove l'artista tentò di applicare un approccio analogo alla metropoli americana. Dopo alcuni esperimenti pittorici, tuttavia, giunse alla conclusione che il tema dei grattacieli trovava una resa più efficace attraverso il metallo. Nel frattempo, Fontana continua a sviluppare la sua ricerca sulle superfici monocrome a olio, intervenendo con graffi, perforazioni e strappi. In queste opere emerge progressivamente un'immaginario di tipo cosmico: il segno, sempre più libero, tende a delineare forme tondeggianti, quasi corpi celesti, all'interno delle quali si aprono lacerazioni ampie e irregolari.

Nel 1962 questo linguaggio si radicalizza ulteriormente: il gesto diventa più sciolto e dinamico, mentre i

"buchi" lasciano il posto a strappi e squarci sempre più evidenti. Lo squarcio, in particolare, introduce una dimensione di maggiore intensità: non è solo un intervento sulla materia, ma un atto che implica una relazione quasi fisica con l'immagine stessa. Il rapporto tra gesto e superficie assume così una connotazione fortemente sensoriale, quasi carnale, rafforzata anche dalla ripetizione insistita del movimento di incisione.

Questa modalità operativa continuerà fino agli ultimi anni, come dimostrano gli oli del 1968, che riprendono soluzioni già esplorate all'inizio del decennio. Le opere restano prevalentemente monocrome

- soprattutto bianche e rosa, ma anche dorate, verdi e in altre variazioni - confermando una ricerca coerente, in cui il colore si riduce a campo neutro per esaltare la forza del gesto e l'apertura dello spazio.¹²³

4.3 Concetti spaziali, Attese (1958-1968)

All'interno del percorso dei tagli, si può individuare un'evoluzione piuttosto chiara: inizialmente compaiono in forma multipla e ravvicinata nelle opere degli Inchiostri, per poi ridursi a interventi singoli su superfici monocrome. In seguito, riappaiono sia come elementi isolati sia in sequenze, talvolta inseriti su fondi articolati da bande cromatiche, che introducono una dimensione più astratta. In alcuni casi i tagli si dispongono orizzontalmente, mentre nelle fasi successive il linguaggio tende a stabilizzarsi, con composizioni basate su uno o più interventi su campi di colore variabili. Negli esiti più tardi, come nel ciclo delle Ellissi del 1967, realizzate in metallo laccato e smaltato, il segno assume un carattere quasi meccanico, evidenziando una trasformazione ulteriore del gesto originario.

Intorno alla nascita dei tagli sono state avanzate nel tempo diverse interpretazioni, spesso arricchite da racconti e aneddoti. Uno dei più noti, riferito dallo stesso

¹²³ Crispolti 1986, p.23.

Fontana, collega l'origine di questo gesto a una forte delusione personale: la mancata vittoria nel concorso per la quinta porta del Duomo di Milano. In preda alla rabbia, l'artista avrebbe colpito alcune tele con una spatola, per poi accorgersi, il giorno seguente, della forza espressiva di quelle superfici incise.

Un'altra versione, riportata dall'ambiente a lui vicino, suggerisce invece che il gesto nasca da una reazione critica nei confronti delle proprie opere precedenti, percepite come eccessivamente decorative. In questo caso, il taglio emergerebbe come atto di rottura, capace di superare definitivamente ogni compiacimento formale.

Al di là di queste ricostruzioni, le prime incisioni compaiono concretamente negli ultimi mesi del 1958, all'interno del ciclo degli Inchiostrati, su tele trattate con aniline. In questa fase, Fontana - attraversato da dubbi e riflessioni - concepisce la superficie pittorica come uno spazio cosmico, da contemplare in silenzio, quasi fosse un cielo notturno. È proprio in questo contesto che sostituisce progressivamente i "buchi" con fenditure più essenziali, scoprendo una nuova modalità di apertura dello spazio: il taglio non è più un semplice foro, ma un segno netto e direzionale, una vera e propria soglia verso un "altrove".

Questi interventi assumono rapidamente autonomia all'interno dell'opera, eliminando ogni elemento secondario - come effetti atmosferici o suggestioni figurative — per concentrarsi sull'essenzialità del gesto. Già alla fine del 1958 compaiono lavori con tagli su fondi monocromi realizzati con idropittura, scelta che risponde all'esigenza di rendere la superficie più neutra, compatta e priva di tracce evidenti di lavorazione manuale. È in questo momento che Fontana introduce il termine *Attese* per definire queste opere. Il titolo allude a una condizione di sospensione e concentrazione: prima del gesto, infatti, vi è un tempo di riflessione e di osservazione, necessario per "sentire" lo spazio della tela. Il taglio nasce da questa tensione interna e ne rappresenta la risoluzione improvvisa.

Il fotografo Ugo Mulas cercò di documentare questo processo, ma si scontrò con l'impossibilità di assistere direttamente al momento creativo. Fontana, infatti, rifiutava di eseguire i tagli in presenza di altri, ritenendo indispensabile una concentrazione assoluta. Le celebri fotografie nacquero così da una simulazione, ma riuscirono comunque a restituire la carica mentale e fisica che precede il gesto,

mostrando come il taglio sia concepito prima nella mente e solo successivamente realizzato.

Il concetto di "attesa" può essere interpretato anche in senso più ampio: come condizione esistenziale dell'uomo contemporaneo, sospeso tra tensione e trasformazione, oppure come metafora di un passaggio verso una dimensione diversa, legata alle nuove conquiste scientifiche e spaziali dell'epoca. In questa prospettiva, il taglio diventa un evento improvviso e rivelatore, capace di interrompere la continuità della superficie e aprire a una realtà ulteriore.

In definitiva, tutte queste letture convivono: il gesto del taglio è insieme atto fisico, intuizione mentale e simbolo di un'apertura verso l'infinito, sintetizzando in modo radicale l'intera ricerca di Fontana.¹²⁴

Il ciclo dei *Concetti spaziali. Attese*, opere comunemente note con l'espressione "tagli", rappresenta l'acme della parabola artistica di Lucio Fontana.

Questa serie non è soltanto la più numerosa della sua carriera (con un corpus che supera le millecinquecento opere realizzate tra l'autunno del 1958 e il 1968)¹²⁵, ma costituisce anche il momento in cui l'artista perviene alla forma compiuta delle sue teorie sullo spazio. Se i *Concetti spaziali*, cosiddetti buchi, del 1949 avevano segnato una rottura epocale, introducendo il vuoto nella tela, i tagli perfezionano questo gesto, trasformandolo in un segno di estrema sintesi e rigore formale.

L'approdo al taglio non fu un evento improvviso, ma il risultato di un lungo processo di "sottrazione". Verso la fine degli anni Cinquanta, come accennato in precedenza, Fontana avverte l'esigenza di superare l'accumulo di materia che aveva caratterizzato parte della sua produzione precedente.

Nelle prime sperimentazioni realizzate su supporto cartaceo datate al 1957, ad esempio le carte telate (57 CA 1 e 57 CA 3), l'artista comincia a favorire l'uso di superfici più essenziali e monocrome.¹²⁶ In queste prove iniziali, il gesto appare ancora simile al graffito, con aperture irregolari e lacerazioni informi che cercano di espandere il campo d'azione del foro.

¹²⁴ Campiglio 2025, pp.243-246.

¹²⁵ Gottschaller 2012, p.58.

¹²⁶ L'autrice evidenzia come le carte del 1957 (57 CA 1, 57 CA 3) anticipino la pulizia formale delle *Attese*.

Un passaggio cruciale avviene tra la fine del 1958 e il 1959, quando l'artista inizia a rielaborare tele già interessate dal ciclo degli *Inchiostri*. In questi primi esempi sono presenti incisioni di numero variabile, talvolta disposte in fitti raggruppamenti orizzontali e verticali.

Gottschaller¹²⁷ fa riferimento a una citazione del collezionista Antonio Boschi¹²⁸ che ricorda come, ai suoi esordi, il taglio non fosse inteso da Fontana come un gesto fortuito, ma un vero e proprio elemento decisivo per il completamento della composizione; per conferire ordine e compiutezza a una tela che l'artista aveva percepito incompleta. Gottschaller ritiene che l'opera rievocata da Boschi possa essere identificata verosimilmente nel *Concetto spaziale* del 1959 (59 T 2). L'opera fa parte della collezione Boschi-di Stefano e oggi si presenta di una colorazione sbiadita tendente al verde ma, prove materiali come una fotografia del 1978 e alcune tracce di inchiostro presenti sul retro della tela, supportano l'ipotesi che l'opera, originariamente, si presentasse come un Inchiostro in cui fu mescolata un'alta dose di colore blu. L'opera è precisamente datata al 1959, dunque è improbabile che sia il primo taglio della serie, (è noto che i primi esempi risalgono al 1958), tuttavia la studiosa sostiene che i dati raccolti indichino che l'esperienza degli *Inchiostri* abbia fatto da input determinante per la creazione delle *Attese*. Per la maggioranza delle *Attese*, Fontana predilige il formato verticale; tuttavia, fanno eccezione il primo taglio della serie (58 T 1), verticale, ma ancor più eccezionale è il formato quadrato (59 T 14/16) di dimensioni 100x100¹²⁹

La ricerca evolve attraverso una nutrita serie di variazioni sul tema: dai colori di fondo¹³⁰, ai formati delle tele; dal numero delle fenditure, alla loro disposizione e

¹²⁷ Gottschaller 2012, p.60.

¹²⁸ Traduzione dell'autore: «È così che noi [Boschi e sua moglie, Mariada di Stefano] abbiamo visto i tagli prendere vita. Fontana aveva realizzato un quadro che giocava con il colore blu, che mi piaceva molto, e glielo chiesi. Lui lo riteneva ancora incompiuto e vuoto; voleva aggiungere qualcosa ma non sapeva cosa. Alla fine, un sabato, lo trovammo con le fenditure, che erano figure nel paesaggio.»

¹²⁹ I cicli dei Buchi e delle *Attese*, a distanza di dieci anni uno dall'altro, condividono la scelta del formato quadrato, presente solo in alcune tra le prime opere.

¹³⁰ Fontana, ispirato dalle ricerche sul monocromo dei giovani artisti che supporta, predilige colori puri, dalla tela grezza all'intera gamma cromatica.

orientamento sulla superficie pittorica; aspetto che dimostra il fermento dell'artista nel processo di sperimentazione.¹³¹

Dal 1960 dirada le fenditure, da questo momento comincia a limitarsi al taglio singolo sino, prevalentemente, a un massimo cinque, su fondo monocromatico. Come si è visto questo gesto, spesso frainteso come un atto di rabbia o di distruzione, rappresenta per Fontana un atto di creazione. Fontana, di fatto, dischiude la questione, storicamente rivoluzionaria, della quarta dimensione, dell'apertura immaginifica di uno spazio cosmico celato oltre la tela.¹³²

L'apertura spaziale si associa a una dimensione temporale: l'osservatore tende istintivamente a richiamare nella mente il gesto che ha generato la fenditura. Spazio e tempo convergono, dunque, entro un'esperienza percettiva unitaria. Il titolo, *Attesa* o *Attese*, (in base al numero di fenditure sulla tela) aggiunge all'opera una fondamentale dimensione temporale. Il termine suggerisce una pausa meditativa, un silenzio denso, che precede o segue il gesto. Fontana stesso descriveva la contemplazione dei propri tagli come un'esperienza di profonda pace interiore: «provo all'improvviso una grande distensione dello spirito, mi sento un uomo liberato dalla schiavitù della materia».¹³³

La fortuna critica delle *Attese* si consolida in seguito a due momenti espositivi fondamentali: la mostra personale alla Galleria del Naviglio di Milano nel febbraio 1959 e quella alla Galerie Stadler di Parigi nel marzo dello stesso anno, introdotta da Michel Tapié. Tuttavia, l'assenza di una testimonianza diretta e univoca da parte di Fontana ha favorito la diffusione di interpretazioni talvolta arbitrarie circa la genesi dei *tagli*. Tra queste, l'ipotesi avanzata da Jan van der Marck¹³⁴, che riconduce

¹³¹ Gottschaller 2012, p.58.

¹³² Fontana asserisce: «Il mio taglio non è un atto distruttivo, è un atto costruttivo, perché io non rompo il quadro per distruggerlo, lo rompo per trovarvi dello spazio».

¹³³ Gottschaller 2012.

¹³⁴ Storico dell'arte e curatore americano.

l'origine del gesto a un moto di frustrazione, risulta difficilmente sostenibile alla luce della rigorosa disciplina tecnico-esecutiva dell'artista¹³⁵ e delle cronologie note.¹³⁶

Il taglio, infatti, non è mai un atto impulsivo o casuale, ma l'esito di una lunga fase di concentrazione e raccoglimento. Esso rappresenta l'azione conclusiva, definitiva, che sintetizza l'intero processo creativo.

Fontana concepisce la fenditura come una vera e propria "formula", capace di trasmettere allo spettatore una percezione di ordine cosmico e una condizione di quiete derivante dall'intuizione dell'infinito.¹³⁷

Alla luce di queste premesse, si comprendono meglio le opere in cui la materia, attraverso strappi e perforazioni, supera i limiti tradizionali del quadro da cavalletto, dissolvendo al contempo la distinzione tra pittura e scultura. Il segno diventa gesto, ritmo, energia che struttura lo spazio e genera nuove modalità percettive, sospese tra tensione lirica ed essenzialità formale. In queste composizioni tutto è ridotto ai mezzi più elementari: l'opera si configura come un atto necessario, una voce immediata e inconfondibile, sempre protesa verso una rinnovata purezza originaria.¹³⁸

Il riconoscimento tardivo, in particolare legato al ciclo dei *tagli*, garantì a Fontana una maggiore stabilità economica, permettendogli di proseguire con intensità la propria ricerca negli ultimi anni di vita. Si può cogliere una relazione tra la maturazione relativamente tardiva del suo linguaggio più radicale e la straordinaria rapidità e libertà inventiva che caratterizzano la produzione successiva. L'artista, infatti, appare sempre più audace, nonostante momenti di stanchezza o scoraggiamento.¹³⁹ Se nei "gessi" e in alcune prove grafiche emerge una componente drammatica e quasi angosciata, con gli *inchiostrati* Fontana apre invece a una dimensione più libera e poetica, alleggerita dal peso esistenziale della materia. In questi lavori si manifesta uno spazio nuovo, lirico ed evocativo, spesso anticipato da studi su carta in cui il segno, sottile e vibrante, costruisce forme chiuse e affilate,

¹³⁵ Gottschaller 2012, pp.59-63.

¹³⁶ La mostra parigina del 1959 è infatti preceduta dalla presentazione dei tagli alla Galleria del Naviglio di Milano, nel febbraio dello stesso anno.

¹³⁷ Gottschaller 2012, p.58.

¹³⁸ Ballo 1959.

¹³⁹ Gottschaller 2012, p.20.

talvolta di carattere fitomorfo. Si tratta di figure leggere, quasi incorporee, che richiamano lontanamente le sculture degli anni Trenta, ora trasfigurate in immagini sospese tra memoria e invenzione. Queste forme, talvolta simili a organismi vegetali o animali immaginari, trovano una loro traduzione pittorica negli "inchiostri" attraverso applicazioni di tela e soluzioni di collage. In altri casi, esse si sviluppano come movimenti rapidi e pulsanti, evocando una dimensione dinamica e quasi organica, affine alle sculture "su gambo", esito estremo della ricerca plastica fontaniana. Un ruolo fondamentale nello sviluppo di queste ricerche è svolto dal disegno, che negli anni Cinquanta documenta il progressivo emergere di nuove tipologie formali. Accanto ai tradizionali "buchi", compaiono infatti forme ovali o leggermente irregolari, circondate da un segno che le avvolge e le comprime. Questo tratto, talvolta nervoso e spezzato, talvolta più ampio e materico, introduce una tensione nuova, quasi tellurica, che prelude alle successive lacerazioni della superficie.

Proprio tra il 1957 e il 1959, attraverso le sperimentazioni su carta telata, Fontana elabora un linguaggio ancora segnato da un'energia gestuale convulsa, fatta di graffi, incisioni e aperture. In breve tempo, tuttavia, questa fase lascia spazio a una maggiore chiarezza formale: il gesto si fa essenziale, controllato, dando origine ai "tagli" esposti nel 1959 a Milano e Parigi, e successivamente presentati in importanti contesti internazionali. Se inizialmente il supporto cartaceo rappresenta il luogo privilegiato della sperimentazione, esso diventa anche spazio di riflessione e progettazione: qui il gesto viene studiato, distribuito, calibrato, talvolta in relazione ad altre ricerche contemporanee come i "Quanta". Il Fontana degli anni Sessanta si rivela così inesauribile fonte di invenzioni, capace non solo di sintetizzare il proprio percorso, ma di aprire nuove e decisive direzioni espressive.

In questo contesto, il taglio assume una valenza pienamente plastica: da semplice incisione diventa squarcio, affondo nella materia, anticipando le grandi opere in metallo dei primi anni Sessanta.

Parallelamente, la produzione su carta si articola in due direzioni: da un lato la continuità della ricerca segnica e gestuale, dall'altro una dimensione progettuale, legata alla definizione di nuove forme e cicli. Le carte assorbenti, in particolare, diventano negli anni Sessanta un supporto privilegiato: superfici monocrome e

candide su cui intervenire attraverso incisioni, sollevamenti e pressioni che ne trasformano la struttura stessa. Il segno si fa plastico, tridimensionale, conservando la memoria dell'azione e del tempo dell'artista.

Parallelamente, il disegno continua a svolgere una funzione fondamentale nell'elaborazione delle nuove serie, dagli *olii* alle *Venezie*, fino ai *teatrini*. In questi fogli, Fontana traduce impressioni spaziali, architettoniche e luminose in segni essenziali, capaci di restituire una visione sintetica e immaginativa dello spazio contemporaneo. Con il consolidarsi del ciclo dei *tagli*, si afferma progressivamente una tendenza al monocromo e a una rigorosa organizzazione compositiva. Le fenditure, inizialmente multiple e variabili, tendono a disporsi secondo strutture sempre più essenziali, fino a diventare elemento unico e assoluto. In questo senso, i *tagli* rappresentano una svolta decisiva: essi inaugurano una nuova visione, quasi metafisica, che supera definitivamente le esperienze materiche dell'Informale. La loro fenomenologia, pur nella relativa semplicità, rivela una sorprendente varietà: dal taglio singolo, obliquo o verticale, alle composizioni multiple, ritmate o contrapposte, fino a esiti monumentali di grande intensità. In tutti i casi, il gesto assume un valore assoluto, trasformandosi in segno essenziale che rompe la superficie e introduce una dimensione altra, irreversibile.¹⁴⁰

Il culmine di questa ricerca si raggiunge nella sala personale alla Biennale di Venezia del 1966, dove Fontana allestisce un ambiente interamente bianco, scandito da tele monocrome attraversate da un unico taglio.¹⁴¹ Qui il bianco diventa simbolo di purezza e strumento di conoscenza, veicolo di una filosofia spaziale e cosmica che trova nel taglio la sua manifestazione più radicale.¹⁴²

A partire dal 1964, inoltre, il retro delle opere assume una funzione inedita: da semplice supporto tecnico diventa spazio di annotazione, diario intimo in cui l'artista registra pensieri, ricordi, impressioni. Queste scritte, inizialmente funzionali all'autenticazione, si trasformano progressivamente in testimonianze autobiografiche, rivelando un crescente ripiegamento interiore. Negli ultimi anni, soprattutto dopo il

¹⁴⁰ Barbero, 2013.p.114.

¹⁴¹ Domus 1959, p.27.

¹⁴² Crispolti 1986, pp.23-24.

trasferimento a Comabbio nel 1967, tali annotazioni si concentrano su elementi quotidiani e naturali: il paesaggio, il clima, gli affetti domestici, fino a riflessioni sulla propria salute e sulla stanchezza. In questo contrasto tra la tensione infinita del taglio e la dimensione fragile e finita della vita emerge uno degli aspetti più profondi e toccanti della poetica fontaniana.

L'*Attesa*, titolo attribuito ai *tagli*, racchiude infine una pluralità di significati: è condizione mentale, momento di sospensione e concentrazione, ma anche apertura verso una dimensione futura, cosmica, talvolta attraversata da sottili allusioni simboliche. In ogni caso, essa rappresenta il tempo necessario perché il gesto si compia, trasformando la superficie in spazio e l'opera in pura esperienza concettuale.

4.4 Quanta (1958-1960)

Dopo le fasi fondamentali dei buchi e dei tagli, un ulteriore sviluppo della ricerca di Fontana è rappresentato dai cosiddetti *quanta*. Si tratta di tele di forma e dimensione irregolare — spesso trapezoidali - attraversate dai consueti tagli e disposte sulla parete secondo configurazioni variabili, tra ordine e disordine, fino a costruire una sorta di costellazione visiva aperta e imprevedibile. Un precedente parziale di questa soluzione può essere individuato nelle sperimentazioni di Frederick Kiesler. Tuttavia, mentre l'architetto viennese elaborava con estrema precisione la disposizione dei singoli elementi all'interno dello spazio, Fontana adotta un approccio radicalmente diverso: le sue composizioni non rispondono a un calcolo rigoroso, ma si fondano su un principio empirico e libero, aperto alla variazione.

In questo senso, l'artista anticipa uno degli orientamenti più significativi dell'arte contemporanea: quello dell'opera aleatoria e processuale, non più concepita come forma chiusa e definitiva, ma come struttura in divenire. L'opera, dunque, non si esaurisce nell'atto creativo dell'artista, ma rimane disponibile a successive integrazioni, modificazioni o reinterpretazioni, che possono dipendere dall'intervento dell'autore, del fruitore o persino dal caso.

Questa concezione trova riscontro in diverse esperienze coeve, anche al di fuori dell'ambito pittorico. Si pensi, ad esempio, ai *Mobiles* di Alexander Calder o di Bruno Munari, le cui configurazioni mutano continuamente in relazione ai

movimenti dell'aria; oppure alle macchine di Jean Tinguely, che producono segni in parte imprevedibili attraverso il proprio funzionamento meccanico.

Analogamente, in ambito musicale, opere come il *Klavierstück XI* di Karlheinz Stockhausen introducono una struttura aperta, composta da frammenti eseguibili in ordine variabile, lasciando all'interprete la libertà di determinare il percorso sonoro. Lo stesso principio si ritrova nelle composizioni di Henri Pousseur e Pierre Boulez, nelle quali parametri come ritmo, durata e intensità vengono affidati, almeno in parte, alla scelta dell'esecutore.

All'interno di questo orizzonte, i *quanta* di Fontana si configurano dunque come dispositivi aperti, dinamici, capaci di trasformare la superficie pittorica in un campo di relazioni variabili, in cui lo spazio non è più dato una volta per tutte, ma si costruisce attraverso una pluralità di possibili configurazioni.

Il titolo richiama esplicitamente il concetto della fisica moderna, inteso come unità minima indivisibile di energia.

Le opere sono concepite dall'artista come elementi mobili che possono essere disposti liberamente sulla parete, configurandosi come una sorta di costellazione visiva.

L'osservatore è invitato a partecipare attivamente alla configurazione dell'opera, stabilendo relazioni spaziali sempre diverse tra i singoli elementi.¹⁴³

La superficie delle opere è soprattutto monocroma e caratterizzata dall'utilizzo di colori a olio o idropittura.¹⁴⁴

4.5 Nature (1959-1960)

Durante l'estate del 1959, trascorsa ad Albisola, Fontana estende la logica del taglio anche alla produzione ceramica. In alcune formelle di terracotta dipinte di bianco, la superficie liscia è attraversata da una singola fenditura, che non rappresenta più solo un varco, ma diviene un segno essenziale, una traccia, capace di attestare la presenza

¹⁴³ Campiglio 2025, pp.247.

¹⁴⁴ Crispolti 2006, p.510.

dell'essere umano nello spazio. Da queste sperimentazioni nasce il ciclo delle cosiddette *Nature*.¹⁴⁵

In Fontana la natura primitiva della materia si manifesta anche nell'accurata scelta dei materiali. Le *Nature* che, come per le precedenti denominazioni ufficialmente conferite dallo stesso Fontana, prendono il titolo dal materiale utilizzato sono sculture realizzate in terracotta appena patinata o in forma di grandi "palloni" (altro appellativo familiare attribuito dall'artista), ma anche forme "bivalvi" complementari (costituiscono di fatto un'unica scultura).

In alcuni casi, dalla terracotta è stata tratta una tiratura in bronzo, sia per iniziativa dello stesso Fontana sia postuma, ma autorizzata dall'erede Teresita Rasini, vedova Fontana.¹⁴⁶

Le immagini dei "palloni" sono legate all'immaginazione cosmica che stimola l'immaginario creativo di Fontana:

«Pensavo a quei mondi, alla luna con questi (...) buchi, questo silenzio atroce che ci angoscia, e gli astronauti in un mondo nuovo. E, allora, queste...in una fantasia d'artisti...queste immense cose da miliardi di anni sono lì... arriva l'uomo in un silenzio mortale, in questa angoscia, e lascia un segno vitale del suo arrivo...erano queste forme ferme con un segno di voler far vivere la materia inerte, no?»¹⁴⁷

Marcello Venturoli descrive efficacemente l'anima delle *nature*:

«La chiave delle sculture è nella loro minacciosa vitalità, fra vegetale e animale: questi frutti gonfi e ciechi, carichi di una linfa che tende la loro superficie come una pelle, che sembrano, per i vuoti e i pieni sulla pur tonda 'cassa' dar quasi la misura di un respiro, sono stati aggrediti dall'artista il quale ha compiuto su di loro una specie di profanazione: con un legno spuntato della lunghezza di un palmo, ha inferto su queste vite squarci e ferite, spacchi talvolta longitudinali come se si fosse servito di un tremendo apriscatole: e rimangono occhi e gole, fessure e labbra aperti nella cecità di questa materia vivente, così indifesa e così terribile nella sua protesta.»¹⁴⁸

¹⁴⁵ Campiglio 2025, pp.247-248.

¹⁴⁶ Crispolti 2006, p.518.

¹⁴⁷ Crispolti, 2006, p. 72.

¹⁴⁸ Crispolti. 2006, p.102.

Dopo aver raggiunto un'estrema purezza formale nelle tele dei *tagli*, dove il gesto rapido e definitivo si impone come segno assoluto e irripetibile, Fontana avverte l'esigenza di trasferire questa intuizione anche nella materia plastica. Nascono così alcune opere in ceramica in cui l'artista incide con decisione superfici ancora intatte: sfere di creta, spesso divise in due valve, vengono attraversate da un solco netto che ne altera radicalmente l'unità originaria. Queste forme, cariche di una fisicità sensuale e primordiale, evocano quasi corpi originari, organismi ambigui e autosufficienti, che trovano nella divisione e nella possibile ricongiunzione un principio generativo. In esse il gesto del taglio assume una valenza creativa e simbolica: non più soltanto apertura dello spazio, ma atto che anima la materia, rendendola viva e dinamica.¹⁴⁹ Anche in questa fase, apparentemente dominata da una severa essenzialità, Fontana dimostra la capacità di recuperare una dimensione istintiva e quasi magica del fare artistico. Nel corso degli anni Sessanta, la sua ricerca si articola infatti secondo due polarità complementari. Da un lato permane una tensione verso l'ordine, la chiarezza e la riduzione del linguaggio - evidente nei *tagli*, nei *quanta*, nei *teatrini* e nelle *ellissi*, dove il segno si fa essenziale e la superficie tende al monocromo. Dall'altro lato, non viene mai meno il rapporto diretto e fisico con la materia, che si manifesta nei cicli degli *olii*, delle *nature* e dei *metalli*, caratterizzati da una gestualità più libera e da una forte componente plastica. Questa duplicità non rappresenta una contraddizione, ma costituisce piuttosto la struttura portante dello sperimentalismo fontaniano nell'ultimo decennio: da una parte l'immediatezza del gesto e il coinvolgimento materico, radicati già nelle esperienze degli anni Trenta e nell'Informale; dall'altra un'apertura verso le nuove ricerche europee post-informali, dalle tendenze neoastratte fino a suggestioni vicine alla cultura pop e a una concezione dell'arte sempre più proiettata verso processi meccanici e tecnologici. Un momento cruciale di questa evoluzione è rappresentato dal ritorno alla ceramica¹⁵⁰, tra il 1959 e il 1960, quando Fontana realizza ad Albissola il ciclo delle "Nature". Si tratta di grandi forme sferiche, che l'artista stesso definisce ironicamente "palloni", segnate da tagli profondi o perforazioni, in cui si

¹⁴⁹ Crispolti 1986, p.22.

¹⁵⁰ Campiglio 2007, pp. 99-104.

manifesta con evidenza una dimensione cosmica. Fontana stesso le collega all'immaginario dello spazio e dell'esplorazione extraterrestre: superfici silenziose e primordiali vengono attraversate da un segno che testimonia la presenza dell'uomo, quasi un atto vitale in un universo immobile. In queste opere il gesto, che sia taglio o buco, diventa una modalità di appropriazione della materia, un intervento che la trasforma da massa inerte in organismo attivo. Il rapporto instaurato è intensamente fisico, è un'energia generativa. Parallelamente, Fontana continua a sviluppare il concetto di "Attesa", inteso come momento di sospensione e concentrazione che precede l'atto creativo.¹⁵¹ Le opere della fine degli anni Cinquanta mostrano ancora una relazione con le superfici colorate degli "inchiostrati", ma già nel corso del 1959 si afferma progressivamente il monocromo, fino alla comparsa del taglio unico su fondo bianco: una soluzione radicale che segna un punto di svolta verso una sempre maggiore essenzialità.

Inizialmente, la fenditura conserva una funzione plastica all'interno della composizione, suggerendo una profondità, una sorta di apertura verso uno spazio "altro", quasi teatrale. Con il tempo, tuttavia, il segno si riduce e si concentra: da elemento compositivo diventa presenza assoluta, una linea incisa che attraversa la superficie con forza definitiva.

Questa ricerca trova un importante sviluppo proprio nella ceramica di Albissola, dove il concetto di taglio viene esteso alla tridimensionalità. Nelle formelle e nei vasi realizzati in quegli anni, superfici lisce e monocrome vengono attraversate da incisioni uniche, verticali o orizzontali, che non alludono più semplicemente a un'apertura, ma si configurano come segni essenziali, atti di ordine concettuale. Allo stesso modo, nelle "Nature" il processo creativo si articola in due momenti: da un lato la divisione della massa tramite il taglio, che rivela l'interno della materia; dall'altro l'incisione di un solco sulla superficie levigata, che segna l'intervento dell'artista come un gesto assoluto. In queste opere emerge una riflessione più ampia sul tema della genesi: il taglio diventa metafora di un atto originario, di una nascita, di una trasformazione. Questa dimensione generativa è stata interpretata anche come espressione di una visione laica della creazione, influenzata dalle contemporanee

¹⁵¹ Campiglio 2024, pp 17-37.

scoperte scientifiche. Fontana sembra intravedere, nella possibilità di intervenire sulla materia e di "attivarla", un parallelo con i processi biologici e con l'idea di una vita generata artificialmente. Le sue "Nature" e le "Attese" possono così essere lette come anticipazioni simboliche di una condizione futura, in cui l'intelligenza e la tecnica sostituiranno le tradizionali spiegazioni metafisiche dell'origine della vita. Non a caso, queste opere furono presentate in allestimenti fortemente evocativi, come quello realizzato a Venezia nel 1960, dove le grandi sfere di terracotta erano disposte in uno spazio essenziale, quasi primordiale, accentuandone il carattere organico e cosmico. La critica dell'epoca colse soprattutto la loro intensa vitalità, sottolineando il contrasto tra la compattezza della forma e la violenza del gesto che la attraversa. Fontana, del resto, non abbandona mai la dimensione scultorea: già attivo come scultore negli anni Trenta e Quaranta, continua lungo tutto il suo percorso a muoversi tra pittura, scultura e ambiente, superando progressivamente ogni distinzione tra i linguaggi. Dalla fine degli anni Quaranta fino agli anni Sessanta, la sua opera si configura infatti come un campo unitario di sperimentazione, in cui il gesto, la materia e lo spazio concorrono alla definizione di una nuova idea di arte, intesa non più come rappresentazione, ma come esperienza diretta e concettuale dello spazio.¹⁵²

4.6 Metalli (1961-1968)

Nel 1961 Lucio Fontana realizza un gruppo di ventidue opere dedicate alla città di Venezia, comunemente noto con la denominazione *Venezie*.

Le opere di questo ciclo presentano caratteristiche esclusive.

In particolare, l'esplicito riferimento a un luogo reale rappresenta un elemento piuttosto insolito nella poetica fontaniana, generalmente orientata verso titoli e definizioni più astratte, come il ricorrente Concetto spaziale.

In molti casi le opere riportano, sul retro, annotazioni che richiamano direttamente Venezia o alcune delle sue atmosfere simboliche, evocando luoghi emblematici come

¹⁵² Campiglio 2025, pp.241.

Piazza San Marco o il Canal Grande, ma anche situazioni suggestive, o sentimentali, legate all'immaginario della città lagunare.

Dal punto di vista formale, le Venezie si distinguono per il loro formato monumentale e quasi sempre quadrato, generalmente di circa 150 x 150 cm. Le superfici pittoriche appaiono estremamente ricche e dinamiche, caratterizzate da un'ampia materia cromatica e da una marcata componente ornamentale.

Fontana applica il colore con la spatola oppure interviene direttamente con le mani, modellando la pittura ancora fresca e creando rilievi, arabeschi e motivi curvilinei che conferiscono alla superficie un'intensa dimensione tattile. In alcune opere compaiono inoltre frammenti di vetro (pietre), inseriti nella pittura per amplificare gli effetti luminosi e moltiplicare le rifrazioni della luce.

All'interno di queste composizioni, i tagli e le perforazioni continuano a svolgere un ruolo importante, anche se spesso sono integrati in un contesto visivo molto più elaborato rispetto alla sobrietà dei cicli precedenti.

In diversi casi le incisioni sono realizzate dopo la stesura della pittura, attraversando le tracce gestuali e i rilievi materici della superficie. Il passaggio della lama genera così un contrasto evidente tra materia pittorica e l'interruzione netta prodotta dal gesto incisivo. Questo metodo accentua la percezione temporale dell'atto creativo, rendendo visibile la sequenza delle operazioni che costruiscono l'immagine.

Le indagini tecniche hanno rivelato che alcune opere del ciclo non sono realizzate esclusivamente con pittura a olio, ma anche con materiali sintetici come resine e colori a base alchidica; la scelta dei materiali è legata probabilmente a esigenze pratiche e di sperimentazione dato che, a differenza dell'olio tradizionale, tali pitture permettono di ottenere spessori molto consistenti e superfici fortemente impastate senza incorrere nei lunghi tempi di essiccazione e nei conseguenti segni di crettatura, tipici dei medium tradizionali. Grazie a queste qualità, Fontana riesce a sviluppare una materia pittorica dalle caratteristiche plastiche, su cui applica successivamente sottili velature metalliche in oro o argento.

L'impiego di questi colori metallici è una scelta precisa di riferimento alla storia artistica e culturale di Venezia. La città lagunare conserva, infatti, una straordinaria tradizione di mosaici dorati e superfici scintillanti, particolarmente evidente negli interni della Basilica di San Marco che spiccano per l'oro e i materiali vitrei che

riflettono la luce, creando un'atmosfera luminosa e immateriale, capace di suggerire uno spazio simbolico e trascendente. Nelle Venezie, Fontana sembra rielaborare il patrimonio visivo veneziano attraverso un linguaggio contemporaneo; le superfici dorate e argentate, associate ai frammenti di vetro, generano effetti luminosi vibranti che trasformano la materia pittorica in uno spazio dinamico e mosso.

Il ciclo è strettamente legato anche al contesto espositivo rappresentato dalla mostra organizzata a Palazzo Grassi nel 1961; l'evento contribuisce a consolidare l'identità della serie e il suo legame con la città. In questo momento Fontana sembra recuperare consapevolmente una dimensione più decorativa della propria ricerca, lontana dalla severità formale che caratterizza altri cicli coevi, come i buchi, i tagli o i metalli.

Le Venezie rappresentano una parentesi particolarmente ricca e sperimentale all'interno della produzione degli anni Sessanta. In queste opere l'artista combina memoria storica, innovazione tecnica e ricerca spaziale, dando vita a superfici pittoriche dense e luminose che evocano la stratificazione culturale della città veneziana. Allo stesso tempo, il ciclo dimostra come la riflessione fontaniana sullo spazio non si limiti a una dimensione puramente concettuale, ma coinvolga anche la materialità della pittura, la luce e l'esperienza sensoriale dello spettatore.¹⁵³

Per la mostra dedicata a Venezia, Fontana realizzò una serie di opere su fondo dorato che evocavano le antiche icone bizantine, attraversate dai suoi celebri tagli. Anche in questi lavori, apparentemente anomali o poco coerenti con il suo percorso, si nasconde una ricerca autentica, vere e proprie intuizioni comprese e valorizzate solo a posteriori.¹⁵⁴

Questa tensione corsiva e gestuale riaffiora con forza nel ciclo dei metalli. Qui Fontana abbandona la materia morbida e duttile dell'olio per confrontarsi con una superficie industriale, fredda e resistente, dal carattere decisamente moderno e proiettato verso il futuro. Il rapporto con il materiale diventa un vero e proprio "corpo a corpo": la lastra metallica viene incisa, graffiata, lacerata, trasformata attraverso tagli e squarci che ne mettono in crisi l'integrità.

¹⁵³ Gottschaller 2012, pp.97-106.

¹⁵⁴ Dorfles 1993, pp. 91-97.

In alcune opere del 1962, legate al tema di New York, l'intervento si fa più minuto e descrittivo: sulla superficie metallica emergono trame di linee, soprattutto rettilinee, che richiamano i profili dei grattacieli, mentre segni più liberi suggeriscono presenze luminose, come soli che si insinuano tra le architetture della metropoli. Questi lavori furono presentati a Milano presso la Galleria dell'Ariete, segnando un momento importante nella ricezione di questo ciclo.

Parallelamente, in opere coeve ma di dimensioni maggiori, sviluppate fino alla metà degli anni Sessanta, il confronto con il metallo si fa più radicale e fisico. La superficie non è più solo incisa, ma violentemente aperta: Fontana la squarcia e la taglia con gesti immediati e decisi, instaurando un dialogo diretto tra materia e immagine. Il segno non si limita più a descrivere, ma diventa azione, energia pura che attraversa e trasforma il supporto, mantenendo quella tensione tra controllo e impulso che caratterizza tutta la sua ricerca.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Crispolti 1968, p.23.

5. Le attese nello spazio espositivo: mostre e ricezione pubblica

5.1 Mostra personale alla Biennale di Venezia, 1958

Alla fine degli anni Cinquanta, Lucio Fontana si trovava a un punto di svolta nella sua ricerca artistica, oscillando tra l'uso delle forme organiche e la tentazione di una tela spoglia, priva di ornamenti emotivi, una tensione che si manifesta con chiarezza nel ciclo dei *Gessi* e degli *Inchiostri*¹⁵⁶. Nel 1958, Fontana presenta questi lavori in una sala personale alla XXIX Biennale di Venezia, allestita da Carlo Scarpa. La mostra costituisce un palcoscenico internazionale cruciale per lo sviluppo successivo della sua arte. Qui, opere come i grandi *Inchiostri* ad anilina, con ampie campiture cromatiche e inserti a collage, e le sculture su gambo, dialogano con pezzi degli anni Trenta e Quaranta, sottolineando la continuità della sua riflessione sulla forma astratta.¹⁵⁷ L'impatto sull'osservatore è immediato. L'allora giovane storico dell'arte Enrico Crispolti, ma anche il collezionista Charles Damiano, rimangono affascinati dalla suggestione di questi lavori. Damiano acquista opere che porta a Londra, contribuendo alla diffusione internazionale della nuova poetica fontaniana, caratterizzata dall'emergere di una purificazione della materia.

La Biennale del 1958 conferma Fontana come veterano dell'informale europeo, in dialogo con artisti come Dubuffet, Fautrier e Burri, ma con una visione originale centrata sullo spazio come nucleo della ricerca. Guido Ballo, nel catalogo della Biennale, osserva come l'artista persegua una "mobilità emotiva degli spazi", affidata non a volumi chiusi ma a linee, superfici e richiami di vuoto, e sottolinea la capacità di Fontana di comunicare un'arte di suggestione e partecipazione emotiva, dove la tecnica e i materiali diventano strumenti per rendere visibile una dimensione insieme concreta e mentale dell'universo.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Crispolti 1986, p.21-22.

¹⁵⁷ Campiglio, Decron, (a cura di), *Lucio Fontana: un futuro c'è stato*, 2024.p.30.

¹⁵⁸ Campiglio 2025, p.238.

5.2 Mostra alla Galleria del Naviglio, febbraio 1959

Dopo la breve apparizione londinese, il ciclo dei Tagli esordisce ufficialmente alla galleria di Cardazzo a Milano nel febbraio del 1959. La vetrina della galleria, allestita con drappaggi rossi e frange dorate, celebra contestualmente i sessant'anni del maestro e la vitalità della sua ricerca artistica, sottolineando la dimensione performativa e scenografica dell'esposizione. La forza espressiva delle opere è ulteriormente commentata da un breve testo di catalogo curato da Pica; tuttavia, l'autore interpreta i gesti incisivi di Fontana in chiave tradizionale, descrivendoli come semplici "arabeschi grafici" (Pica, 1959).

In una corrispondenza con l'amico Mario Bardini, l'artista manifesta la propria insoddisfazione per le scelte espositive di Cardazzo e, successivamente, di Stadler, che accostano le *Attese* ai precedenti *Concetti spaziali*, inclusi gli *Inchiostri*, i buchi e le pietre. Fontana sottolinea come le opere monocrome richiedano una presentazione autonoma, quasi a costituire una pagina bianca, poiché la loro carica spirituale ne conferisce un carattere quasi sacro:

"...o sono un 'santo' o sono un 'pazzo'!!! Ma forse sono un santo, ho sopportato troppe angherie che a quest'ora dovrei essere in un manicomio, invece, queste '*Attese*' mi danno la pace!!! In tanti anni di lavoro questo è il momento più felice per me!" (Fontana, 1959, cit. in Bardini).

La centralità delle "*Attese*" nella ricerca fontaniana

Il ciclo dei Tagli rappresenta un vero e proprio punto di svolta nella produzione dell'artista, inaugurando una fase caratterizzata da una nuova relazione tra superficie e spazio. La novità delle opere è percepibile anche da uno spettatore esperto, capace di distinguere le *Attese* dalle opere precedenti. Tra i visitatori figurano, all'inaugurazione, Manzoni, Castellani e altri artisti della scena milanese, attratti dalle scelte cromatiche audaci e dall'intensità gestuale delle superfici.

Nel corso del 1959, le *Attese* monocrome si articolano in una varietà di formati: Fontana sperimenta nuove sagomature, oltre al rettangolo tradizionale, introducendo ovali, rombi, esagoni e pentagoni, su cui interviene con i tagli. Tale sperimentazione costituisce un tentativo consapevole di superare i limiti del quadro convenzionale, aprendo le opere a letture multiple e a una nuova spazialità pittorica.

Parallelamente, nello stesso anno, nasce il breve ciclo dei Quanta, ispirato al concetto di misura indivisibile della fisica quantistica. Si tratta di piccole tele monocrome realizzate a idropittura, caratterizzate da forme geometriche semplici e generalmente da un unico taglio centrale. La disposizione libera delle opere sulle pareti, senza logica predeterminata, richiama il movimento degli atomi: in questo modo lo spettatore o il collezionista assume un ruolo attivo nella configurazione finale, evidenziando l'attenzione dell'artista al rapporto tra opera e fruitore (Fontana, 1959). In queste opere, come in tutta la produzione di quegli anni, si manifesta l'idea di uno spazio illimitato, concepito non più come contenitore fisico, ma come entità concettuale e percettiva. La superficie monocroma e la gestualità dei tagli diventano strumenti per rendere visibile una dimensione sia concreta sia mentale, un universo potenzialmente infinito in cui materia e assenza coesistono.¹⁵⁹

5.3 Mostra alla Galerie Stadler, marzo 1959

Rodolphe Stadler, collezionista e gallerista svizzero, apre nel 1955 a Parigi, al numero 51 di rue de Seine, una galleria definita "ultramoderna", destinata a diventare un punto di riferimento per la diffusione dell'Art autre, affidandone la direzione artistica a Michel Tapié. Fontana espone per la prima volta nell'ottobre 1956, in occasione della collettiva *Structures en devenir*, condividendo lo spazio con artisti come Carla Accardi, Giuseppe Capogrossi, Horia Damian, Claire Falkenstein, Georges Mathieu, Jaroslav Serpan e Mark Tobey. Il 17 marzo 1959, a poco più di un mese dalla presentazione della nuova serie dei Tagli alla Galleria del Naviglio di Carlo Cardazzo a Milano, Fontana torna da Stadler insieme all'artista sudafricano Christo Coetzee, un accostamento che Pierre Restany definisce sorprendente, quasi una "douche froide", sottolineando l'apparente dissonanza tra il «pape du Spatialisme» e Coetzee. L'organizzazione della mostra parigina si delinea a partire dal viaggio di Tapié a Milano nel gennaio precedente e dal successivo carteggio tra Cardazzo e Stadler, che consente di ipotizzare come alcune opere siano condivise tra Milano e Parigi. Fontana dispone di due delle tre sale della galleria, caratterizzate da

¹⁵⁹ Campiglio 2025, pp.246-247.

pareti smaltate rosse e nere, e la mostra lo proietta sulla scena internazionale, generando notevole interesse sia critico sia commerciale. Al vernissage partecipano importanti galleristi come Iris Clert, Jean Larcade e Alfred Schmela, la scrittrice Milena Milani, probabilmente in rappresentanza della Galleria del Naviglio, collezionisti e numerosi artisti.

Nel 1959 Fontana presenta alla Stadler le opere monocrome delle Attese, segnando una svolta significativa nella sua produzione e nella ricezione internazionale. La principale innovazione consiste nello sviluppo di un dipinto in cui una costellazione più o meno fitta di tagli si inserisce nella trama cromatica e grafica della superficie, un'evoluzione naturale dei precedenti "buchi" elaborati fin dai primi anni Cinquanta, sia nella sala della Biennale veneziana dell'anno precedente, sia nelle grandi tele del Premio Marzotto. Tagli netti e univoci, ripetuti generalmente nella stessa direzione, solcano superfici uniformi e tese, testimoniando la vivacità inventiva dell'artista e la sua capacità di rinnovarsi continuamente. La semplicità apparente dei tagli può trarre in inganno, suggerendo superficialità o abilità ludica, ma in realtà la gestualità delle opere si carica di significato: oltre a rivelare la libertà creativa e la sperimentazione formale, incorpora una sottile ironia riferita non a oggetti specifici, ma alla dimensione umana e sociale, come dimostra il rapporto con gli architetti, che interpretano la poetica come componente integrante dello spazio e dell'ambiente.¹⁶⁰

La ricerca di Fontana alla Stadler si inserisce nel contesto internazionale dell'Informale e dell'Art autre, estendendo la sua influenza oltre l'Italia. La sua proposta si colloca come alternativa alla materialità e alla concretezza di artisti come Alberto Burri o Carlo Morlotti, distinguendosi anche dal gesto di Moreni, pur rimanendo entro uno spazio non figurativo che rimanda a una dimensione esistenziale empirica, assimilabile per alcuni aspetti a Rothko. In Italia, un confronto pertinente si stabilisce con Spazzapan, che attualizza suggestioni cromatiche secessioniste con sensibilità moderna. Fontana rappresenta ormai da anni una delle forze più vitali dell'arte italiana; la sua affermazione internazionale è tanto più significativa se si considera che la sua irruzione nell'avanguardia, nel contesto del

¹⁶⁰ Nicoletti 2023, p.495.

gruppo astratto lombardo e del neoplasticismo, risale ai primi anni Trenta, e il suo entusiasmo giovanile continua a suscitare interesse tra le nuove generazioni di artisti, anche quando affrontano problemi opposti o differenti.¹⁶¹

La serie delle Attese costituisce un punto di svolta nella ricerca di Fontana, segnando l'inizio di una nuova stagione. Queste opere, monocrome, richiedono una presentazione autonoma, come "pagine bianche" capaci di trasmettere una carica spirituale che l'artista stesso definisce quasi sacrale, come emerge in una lettera a Mario Bardini: «...o sono un "santo" o sono un "pazzo"! Ma forse sono un santo, ho sopportato troppe angherie che a quest'ora dovrei essere in un manicomio, invece, queste "Attese" mi danno la pace!

In tanti anni di lavoro questo è il momento più felice per me». La risposta del pubblico più sensibile, tra cui Manzoni e Castellani, conferma la percezione di questa autonomia e la potenza espressiva delle superfici monocrome, che acquistano varietà formale con sagomature che vanno oltre il rettangolo tradizionale, includendo ovali, rombi, esagoni e pentagoni, integrati dai tagli. Tale approccio testimonia il tentativo di liberarsi dai vincoli del formato convenzionale e di aprirsi a geometrie che consentono letture plurime e interattive.

Nello stesso anno, Fontana sperimenta ulteriormente con il brevissimo ciclo dei Quanta, ispirato al concetto di misura indivisibile della fisica quantistica. Queste piccole tele monocrome, realizzate a idropittura, presentano forme geometriche essenziali e generalmente un solo taglio centrale, e possono essere disposte liberamente sulla parete. La libertà concessa al collezionista nel comporre gli elementi, come atomi che si avvicinano o si allontanano senza una logica prestabilita, sottolinea l'attenzione dell'artista alla partecipazione dello spettatore, che diventa parte attiva nella definizione dello spazio e della relazione con l'opera.

In questo quadro, la mostra alla Galerie Stadler rappresenta non solo l'esordio internazionale della serie delle Attese, ma anche il consolidamento di una poetica in cui la sperimentazione della forma, della superficie e della luce diventa espressione di libertà creativa, spiritualità e riflessione sullo spazio, confermando la posizione di

¹⁶¹ Campiglio 2025, p.231.

Fontana come una delle personalità più influenti e innovative dell'arte contemporanea europea.¹⁶²

¹⁶² Crispolti 2004, p.23.

7. Paternità delle opere

7.1 Scritte autografe sul retro delle tele

A partire dal 1959 fino al 1968, Lucio Fontana inizia a inserire sul retro delle sue tele annotazioni di vario tipo, che possono essere lette come una sorta di diario personale e informale.¹⁶³ Queste iscrizioni non sono poetiche in senso stretto, ma rappresentano frammenti della sua vita, ricordi, impressioni del presente e del passato, e talvolta frasi misteriose scaturite dalla fantasia o sequenze alfanumeriche apparentemente casuali. Attraverso queste scritte, Fontana aggiunge un ulteriore livello di comunicazione alla sua opera, restituendo allo spettatore scorci della sua esperienza individuale e della sua riflessione artistica.¹⁶⁴

La funzione di queste annotazioni emerge anche in relazione alla tutela dell'autenticità delle opere. In una lettera del 1964 al collezionista belga Serge de Bloë, Fontana manifesta preoccupazione per le contraffazioni e indica la firma come elemento determinante per garantire la genuinità dei lavori, nonostante le iscrizioni aggiuntive sul retro. In un racconto a Bruno Rossi, l'artista segnala come un'opera posseduta da un collezionista milanese fosse chiaramente un falso: il suo autore aveva intuito l'idea di oltrepassare la superficie pittorica, ma si era avvicinato più alle soluzioni di Alberto Burri che a quelle di Fontana. Rossi osserva come questi episodi rappresentino un'arma a doppio taglio: da un lato testimoniano la notorietà raggiunta dall'artista, dall'altro rischiano di confondere il mercato e i collezionisti meno esperti, influenzando sul valore delle opere autentiche. Solo in seguito, la Fondazione Fontana riesce a gestire il problema grazie a un rigoroso lavoro di archiviazione e autenticazione.¹⁶⁵

Le iscrizioni sul retro delle tele rivelano anche la complessità tecnica dei gesti di Fontana. Nel 1966 l'artista racconta con ironia di un chirurgo convinto di poter realizzare facilmente i "buchi", sottolineando che il gesto, apparentemente semplice, richiede competenza e precisione, paragonando il taglio a un'operazione chirurgica

¹⁶³ Alcune sono vere e proprie reminiscenze.

¹⁶⁴ Campiglio 2025, pp.35-37.

¹⁶⁵ Campiglio 1999, p.236.

che, se eseguita senza perizia, può risultare fallimentare. La firma, solitamente apposta sul retro in modo chiaro sopra la preparazione, costituisce un elemento costante di autenticazione, mentre le iscrizioni variano: ricorrono diciture come "Concetto spaziale" o "Attesa/Attese", sequenze numeriche o dediche personali, come quella rivolta a Marieda di Stefano. Con il tempo, queste annotazioni diventano frasi più articolate e leggere, che possono riferirsi a amici, visitatori, al cane Blek, a viaggi, a eventi politici o semplici stati d'animo, offrendo uno spaccato della vita e del pensiero dell'artista.

Dal punto di vista materiale, le scritte sono realizzate prevalentemente con colori a base acquosa in diverse tonalità e, occasionalmente, con pennarelli. La datazione compare raramente, scelta che suggerisce una concezione dell'opera situata tra tempo e eternità, uno spazio in cui il mistero persiste oltre ogni misura. Fontana stesso afferma nel 1967 che nello spazio scompaiono sia il senso del tempo sia quello del misurabile, aprendo l'uomo alla consapevolezza del proprio essere "puro spirito". Queste iscrizioni sul retro si intrecciano alla radicale ricerca tecnica e concettuale dell'artista. Ogni scelta, dalla selezione di tele di lino di peso medio, ai fondi resistenti e colori sintetici, alla cura della tensione della tela e dei tempi di esecuzione, contribuisce a un'"affermazione di spiritualità". I bordi dei tagli sono rifiniti con garza scura e Vinavil, garantendo stabilità, e la semplicità apparente del gesto raggiunge così una forma di purezza in cui il taglio diventa atto di fede nell'infinito, inteso non solo come spazio oltre la superficie, ma anche come dimensione mentale e immaginativa.

Nel 1959 le "Attese" partecipano alla Biennale di San Paolo del Brasile e a Documenta II a Kassel. I due Concetti spaziali esposti, con fenditure nette su fondo bianco o verde e macchie oro, colpiscono gli esordienti Mack e Piene, che li interpretano come veri oggetti, segnando per loro una svolta nel superamento dell'informale. Le tele riportano, sul retro, scritte come "anno 2000" e "anno 2001", proiettando idealmente l'opera verso il futuro e l'era spaziale. Da questo momento, fino al 1968, i tagli si accompagnano a annotazioni sul retro, frasi inventate, riflessioni sulla vita quotidiana, ricordi e proiezioni future, costituendo un diario informale in cui si condensano memoria, esperienza e fantasia dell'artista.

7.2 Scritte autografe

A N N O	A N N O	CI CL O	NU ME RO	SCRITTA
19 51		B	11	All'amico Restany a conclusione di una formidabile e cattiva polemica Milano 19.6.1962 I. fontana
19 51		B	20	All'amico Sinisgalli Milano 28.6.53
19 53		P	5	All'amico Cereda
19 54		P	4	In omaggio all'erede Guglielmelli
19 55		G	2	Forma
19 56		G	2	All'amico carissimo... 1 marzo 1958
19 56		P	44	All'amico Dangelo affettuosamente
19 56		BA	15	Al piccolo Luca
19 56		P	10	A Sabina
19 56		BA	25	Autoritratto della mia facciata a Liliana Grazioli
19 56		G	12	I muri
19 56		BA	30	Jazz
19 57		B	5	Au petit Thierry souvenir de son vieux [sic] ami I. fontana Milan 1960

19 57		I	4	Forma
19 57		I	5	Forma
19 57		I	6	Forma
19 57		I	8	Forma
19 57		G	5	I muri
19 57		G	6	I muri
19 57		G	8	I muri
19 57		G	10	I muri
19 57		G	22	I muri
19 58		B	1	Una bella farfalla sul prato verde
19 58		B	3	Ciao barbisin de Milan
19 58		G	50	I muri
19 58		I	17	A Claudio Mattioli
19 58		I	47	A Gildo Covelli Milano 17.10.58
19 58		I	63	Alla collega Zagni 6-4-58
19 58		CA	1	Alla pittrice Maino con simpatia

19 58		I	12	Forma
19 58		I	64	Forma
19 58		I	65	Forma
19 58		I	66	Forma
19 58		I	21	Questo quadro è originale l.Fontana Stockholma [sic] 1-4-62
19 59		T	100	Albissola paese di stronzi
19 59		B	1	Alla Sig. Barbiellini con simpatia
19 59		Q	10a	Mañana...
19 59		T	10	All'amica Marieda
19 59		T	20	All'amico Pinot
19 59		T	40	Oggi piove a Milano
19 59		T	41	2010
19 59		T	42	1+1, 57
19 59		T	44	200
19 59		T	47	Anno 2000
19 59		T	48	A Milano piove! 1 + 1/800

19 59		T	49	2001
19 59		T	50	Anno !2051!
19 59		T	51	3000
19 59		T	53	"127"
19 59		T	54	1+1 912
19 59		T	55	1+1-A7
19 59		T	56	In America piove 1 + 1 -UT 3
19 59		T	57	E venuto a trovarmi un fesso 1+1- UO 7
19 59		T	58	1+1, 19
19 59		T	59	1+1 77
19 59		T	6	1+1-770
19 59		T	60	Il sole
19 59		T	66	"3120"
19 59		T	67	"771"
19 59		T	68	Nudo
19 59		T	69	Forma

19 59		T	70	Forma
19 59		T	71	Alla Signorina Bay
19 59		T	72	1+1-30TA
19 59		T	76	1+1-4B
19 59		T	79	A Giulio il suo padrino " 750"
19 59		T	80	Baj/Fontana "2"
19 59		T	81	1+1, 1200
19 59		T	82	Anno 2000
19 59		T	83	Codognatto [sic] è venuto a trovarmi nel mio studio 1+1- ACC II popo Gianni va a fare il carrista
19 59		T	84	1+1-A8
19 59		T	85	"2700"
19 59		T	86	1+1-A15
19 59		T	88	1 + 1:400
19 59		T	89	1+1-55T
19 59		T	92	A Amanda suo padrino Lucio
19 59		T	93	3331

19 59		T	96	1+1-308
19 59		T	97	1+1-223
19 59		T	98	Oggi a Milano era una giornata di nebbia 1+1 -EA 77
19 59		T	101	1+1-448E
19 59		T	104	"330"
19 59		T	107	Buongiorno Palazzoli 1 +1-AB 9
19 59		T	108	Cavellini è venuto nel mio studio 1+1+AC 12
19 59		T	109	Il prato è verde smeraldo 1+1-AC7
19 59		T	111	Hoy es un dia de nieve 1+1 AB112
19 59		T	112	Teresita sta bene 1 + 1-A Teresita Fontana sta bene!
19 59		T	114	1+1-797A
19 59		T	115	Que te parece Don Luis Fontana 1+1-AC77
19 59		T	116	Oggi piove molto forte
19 59		T	117	1+1=78334
19 59		T	118	Oggi è venuto Sanbonet a farmi il ritratto
19 59		T	119	Me gustaria ir a Paris 1 +1-07

19 59		T	120	Questa mattina viene Romero Brest 1 +1 -E 10
19 59		T	121	En un jardin hay un lindo faggio Rojo
19 59		T	124	Un'avaria ai razzi à interrotto la storica impresa
19 59		T	127	1+1-AB6
19 59		T	128	"3001"
19 59		T	129	Me gustaria hacer un viaje a New Yorch [sic] espero pronto! 1+1-SS1
19 59		T	130	1+ 1:117
19 59		T	131	1+ 1:22
19 59		T	132	1+1-3XXY
19 59		T	134	1+1-3A72
19 59		T	135	1+1-748TT
19 59		T	136	Sabato verrò a Parigi a vedere Michel Tapié 1+1-0133
19 59		T	137	1+1-12E
19 59		T	138	A Torino ero ufficiale nell'anno 19181+1-US 3
19 59		T	140	Il giardiniere sta pulendo il giardino 1+1 -AS
19 59		T	141	A Milano c'è il sole AB 1 +1-AB

19 59		T	142	1+1-AB8
19 59		T	143	1+1-AB11
19 59		T	144	Romero Brest se dejà crecer (sic) la barba 1+1-011
19 59		T	146	Este quadro parte por Paris el jueves!
19 59		T	147	Angela ha dicho que el quadro es lindo 1 +1-A4
19 59		T	149	Il faggio rosso è stupendo 1+1 - 518
19 59		T	154	1690 [?]
19 59		T	156	All'amico Sinisgalli 25.3.59
19 59		T	158	Per la Sig. Anna
19 59		T	159	L. Fontana loco!
19 59		T	163	2900
19 59		T	164	Esta manana lleuve 1+1 -AC 19
19 59		T	165	1+1-815E
19 59		T	166	1+1-A7
19 59		T	174	Anno 2733
19 59		T	179	1+1-H17

19 59		T	78	Anno 2022
19 60		T	1	1+1 -SSAO
19 60		Q	1	Questo è il quinto
19 60		Q	1	Questo è rosso
19 60		Q	1	Questo è rotondo
19 60		Q	1	Sono sette
19 60		Q	2	I Quanta sono 5
19 60		Q	2	Sono cinque quanta
19 60		T	2	Stanotte o fatto un meraviglioso sogno 1+1 -CC2
19 60		T	3	1+1-88A
19 60		T	4	1+777A
19 60		T	5	1+ 117E
19 60		T	6	Non avevo mai immaginato che il cielo fosse tanto bello 1+1-ES 44
19 60		B	8	1+1-3321T
19 60		T	8	Mi piacerebbe una cravatta così rossa 1+1-73 A
19 60		T	9	Voglio molto bene a Teresita 1+1-OU

19 60		T	10	Ho visto un volo di colombe! 1+1-AO 7
19 60		T	11	1+1-ET113
19 60		B	11	Nel mondo fanno molte fesserie io ne posso fare una
19 60		T	12	Alle 9 è venuto il facchino 1+1805
19 60		B	12	Stamattina viene Marianna a scegliere dei disegni
19 60		T	13	1+ 1333
19 60		T	15	Così va male! 1+1-312
19 60		B	16	Ieri sera il cielo era stellato, oggi nevica
19 60		B	17	Forma
19 60		T	18	1+1-0003
19 60		B	18	Che belle margherite nel prato
19 60		T	19	1+1 -UTA3
19 60		B	19	E venuto nel mio studio Jorn
19 60		T	20	1+1-77ES
19 60		T	21	1+1-3AO
19 60		T	22	1+1-AA2

19 60		T	23	1+1-4738A
19 60		T	24	1+1-73A
19 60		T	25	1+1-03A
19 60		T	26	1+1 -ST8
19 60		T	27	1+1-86A
19 60		B	30	All'amico Yves Klein
19 60		T	31	1+1-AV55
19 60		B	31	Sono andato a vedere la mostra di Valenti
19 60		T	32	1+1-US3
19 60		B	32	Oggi sono proprio contento di stare al mondo
19 60		T	33	1+1-1133A
19 60		B	34	È venuta Margherita e mi à portato una margherita
19 60		T	35	1+1-37777A
19 60		B	35	Domani parto per Parigi
19 60		B	36	1+1-71A4
19 60		T	37	Oggi piove

19 60		T	38	1+1-63F
19 60		T	39	Oggi e una giornata molto grigia 1+1 - TU 7
19 60		T	40	1+1-A3A3
19 60		B	41	1+1-AE75
19 60		T	41	1+166A
19 60		T	42	1+1-65E
19 60		T	43	1+1-2111T
19 60		T	44	1+1-3A3A
19 60		T	45	1+1-33450
19 60		T	46	All'amico Russoli con stima 1+1-73AU
19 60		T	47	1+1-307A
19 60		T	49	1+1-34A7
19 60		T	50	1+1-UU3A
19 60		T	51	Il cane sta mangiando una caramella nel prato 1+1 -SOS
19 60		T	54	1+162T
19 60		T	55	1+1-334A

19 60		T	56	1+1-7A1
19 60		O	56	A Marie Louise Jeanneret
19 60		O	57	1+1-003
19 60		T	58	1+1-478S
19 60		T	60	1+1-853
19 60		O	67	A Jo
19 60		T	61	1+1 -ST2
19 60		T	62	1+1-T33
19 60		T	63	1+1-88SA
19 60		T	67	1+1-422A
19 60		T	68	1+1-999A
19 60		T	69	1+1-34AT
19 60		T	71	1+1738A
19 60		T	72	1+1-341T
19 60		T	73	Domenica 5 Dicembre pioverà? devo andare a Roma
19 60		T	74	1+1-223

19 60		T	75	1+1-7333
19 60		O	76	1+1-73A4
19 60		T	77	1+1-AAST3
19 60		T	78	1+1-35XX
19 60		T	79	1+1 - S03
19 60		T	80	1+1-AA71
19 60		T	81	1+1-A1
19 60		T	81	Incomincia a nevicare 1 + 1-A1
19 60		T	82	1+1-441
19 60		T	86	1+1-EEE
19 60		T	90	All'amico Gillo Dorfles, Milano 18.5.1960
19 60		T	95	1+1-0A3
19 60		T	96	1+1-ASCH3
19 60		T	97	1+1-EE8
19 60		T	98	1+ 174NT
19 60		T	99	1+1-AU24

19 60		T	100	1+1-AU7
19 60		T	101	1+1-37E
19 60		T	102	1.....13
19 60		T	104	1+1-75i3
19 60		T	105	Milan [sic] A llse
19 60		T	106	1+1-6674
19 60		T	107	1+1- ATU3
19 60		T	108	1+1-3O53
19 60		T	114	1+1 419
19 60		T	116	1+1-AYXA
19 60		T	117	1+1-XYZZA
19 60		T	118	1+1-003Z
19 60		T	119	1+1-8A8A
19 60		T	120	1+1- 7196T
19 60		T	121	1+1-578A
19 60		T	122	1+1-3AO

19 60		T	123	1+1-1186
19 60		T	124	1+1-4444
19 60		T	125	1+1-33XY
19 60		T	126	1+1-37XX
19 60		T	127	1+1-715A
19 60		T	128	1+1-374A
19 60		T	129	1+1-38A5
19 60		T	130	1+1+7112A
19 60		T	131	1+1-AAY37
19 60		T	132	1+1-976T
19 60		T	133	Al prossimo Pogliani l. fontana 28.3.19621+1-1A
19 60		T	134	Oggi è giovedì 1+ 1-E 8
19 60		T	135	1+1-88E
19 60		T	136	1+1-97A
19 60		T	140	1+1-34X1
19 60		T	141	1+1-33ST

19 60		T	142	Per Italo 1 +1 - A91
19 60		T	143	1+1-3374ST
19 60		T	144	1+1-9ZA
19 60		T	145	1+1-BB2
19 60		T	147	1+1-74HH
19 60		T	148	1+1-77A
19 60		T	149	A Bruto lucio 1+1-732H
19 60		T	150	A Antonia 1+1-000
19 60		T	151	1+1-SS32
19 60		T	152	1+1- -000YX
19 60	19 61	O	5	1+1-A3A3
19 60		T	115	1+1 -S30T
19 60		T	146	1+1-3A3A
19 60	19 61	O	4	A 924
19 60		T	64	1+1-3A3A
19 61		B	1	1+1-3343A

19 61		T	1	1+1-7841S
19 61		T	2	1+1-3
19 61		B	2	1+1-31312
19 61		T	3	1+1-3XYA
19 61		T	4	1+1-T013
19 61		O	4	Venezia d'oro
19 61		B	5	Il faggio rosso è meraviglioso
19 61		T	6	1+1-R07
19 61		B	6	1+1 - T.T.T.
19 61		T	7	1+1333H
19 61		B	7	I Beatles conquistano Milano
19 61		B	8	1+1-AE73
19 61		O	8	1+1-AETU
19 61		T	8	1+1-3
19 61		B	9	1+1-AAA3
19 61		T	9	1+1-333H

19 61		O	9	All'arch. Vigo
19 61		T	10	1+1-OIY
19 61		T	11	1+1-AST3
19 61		O	11	1+1-3ABS
19 61		B	11	1+1-7777A
19 61		T	12	1+1-4AO
19 61		T	13	1+1 - TTU3
19 61		O	13	1+1-4UT
19 61		T	13	A Angela con...1+1-TTU3
19 61		T	14	1+1-ST7
19 61		O	15	1+1-7AE
19 61		T	16	1+1-888A
19 61		O	16	Omaggio a Gagarin
19 61		O	17	1+1-3A3A
19 61		T	17	1+1-88E
19 61		T	18	1+1-37Hi0

19 61		O	18	All'amico (incoscente) [sic] Cap. Donato 1+1-7A7E
19 61		T	19	1+1-H7X
19 61		T	21	1+1-AU3
19 61		T	22	1+1-US3
19 61		O	22	Venezia d'argento
19 61		T	23	1+1-A73U
19 61		T	24	1+ 1GGH7
19 61		T	27	1+1-AC34
19 61		T	28	1+1-XXYA3
19 61		O	28	1+1-7741F
19 61		T	29	A Donatella 1+ 1 -TTSA3
19 61		O	30	1+1-AA74A
19 61		T	30	1+ 1XXX/XXX
19 61		O	31	1+1-AES3
19 61		T	31	1+1-3740
19 61		T	32	1+1-ZAY3

19 61		T	33	1+1-3XXXA
19 61		O	33	1+1-3413F
19 61		T	34	1+1-EET3
19 61		O	34	Ritratto di Iris Clert
19 61		T	36	1+1-AAA
19 61		O	35	Ritratto Iris Clert
19 61		T	37	1+1-3A
19 61		O	37	All'amico Giampaolo con affetto e stima lucio
19 61		T	38	1+1-73VH
19 61		O	38	Venezia era tutta d'oro
19 61		T	39	1+1 - TRA4
19 61		O	39	Notte d'amore a Venezia
19 61		T	40	1+1-1377
19 61		O	40	All'alba Venezia era tutta d'argento
19 61		T	41	1+1-31AZ
19 61		O	41	Venezia inondata

19 61		T	42	1+1-55HE
19 61		O	42	Piazza San Marco al sole
19 61		T	43	1+1-7X3Y
19 61		O	43	Sposalizio a Venezia
19 61		T	44	1+1-3A3
19 61		T	45	1+1-3487A
19 61		O	45	La luna a Venezia
19 61		T	46	1+1-074A
19 61		O	46	Venezia barocca
19 61		T	47	1+1/3/Z
19 61		O	47	Festa sul Canal Grande
19 61		T	48	1+1-4A3
19 61		O	48	Le chiese di Venezia
19 61		T	49	1+1-3344A
19 61		O	49	Venezia di notte
19 61		T	50	1+1-AE8

19 61		O	50	Piazza S. Marco a mezzogiorno
19 61		T	51	1+1-11A3
19 61		O	51	In piazza S. Marco di notte con Teresita
19 61		T	52	1+1-3ZH4
19 61		O	52	Sole in Piazza S. Marco
19 61		T	53	Pour TRO-TROT -1+1-55 HOT
19 61		O	53	Venice moon
19 61		T	54	1+1-1899X
19 61		T	55	1+1-00TA3
19 61		T	56	1+1-23477
19 61		O	56	Laguna di Venezia
19 61		T	57	1+1-EE5
19 61		O	57	Luna a Venezia
19 61		T	58	Pour lise - 1+1-7 HiO
19 61		T	59	1+1-4XYX
19 61		T	60	1+1-71719A

19 61		T	61	1+1-74H
19 61		T	63	1+1-XYZZA
19 61		T	64	1+1-AA7
19 61		T	65	1+1-AZ3
19 61		T	66	1+1-34HiL
19 61		T	67	1+1-777 AZ
19 61		T	68	1+1-1AE0
19 61		T	69	1+1-1Z
19 61		T	70	1+1 - TTA4
19 61		O	70	1+1-ZZA3
19 61		T	71	1+1/3ZZH
19 61		T	72	1+1-3TU4
19 61		T	73	1+1-AE4
19 61		T	75	1+1-4317A
19 61		T	76	1+1-11134
19 61		T	77	1+1 88884

19 61		T	78	1+1-37/38
19 61		T	79	1+1-3HIL
19 61		T	81	1+1-3344H
19 61		T	82	1+1-CCR8
19 61		T	83	A Taddeus y Gutne l. fontana 1+1-315 H
19 61		T	84	Alla Signora Alberta Frua con simpatia l. fontana 1+1-44A
19 61		T	85	1+1-1H1
19 61		O	86	1+1-ZT4
19 61		T	88	Sono passati dei reattori 1+1-AE8
19 61		T	89	1+1-3XZZ3
19 61		T	90	1+1-XX34
19 61		T	91	1+1-FFT3
19 61		T	92	1+1-73ZH
19 61		O	107	1+1-743Z
19 61		O	114	1+1-AAA3
19 61		O	120	1+1-Ei3

19 61		O	123	Venezia d'argento
19 61		O	124	1266
19 62		T	1	1+1-83AO
19 62		T	2	1+1- 1ZZZ
19 62		T	3	1+1-37AT
19 62		T	4	1+1-AZ3XY
19 62		T	5	1+1-30Z11
19 62		T	6	1+1-888
19 62		T	7	1+1-S4ATU
19 62		T	8	1+1-8H3
19 62		T	12	ZZA43
19 62		T	13	1+1-47HO
19 62		T	17	1+1-773T
19 62		T	18	1+1-73AC
19 62		T	19	1+1 -HOST
19 62		T	20	1+1-78AET

19 62		T	21	1+1-34ii
19 62		T	22	1+1-0013A
19 62		T	24	1+1-34XY
19 62		T	25	1+1-88AC
19 62		T	26	1+1-YA3
19 62		T	28	1+1-7i3U
19 62		T	29	1+1-113r/T
19 62		T	30	1+1-7HL
19 62		O	30	Domani vado in carrozza al parco
19 62		T	31	1+1-348TZ
19 62		T	32	1+1-87X
19 62		T	33	1+1-7743
19 62		T	34	1+1-S432H
19 62		T	35	1+1-H3H3
19 62		T	36	1+1-775H
19 62		T	37	1+1-HXO3

19 62		T	38	1+1-Ai3H
19 62		T	39	1+1-04Y7
19 62		T	40	1+1=378AS
19 62		T	41	1+1-UTA7
19 62		T	42	1+1-ET7A
19 62		T	43	1+1 4732
19 62		T	44	1+1-537
19 62		T	45	1+1-GGH3
19 62		T	46	1+1-SSTU7
19 62		T	47	H+0-1
19 62		T	48	Al Cap. Donato con affetto I. fontana 1 +1-UUT3
19 62		T	49	1+1-UA3Z
19 62		T	50	1+1-YYA
19 62		T	51	1+1-111XY
19 62		T	52	1+1-3A
19 62	19 63	T	1	1+1-ZZTH1

19 62	19 63	T	2	Che confusione in arte, è il momento dei tartuffoni [sic], ne riparleremo a Verucchio 1+1 - HHHH
19 62	19 63	T	3	1+1-A
19 62		T	27	1+1 AC34
19 63		T	22	1+1-AB7
19 63		T	2	1+1 -HiLM3
19 63		T	28	1+1 - HQH
19 63		T	29	1+1-LLTA3
19 63		T	1	1+1-74HC
19 63		FD	2	"La Genesi"
19 63		T	4	1+1-0
19 63		T	7	1+1-3OX
19 63		T	8	1+1-748Z
19 63		T	10	1+1-743X
19 63		T	11	1+1-7HHHT
19 63		O	11	W Somaini

19 63		T	13	1+1-887Z
19 63		T	15	1+1 -S343
19 63		T	16	1+1-348AG
19 63		T	17	A Pastori 1 + ... A
19 63		FD	17	La fine di Dio
19 63		FD	18	La fine di Dio
19 63		FD	19	La fine di Dio
19 63		T	19	Mi piacciono le montagne lusseregianti [sic) in verde
19 63		T	21	1+1-8XXX1
19 63		FD	21	La fine di Dio
19 63		T	23	1+1-UTA7
19 63		T	24	1+1-4HCUZ
19 63		FD	24	La fine di Dio
19 63		T	25	1+1-XX3X
19 63		T	26	1+1- 111X74
19 63		FD	26	La fine di Dio

19 63		T	27	1+1-7XIX
19 63		FD	27	La fine di Dio
19 63		FD	29	La fine di Dio
19 63		T	30	1+1-ZTH17
19 63		T	31	1+1=78U2
19 63		FD	31	La fine di Dio
19 63		T	32	A Jeanne Claude affettuosamente
19 63		T	33	1+1-555A
19 63		T	35	1+1-ZXY
19 63		T	39	Oggi vado a Arenzano a vedere l'appartamento
19 63		T	40	1+1/7/3/4/X
19 63		T	41	Mi piace Luisella! 1+ 1-
19 64		T	20	1+1-000
19 64		T	149	Ò scritto in questo spazio che la vita è bella
19 64		T	156	Lucia protesta perché il quadro non è verde!!!
19 64		T	1	Buona sera 1+1-00/00/00

19 64		B	1	Il sole
19 64		O	1	Stasera inauguro la mia mostra da Palazzoli
19 64		FD	2	La fine di Dio
19 64		T	2	Mi piace il numero 7 1+1-7777
19 64		T	3	Domani vado a Roma 1+1 -SSHY
19 64		FD	4	La fine di Dio
19 64		T	4	Se domani vado a Roma mi piacerebbe vedere argan [sic] 1+1-OOZHT 1
19 64		T	5	Domani vado a Castellaras per decorare una villa 1+1 -ZH ii 33
19 64		O	5	Io e la Carla abbiamo mangiato i pesciolini fritti
19 64		O	6	Ciao Adriana
19 64		T	6	Mi à telefonato la Kle andiamo a colazione 1+1 -QQT
19 64		T	7	Piove ancora 1 + 1 37 Hili
19 64		T	8	Sono andato da Carrieri a vedere il bel volume che à pubblicato 1+1-74445
19 64		O	9	Dovrei parlare a Quasimodo domani
19 64		T	9	Oggi è una bella giornata 7 d'Aprile 1+1 -
19 64		T	10	Alle 5 aspetto Teresita 1+1-007 HL

19 64		T	11	È entrata la Lella 1 + 1 3030 (o3 O 38)
19 64		O	11	L'oro è bello come il sole
19 64		T	12	Oggi-domani-mai 1 + 1 -
19 64		T	13	Domani è festa 1+1-HLT3
19 64		O	13	Oggi c'è il sole
19 64		T	14	Sono stanco vado a dormire 1+ 1-10GG
19 64		O	14	Vado al cinematografo
19 64		O	15	Incomincia a fare freddo
19 64		T	15	6+6 fanno dodici
19 64		T	16	Oggi o parlato con Nanda 1+1 - ZZUZ 3
19 64		T	17	Oggi è venerdì domani sabato 1+1 - 88 H1
19 64		O	17	Oggi piove ma sono contento lo stesso
19 64		T	18	Cosa vuoi nel mio studio Clara 1+1-
19 64		T	19	Salamini 1+1-
19 64		T	21	12+12- ventiquattro
19 64		O	21	Domani è Venerdì

19 64		T	22	È bellissima la giornata di Maggio 1+1-7744 H
19 64		T	23	Viva le piramidi 1+1 -
19 64		T	24	C'è un merlo in cortile 1 + 1 -
19 64		T	25	Quando la terra tace è in riposo per un'attimo [sic]
19 64		T	26	Questo colore verde mi rasserena con tutti...
19 64		T	27	La Teresita à imparato a guidare la macchina
19 64		T	28	Domani mattina parto per Foglino [sic] a lavorare
19 64		T	29	Questo quatro [sic] è stato eseguito il 4 Novembre 1964
19 64		T	30	Domani vado a Alassio
19 64		T	31	Vorrei addormentarmi su il [sic] più bel prato verde
19 64		T	32	Sono andato a prendere il caffè con Pistoì
19 64		T	33	Sono venuti a prendere una cassa che pesa 20 Kg
19 64		T	34	È suonato mezzodi vado a spasso
19 64		T	35	Fanfani emanuele (sic) è proprio un gigione
19 64		T	36	Quando uno va in treno si addormenta
19 64		T	37	Oggi è proprio una bella giornata

19 64		T	38	Il Milan va male, poveretto!!
19 64		T	39	Se vado a Londra compro la minigonna a Teresita
19 64		T	41	Il sole e una cosa meravigliosa
19 64		T	42	Oggi vado dal Dottore a farmi visitare para el amigo Soto ciao
19 64		T	43	Oggi sono venuti a trovarmi Lioncillo [sic] e Sadun, evviva!!
19 64		T	44	Materia, esistenza, natura sono una perfetta unità, si sviluppano nel...
19 64		T	45	A Marina Le Noci Sono contento che l'ha preso Marina
19 64		T	46	lo sto bene grazie!!
19 64		T	47	Oggi vado a colazione colla pittrice Clee
19 64		T	48	Il peso della Cina sulla politica sovietica... Marina Vlady a Roma
19 64		T	49	Qui è molto difficile scrivere...
19 64		T	50	Oggi finalmente è uscito il sole, ecco i merli
19 64		T	51	Aspetto che venga mezzanotte per andare a letto
19 64		T	53	Una giostra nel mare di Milano... ho visto May (sic) Bongiorno
19 64		T	54	Questo quadro è stato fatto di giovedì
19 64		T	55	È venuta a trovarmi la Nanda Vigo

19 64		T	56	Oggi è una splendida giornata di sole nel mese di Novembre
19 64		T	57	Quando tace la terra - il suono la linea- uno non vuole stare nella luna...
19 64		T	58	Mi piace molto questo disegno a righe
19 64		T	59	Hoy a venido a verme mi amigo Solari
19 64		T	60	Domani mattina vado a Albisola!!
19 64		T	61	Pour Pierre. Che bel colorino, mi piace...
19 64		T	62	Ho fatto un bellissimo viaggio a Bruxelles ho trovato molti amici
19 64		T	63	Domenico Modugno e la Cinquetti al festival di San Remo
19 64		T	64	Oggi vado a mangiare al Girarrosto...
19 64		T	65	Punto fermo per modo di dire...
19 64		T	66	anno fatto un falso di una boccia in ceramica
19 64		T	68	Ho visto una prima fotografia del 1906 dedicato al Sig. Gorges
19 64		T	69	Sono a Roma ma che caldo!
19 64		T	71	Oggi parto per Parigi
19 64		T	72	Wl'ovale e il rettangolo
19 64		T	73	Oggi è una giornata triste senza sole

19 64		T	74	Domani vado a Lugano
19 64		T	75	La Teresita è partita per Venezia
19 64		T	76	Motta fa un po [sic] schifo...
19 64		T	77	È mezzogiorno vado a spasso
19 64		T	78	1+177H3
19 64		T	80	Oggi in giardino piove 1 + 1 77432
19 64		T	83	Quando vai in bicicletta non cadere!!
19 64		T	84	Sto aspettando Teresita per andare a cenare
19 64		T	86	Qui non si può scrivere attese
19 64		T	87	Sono le 7 ½ e sono affaticato
19 64		T	88	Ma perché corro tanto? dove devo arrivare?
19 64		T	89	Se vado a spasso non lavoro
19 64		T	90	Oggi piove forte!! 1 + 1 + 17 YH
19 64		T	92	Ivonne es muy linda
19 64		T	93	Sono stanco vado a colazione...
19 64		T	94	Qui non si può scrivere niente

19 64		T	95	Questo rosso è meraviglioso...
19 64		T	96	1+1-4H13
19 64		T	97	Oggi piove
19 64		T	98	Picchiano i tappeti in giardino 1+1-7H34
19 64		T	99	Stasera alle 8 devo partire per Albissola
19 64		T	100	Oggi parto per Parigi
19 64		T	101	Ho sbagliato, prima ci voleva I. Fontana
19 64		T	102	Oggi è giovedì
19 64		T	104	Il quadro è autentico l. fontana Comabbio 5.4.68
19 64		T	106	Che barba con il Pop ART 777 38 1+1-
19 64		T	107	Domani parto per Arenzano perle vacanze 1+1 -SS 4 4 SS
19 64		T	108	Quando di maggio le ciliege son mature con che piacer si fa all'amor... 1 +1-9999
19 64		T	109	Finalmente è arrivato il treno delle 7 e 20
19 64		T	111	Oggi Crippa compie 43 anni
19 64		T	112	Oggi ò regalato un motore a Popi...1+1 - AA T 5
19 64		T	113	Domani vado a Roma 1+1-AAST

19 64		T	114	Oggi è venerdì o giovedì? 1+17 VH
19 64		T	115	Piove che barba! 1+1 -
19 64		T	116	C'è poco spazio per scrivere 1+1-774 FF
19 64		T	117	È venuto [sic] a trovarmi Adriana
19 64		T	118	Mi à telefonato Michel Tapié mi à detto di andarlo a trovare a Torino
19 64		T	119	La solitudine della vecchiaia è peggio della morte
19 64		T	120	Quella ragazza in bicicletta è amorosa...
19 64		T	121	A Spoleto sono andato per fare dei quadri nuovi... ci ritornerò
19 64		T	122	Questa mattina sono stato alla Triennale e o [sic] visto Fabbri 1+1-33 7HG
19 64		T	123	Ciao, ciao bella!
19 64		T	124	Questo è l'ultimo quadro della settimana
19 64		T	125	Este quadro es chiquito!
19 64		T	126	La freccia è al suo posto
19 64		T	127	Questo colore mi piace molto...
19 64		T	128	Jolas [sic] è partito oggi per Parigi
19 64		T	129	Con questa giornata di sole me ne vado al mare!!

19 64		T	130	Domani parto per Parigi e poi a Berlino
19 64		T	131	Cardazzo vuole il quadro perché gli piace...
19 64		T	132	Questa freccia è di colore marrone
19 64		T	133	Andiamo a colazione io, De Bloe, e Berta, e Lilli, ect. ect. (sic]
19 64		T	134	3+3 fanno sei
19 64		T	135	1+2 fanno tre
19 64		T	136	Oggi sono proprio stanco...
19 64		T	137	Due più due quattro
19 64		T	138	Ha llegado un amigo mio de B. Aires
19 64		T	139	La Giulia aveva una parrucca rossa
19 64		T	140	Lucia protesta perché il quadro è bianco...
19 64		T	141	Oggi vado a mangiare da Bice
19 64		T	142	La pace, la pace, la pace, la p...
19 64		T	143	Roma è la capitale dell'argentina [sic], asino
19 64		T	144	Il primo giugno non è il primo maggio
19 64		T	145	Oggi ò finito di girare un film

19 64		T	146	Sono tornato ieri da Venezia
19 64		T	147	Mi sono dimenticato di andare da Luigi
19 64		T	148	Casanova 70 è un fil [sic] divertente
19 64		T	150	Tre per tre nove
19 64		T	152	Oggi sono stanco di fumare
19 64		T	153	Ho comperato delle scarpe charmant [sic]
19 64		T	154	Mamma mia dammi cento lire che in america (sic] voglio andar...
19 64		T	155	Londra è la capitale dell'Inghilterra Bravo!!
19 64		T	158	1+1-4AA3
19 64		T	159	Sono tornato da Lugano col treno delle ore 21
19 64		T	160	Oggi sono proprio [sic] stanco di lavorare... 1+1- EETH 3
19 64	19 66	T	18	Lo regalo alla bella Chantal
19 64	19 65	T	1	L'america [sic] è stata scoperta da Garibaldi... asino!!
19 64	19 65	T	2	Fontana fontanella, fontanone
19 64	19 65	TE	3	Alla Signora Maria Cohen affettuosamente
19 64	19 65	T	3	Il sole è ruscito [sic] dalle nuvole grigie

19 64	19 65	TE	4	Oggi è una giornata molto calda
19 64	19 65	T	4	Sono stato a colazione con Maria Papa...
19 64	19 65	T	5	Sono entrate due suore a vedere i quadri
19 64	19 65	T	6	... africa [sic]-asino
19 64	19 65	O	6	È entrata la Lella è molto stanca
19 64	19 65	T	7	Mi anno strappato 48 denti
19 64	19 65	T	8	Oggi e il 21 aprile domani il 22...
19 64	19 65	T	9	Il sole spunta a sinistra
19 64	19 65	T	10	Oggi ò preso il biglietto per andare a Parigi
19 64	19 65	T	11	Questa mattina ò proprio la luna
19 64	19 65	T	12	Fra una riga e l'altra scelgo la più usata
19 64	19 65	T	13	Quando vado in bicicletta penso al mio primo amore Tomi [?]
19 64	19 65	T	14	Domani vado a riposarmi in america [sic]
19 64	19 65	T	15	Ho visto trenta sassi rossi
19 64	19 65	T	16	Stamattina è proprio bella!!
19 64	19 65	T	17	Jole, Jolina, jolone va a lavorare A Felicia con amor lucio

19 64	19 65	T	19	Che verde delizioso!!
19 64	19 65	T	20	Il verde e il rosso il rosso e il verde
19 64	19 65	T	21	Oggi ò perso un dente, che peccato!!
19 64	19 65	T	22	Oggi e [sic] Sabato di pioggia
19 64	19 65	T	23	Mi piacciono i seni di Lorena
19 64	19 65	T	24	Domenica - gennaio 19 febbraio
19 64	19 65	T	25	Vado a Amsterdam per la M. Nulle [sic)
19 64	19 65	T	26	Il sole sta per tramontare, sono le sette
19 64	19 65	T	27	Ho incominciato a fare dei quadri nuovi
19 64	19 65	T	28	Domani a Comabbio
19 64	19 65	T	29	Questo azzurro mi fa venir voglia d'andare al mare
19 64	19 65	T	30	Oggi ò proprio una gran malinconia
19 64	19 65	T	31	Aspetto che arrivi il tram N. 37 ☺
19 64	19 65	T	32	Finalmente ò finito di lavorare...
19 64	19 65	T	33	Mi ha perda [?] la filomena
19 64	19 65	T	34	Chi dorme non piglia pesci

19 64	19 65	T	35	Bisogna avere la mentalità di ... gallina
19 64	19 65	T	36	È arrivato fresco come una rosa da Zurigo
19 64	19 65	T	37	Esistono ancora artisti camuffati da geni...
19 64	19 65	T	38	Oggi piove direttamente
19 64	19 65	T	39	A Giulio Ottavio Lucio il suo padrino La Cesarina era andata in camporella
19 64	19 65	T	40	Rosso di sera bel tempo si spera
19 64	19 65	T	41	Vado domani a Tremezzo
19 64	19 65	T	42	Ho visto Nanda in costume da bagno
19 64	19 65	T	43	Se fa freddo, metti il riscaldamento
19 64	19 65	T	44	Qui non ci sta più niente!
19 64	19 65	T	45	Mi è venuto un gran sonno vado a dormire
19 64	19 65	T	46	Questo quadro è stato esposto in Svizzera
19 64	19 65	T	47	Quando suonano gli organi penso a Varese
19 64	19 65	T	48	Questo verde à un colore di primavera
19 64	19 65	T	52	Africa - cina olanda [sic]
19 64	19 65	T	53	Sono proprio stanco vado a riposare 1+1-7345H

19 64	19 65	T	54	Spazio dell'esistenza, poesie di Guidi
19 64	19 65	T	55	A suonato il telefono che barba!!
19 65		TE	1	A Gillo Dorfles con amicizia
19 65		T	29	0 (ripetuto 12 volte)
19 65		T	130	lo attendo di andare in gorgonzola [sic]
19 65		T	144	Ho scritto una lettera a Betty Barman di Bruxelles
19 65		T	3	Andrò a Torino a vedere Michel Tapié
19 65		T	5	È veramente noioso vivere senza idee
19 65		O	10	Brick è pieno di pulci
19 65		T	10	Domenica vado a Legnano a vedere il Museo Pagani
19 65		O	11	Brigitte ha bevuto un litro di vino
19 65		T	11	Finalmente è arrivato il sole...
19 65		O	13	È entrata la Nanda
19 65		T	14	Dovrei andare a Parigi con Crippa
19 65		O	16	È ritornato Chasca dalla campagna
19 65		T	17	Come è lungo questo quadro un metro e dieci centimetri

19 65		T	19	Domenica vado a Parigi a vedere Arditti
19 65		T	20	Domani vado a Venezia ne o proprio nostalgia
19 65		T	24	Domani vado in clinica a far vedere i rognoni
19 65		T	26	Alla Scala si ballano i balletti perfetti
19 65		T	27	Domani dopodomani ieri
19 65		T	28	Giovedì - venerdì sabato
19 65		T	33	Due milioni e cinquecentomila e 70%
19 65		T	34	Hoy es un dia maravilloso [sic]
19 65		T	39	Disastroso nubifragio su Milano - che paura!!
19 65		T	42	Che gioia ritornare al lavoro...
19 65		T	46	Ho preso una pillola di Trinitrina
19 65		T	47	È venuto Getulio mi à invitato a esporre a Lubiana
19 65		TE	48	Cosmo
19 65		T	49	Caro Guglielmo da tanto tempo non ho tue notizie....
19 65		T	53	Col rosso, bianco e verde W la bandiera...
19 65		T	54	Appuntamento nello spazio delle Gemini

19 65		T	55	Bianco su bianco nero e bianco o bianco su nero e così via
19 65		T	57	Domani riceverò il premio città di Milano...
19 65		T	58	Gastaldelli parla il francese come un inglese
19 65		T	61	Ho incontrato lo scultore Fabbri in S. Babila
19 65		T	65	Critiche in Francia al progetto delle Commissioni interne...
19 65		T	67	Che bella giornata oggi, vien voglia di fare all'amore...
19 65		T	75	Fa molto caldo, ò voglia di andare in campagna...
19 65		T	77	Ieri è venuta a trovarmi Tro-tro Klein
19 65		TE	80	Gio, ciao Pomodoro ti voglio bene!! Lucio
19 65		T	84	Alla fine del mondo non ci troveremo più nessuno...
19 65		T	86	Il blu del cielo, il bleu del mare, il sangue bleu Tu [sic] Al Lerner
19 65		T	87	Ho trovato una conchialia meravigliosa
19 65		T	89	Domani vado a Venezia a vedere a laguna
19 65		T	94	Ce soir fait [sic] froid
19 65		T	99	Con questa pioggia è impossibile lavorare - W il sole
19 65		T	100	Debbo aspettare la Nanda che non arriva mai

19 65		T	101	Chi era quel mascalzone che fischiava?
19 65		T	109	Domani farà freddo
19 65		T	114	Ho provato ad andare in bicicletta e mi sono divertito
19 65		T	121	Ho parlato per telefono a Parigi
19 65		T	122	È venuto a trovarmi Piero
19 65		T	124	Domani vado a Arenzano
19 65		T	126	Gimondi à conquistato la maglia gialla
19 65		T	128	È venuta a trovarmi la Clara
19 65		T	134	Chissà perché ma la Lorenz è un bidone
19 65		T	141	Devo proprio andare a fare la cura del sonno
19 65		T	142	Fontana fontana fontanella fontanone
19 65		T	147	Il pallone è come il mondo in balia di 24 + 24 coglioni
19 65		T	1	Sono stanco di lavorare...
19 65		T	2	Mi à parlato per telefono Mario Rossello
19 65		T	4	Mi à parlato Beatrice Monti mi à invitato a cenare
19 65		T	7	Vado a Bergamo a fare una passeggiata

19 65		T	8	Sono tornato ieri da Venezia, ho visto il film di Antonioni!!!
19 65		T	9	Mi è venuta una grande nostalgia di Arenzano, domani parto...
19 65		O	12	Oggi è il primo ottobre
19 65		T	12	Teresita è partita per la Russia
19 65		T	15	La Lolita di Cerignola fermata col suo complice
19 65		O	15	Mi a (sic] scritto Iris Clert quante grane!!!
19 65		O	17	Oggi piove a dirotto
19 65		T	18	Remore e incentive [sic] per la ripresa economica...
19 65		O	19	Mi à scritto mio fratello da Losanna
19 65		T	23	Qui non posso scrivere niente!! 1 + 1 - ZZZT1
19 65		T	25	Oggi è una giornata noiosa
19 65		T	30	Stasera vado a vedere i balletti alla Scala
19 65		T	31	Strepitoso Gimondi dominato Pulidor [sic] nella "Cronoscalata"
19 65		T	32	Stimatissimo Signor Longhi, in risposta alla Sua in data 0-0-18663
19 65		T	35	La sonda "Luna 8" sulla superficie lunare
19 65		T	36	Quando si toccherà la luna avremo la dimensione degli spazi

19 65		TE	37	Oggi mi hanno comunicato che ho vinto il premio Milano
19 65		T	37	Stasera inaugurazione della Scala
19 65		T	40	Van Looy [sic] prima maglia gialla
19 65		T	43	Tra vento solare e asteroidi la farfalla cosmica
19 65		T	45	In giardino stanno tagliando l'erba 1+1-73407 H
19 65		T	48	Questo quadro è stato fatto nell'aprile del 1967 a Milano in Corso Monforte 23 - pioveva
19 65		T	50	Lo Spazialismo è sempre vivo nelle ricerche attuali
19 65		T	51	Questo quadro è dedicato a Teresita
19 65		T	52	lo aspetto Jef che arriva da Anversa
19 65		T	56	Nell'anno 1899 nasceva a Firenze il Sig. Cesare
19 65		TE	60	L'uomo nel Cosmo
19 65		T	60	Qui quasi non c'è spazio per scrivere una cosa che mi piace
19 65		T	62	Quasi non c'è posto per scrivere
19 65		T	63	Mi fa (sic) proprio male i reni... meglio riposare...
19 65		T	64	Mi ha scritto Penelope si è sposata con un greco
19 65		T	66	Vado a Varigotti a passare le vacanze natalizie

19 65		T	68	Oggi sono stanco e non lavoro
19 65		T	72	Si prepara il lancio di un'altro [sic] Satellite Saturno
19 65		T	73	Oggi è il compleanno di Chasca
19 65		T	74	Vado a dormire
19 65		T	76	Oggi è una bella giornata di sole
19 65		TE	77	Rosy nella città del sole di mezzanotte
19 65		T	78	Le ginocchia di Elvira sono grosse
19 65		T	79	Questo pomeriggio vado al cinema a vedere Lattuada
19 65		T	80	Io credo che Cinzia sia una bella modella
19 65		T	81	Quando ò fatto questo quadro pensavo a Rosario S. Fè
19 65		T	88	Nenni consiglia al partito Socialista italiano di non uscire dal governo
19 65		T	90	Quasi è meglio fare salami che dipingere a mano libera
19 65		T	93	Michelangelo è un film documentario interessante
19 65		T	95	Quando erano le 5½ io andavo sempre a vedere De Chirico
19 65		T	96	Luigi crede che io sono interrasta!! (sic) A mon cherie amie Tro-tro [sic] lucio
19 65		T	97	Il vincitore vuole fare il regista con simpatia a Mr Gorges

19 65		T	102	Se vado a spasso mi fa male una gamba...
19 65		T	103	Un gran casino alla Camera dei deputati...
19 65		T	104	Raquel era una donna affascinante
19 65		T	108	Tutte le mattine senza sole
19 65		T	110	Le campane in questo momento suonano le 8
19 65		T	115	Volevo andare a Albissola ma il tempo era cattivo
19 65		T	116	Qui c'è poco da scrivere
19 65		T	117	La pace è la grande industrializzazione moderna...
19 65		T	118	Sto guardando un quadro della (?) che bel colore
19 65		T	119	Oggi è una bellissima giornata di sole
19 65		T	120	Oggi! vorrei proprio essere a Comabbio!
19 65		T	123	La casa a Comabbio viene bene
19 65		T	125	Mario Bardini è tornato dalla Russia...
19 65		T	127	Scrivo in rosso perché il nero è finito
19 65		T	131	Je fait un discusion avec Betty [sic]
19 65		T	132	Oggi sono proprio stanco di lavorare

19 65		T	133	Società Trasporti C.A.S.Z.I., in risposta alla vostra in data 7.7.2000 vi dico che avete...
19 65		T	135	Pensavo a [sic] mare quando ò fatto questo quadro
19 65		T	136	Materia natura esistenza concetto spaziale
19 65		T	137	Margherita! ti scrivo per dirti che ho saputo che mi hai tradito...
19 65		T	138	L'ultima crono gela il Tour, primo Gimondi o Polidor [sic] ???
19 65		T	139	Quanta melanconia quanta tristezza pensando o [sic] Tomi [?]
19 65		T	140	Ma possibile che tutto sia contaminato di...
19 65		T	145	La casa di Comabbio è senza fine...
19 65		T	146	Le campane stanno suonando l'Ave Maria
19 65		T	148	Sono contento di questo quadro...
19 65		T	149	Sono venuti Quintin e Fedeli a trovarmi
19 65	19 66	V	1	A Nini
19 65	19 66	T	1	Oggi parto per la costa azzurra e spero divertirmi 1+1 - 553 HY
19 65	19 66	T	2	Che spazio sereno il verde e i tagli
19 65	19 66	T	3	Hanno tagliato il prato, che profumo!
19 65	19 66	T	4	Non rompetemi le scatole sono Stanco

19 65	19 66	T	5	Faremo una bella gita a Varese...
19 65	19 66	T	6	Oggi sono indisposto e stanco
19 65	19 66	T	7	Vado a mangiare la pastasciutta
19 65	19 66	T	8	E uscita una splendida giornata di nebbia...
19 65	19 66	T	9	La lettera a della firma l'ò corretta io...
19 65	19 66	T	10	Si è rotta la ruota della bicicletta
19 65	19 66	T	11	Il pavimento in legno della casa è bellissimo
19 66		T	1	Devo andare a Venezia per la sala
19 66		T	2	Daria protesta perché non gli mettono [sic] la cerniera
19 66		T	3	Il pittore Crippa Gaetano è nato a Monza
19 66		B	11	A Teresa Pomodoro Buon compleanno Fontana
19 66		T	18	Il verde è il colore della bandiera italiana
19 66		T	19	Caro Filippo, ho ricevuto la tua carissima del 1.7.88 [sic]
19 66		T	20	È entrata Fausta ma che bella sei!!
19 66		T	22	Es muchos tiempo que no voy en Argentina
19 66		T	23	È qui da me Gribaudo stiamo parlando di donne

19 66		T	25	Ho discusso con Consagra sulla scultura internazionale
19 66		T	29	Anita la svedese è proprio un tipo strano
19 66		T	31	Aspetto l'ora che ritorni
19 66		T	32	Che silenzio nel mio studio alla domenica
19 66		T	33	Ha venido a verme Raquel de Rosario S. Fè
19 66		T	39	Due donne hanno scoperto come allevare un marito!
19 66		T	40	Era una bellissima Triennale Ho rifatto due volte la firma
19 66		T	42	Fra il bianco rosso e viola preferisco il viola
19 66		T	43	Adesso vado a colazione!!
19 66		T	44	È mezzogiorno e me ne vado a bere un Bitter
19 66		T	47	Cosa succederà nel 3000? nel 6000? esisterà ancora l'uomo?...
19 66		T	49	A chi andrà a finire questo quadro?
19 66		T	50	Accidenti, mi sono dimenticato di prendere la medicina
19 66		T	51	Che belli [sic] occhi à Cinzia!
19 66		T	52	Evviva, evviva la pace dei benpensanti, evviva la pace di...
19 66		T	53	Il Gigione numero uno dell'Italia forse Fanfani

19 66		T	56	Andrea uno, andreaquattro andreasette, andreazero...?
19 66		T	58	leri sera ho trovato Dova in smoching [sic] elegantissimo
19 66		T	59	Domani vado a Varigotti da Mario
19 66		T	63	Che bel sole di primavera
19 66		T	64	Che profumo di primavera!!
19 66		T	65	Il 22 vado a Parigi
19 66		T	70	Il giallo, il verde, il rosso, l'azzurro, il nero, tutto un'armonia di colori S. Giovanni 1966
19 66		T	72	A Milano piove!...
19 66		T	73	Il sole sorge al Nord e cala al Sud? Asino
19 66		T	78	Dodici, ventiquattro, trentasei e zero...
19 66		T	80	Dieci, venti, trenta sessanta a Nino Carozzi con simpatia
19 66		O	82	Duecento, trecento quattrocento-mille
19 66		T	86	È ora di andare a dormire sul sofà
19 66		T	87	Il rosa è un colore molto chique (sic]
19 66		T	90	Il giorno 21 vado a Parigi per la mostra da lolas [sic]
19 66		T	92	È entrato Ravotti per farmi vedere un quadro

19 66		T	97	Il prato inondato di sole è stupendo
19 66		T	98	È venuta la lilli [sic] con il mal di denti
19 66		T	99	Dove arriveremo con l'arte?
19 66		T	102	I fianchi di Daria sono meravigliosi
19 66		T	104	È venuto un gran barbone. Chi era ? Vedova
19 66		T	106	È più bello un visone o il sedere di Sofen [sic]
19 66		T	108	Il nero, il giallo, il rosso è la bandiera italiana... asino!!!
19 66		T	109	Forse lunedì vado a Parigi a vedere Parigi
19 66		T	114	12+ 12 fanno ventiquattro
19 66		T	115	Domani mattina viene a trovarmi Raquel...
19 66		T	118	Il giallo è come il sole
19 66		T	120	In collaborazione I. fontana e Hisachika Takabashi fatto nel mio studio il lunedì di Maggio 1966
19 66		T	122	Finalmente tutto è finito e ricomincia la vita
19 66		T	122	Gli obiettivi di "Luna 9"
19 66		T	124	Bay [sic] va a stare a Vergiate vicino a Comabbio
19 66		T	128	A Bianchi a Negri a Rossi Remo con affetto

19 66		T	17	In questi giorni parto per Barcellona
19 66		T	16	La Giovanna è una bionda affascinante e alta
19 66		T	21	In questo momento picchiano la porta
19 66		T	34	L'ombra sul prato a una forma triste...
19 66		T	35	Lo spettacolare appuntamento nello spazio le due Gemini si sono incontrate
19 66		T	45	Mi à parlato Zino e la Jole stanno bene...
19 66		T	55	La Serafina è una donna che non sa fare niente
19 66		T	76	Lucio, lucetta sei una lupetta
19 66		T	88	Lunghi, longhi, longhissimi stronzi
19 66		T	95	In questo momento chiamano per telefono
19 66		T	107	La capitale del Giappone è Pekino - somaro
19 66		T	117	La pap-pappa col pomodoro è molto carina
19 66		T	125	In via S. Andrea al 5 c'è la Galleria Ariete e Renata
19 66		T	4	Sono stato due mesi a Arenzano
19 66		T	5	Rossello vuole venire a prendere un quadro
19 66		T	7	Verga, vergone, vergani, vergottini, virgolette

19 66		T	9	Oggi è primavera sono felice
19 66		T	10	Oggi e il giorno di tutti i santi
19 66		T	11	Questo quadro è di colore giallo?...
19 66		T	12	Vilma è quasi felice...
19 66		T	13	Vado a vedere la galleria d'arte moderna
19 66		T	14	Pretoni, pretini preti, strapreti
19 66		T	15	Parmiggiano (sic], cruera (sic] e gorgonzola
19 66		T	24	Mi piacerebbe tanto sapere come Si trova l'uomo nella luna
19 66		T	26	Oggi è una giornata veramente triste
19 66		T	28	Sono stato a colazione al Crispi con Restany e Rotella Un bacio per Ilse - lucio
19 66		T	30	Non capisco perché Orazio e arrabiato [sic) con me
19 66		T	36	0000000 sette zeri
19 66		T	37	Ogni povero uomo può fare dell'arte e della critica
19 66		T	38	Sono nato nel 1899 a Rosario S. Fé, America Sud, mio padre Luigi era scultore...
19 66		T	41	Sono ritornato e ò visto Penelope
19 66		T	46	Tutto di colpo si è messo a tuonare

19 66		T	48	Sono stato ufficiale a Torino nel 1918
19 66		T	54	Vorrei sdraiarmi in un gran prato verde
19 66		T	57	Oggi alle 3½ mi sono arrabiato [sic]
19 66		T	60	Questo quadro era dedicato a Serafina
19 66		T	61	Questo quadro è stato finito un sabato mattina...
19 66		T	62	Sono tornato da Venezia, che tempo schifo!...
19 66		T	66	Silvana sta facendo la siesta sul prato
19 66		T	67	Oggi vado a pranzo col premio Nobel e amico Quasimodo
19 66		T	68	Preti, pretini, pretinoni [sic] preti ignorante e somaro
19 66		T	71	Oggi è venuto a trovarmi il Re d'Inghilterra e d'Egitto - che balla
19 66		T	75	Tutto di colpo è scoppiato un temporale
19 66		T	77	Trentotto, trentanove quaranta
19 66		T	79	Oggi è una giornata splendida di ottobre...
19 66		T	81	Oggi domani e dopodomani sempre fessi
19 66		T	83	Oggi è giovedì e domani venerdì
19 66		T	85	Vai a dormire in pace, mangia in pace, chi... all'amico Cambi

19 66		T	89	Uno, due, tre, quattro trentatré
19 66		T	91	Sono stato a Locarno è proprio una bella cittadina
19 66		T	93	Oggi è domenica
19 66		T	94	Oggi è Giovedì domani è Venerdì
19 66		T	96	Non capisco proprio niente di pittura?
19 66		T	101	Silenzioso De Gaulle dopo la sconfitta...
19 66		T	103	Pepina, paponna, papa, papetta ma che! papa...
19 66		T	105	Napoleone è morto a Caprera! asino!!
19 66		T	110	Questa mattina è venuto Morucchio a parlarmi...
19 66		T	111	Sabato ritorno da Parigi
19 66		T	113	Oggi è giovedì grasso
19 66		T	116	Quante fesserie sento nella giornata
19 66		T	119	Sonda Spaziale Russa tocca Venere, bravi!
19 66		T	123	Para Barbara Il giorno 8 Marzo faccio la mostra da Jolas [sic] a Parigi
19 66		T	126	Sono stato al lago di Varese
19 66		T	127	Oggi ho lavorato dalla mattina alla sera

19 66		T	129	Quindici, trenta, quarantacinque e 100
19 66		T	130	Oggi andremo a Torino all'inaugurazione della Mostra di Eleonor [sic] Fini
19 66	19 67	B	12	Al cap. Donato
19 67		T	2	La giostra girava girava...
19 67		T	3	Il pesco è tutto fiorito, ciao Mina
19 67		T	5	2 è il giorno dei morti
19 67		T	6	Domani è domenica
19 67		T	7	Millenovecentocinquantatré
19 67		T	8	È rosa come il colore dei santi
19 67		T	11	A me piace andare in bicicletta senza mani
19 67		T	12	Il Barolo è il vino che bevo sul vagone ristorante...
19 67		T	13	La retorica domina ancora nelle arti
19 67		T	15	Domani vado a Comabbio
19 67		T	20	La Anna è proprio un po' grassottella
19 67		T	23	Cinzia aveva una minigonna veramente sessy [sic]...
19 67		T	24	Alessandro mi à detto andiamo a Roma...

19 67		T	26	Domenica vado a Comabbio per il tavolo
19 67		T	27	Dove ero e cosa facevo il 29-agosto 1918??
19 67		T	29	La luna, l'uomo ci va e vi fa un segno
19 67		T	31	Domani vado a nuotare nel Ticino
19 67		T	32	Il grillo à smesso di cantare forse è triste...
19 67		T	35	Le caldaie non tengono più, all'arrembaggio!!! A Madame Rosa
19 67		T	37	Il 1967 è incominciato col sole nero
19 67		T	38	E venuta una Signorina vuole una raccomandazione per N.Y.
19 67		T	39	Domani vado a Comabbio
19 67		T	40	Domani parto per Arenzano
19 67		T	44	Cara Rosita è da molto tempo che non mi scrivi...
19 67		T	45	Mancano un bianco uno azzurro e uno nero
19 67		T	46	Mi piace fare il fannullone!
19 67		T	47	Che verde meraviglioso il prato vicino...
19 67		T	48	A Comabbio abbiamo tagliato una pianta di fichi
19 67		T	49	'O fatto una lunga passeggiata con Luigi

19 67		T	52	Il "Flauto Magico" di Mozart, che meraviglia!! Mi fa male la gamba destra o quella sinistra?
19 67		T	54	È veramente vergognoso che tutti chiedano la p...
19 67		T	56	Ho fatto una discussione col pittore Bacci. C'erano anche Piero e Nova che...
19 67		T	57	Lavorare, lavorare, per cosa? per chi? al diavolo il lavoro...
19 67		T	59	Dopo tanta acqua un po' di sole
19 67		T	62	Con questo quadro o finito la giornata di lavoro...
19 67		T	63	Bandini perde una ruota in corsa, illeso!!
19 67		T	64	A Comabbio è cresciuta l'erba
19 67		T	67	Erano le 4 e mezzo quando suonarono le sei
19 67		T	69	Era una bella notte di luna
19 67		T	70	Aspetto il giardiniere dell'anima...
19 67		T	71	Buon viaggio e buon fine
19 67		T	75	Mi fa male il rognone col prezemolo [sic]
19 67		T	79	Finalmente posso andare a fare una bella dormitina
19 67		T	81	La Cristina è una bella bambina
19 67		T	82	Fagiolo è un bel cagnolino un po' selvatico

19 67		T	83	Blek si è suicidato? forse sì!
19 67		T	84	Blek! ti volevo tanto bene, ciao
19 67		T	86	Blek! Addio per sempre!!
19 67		T	87	Blek! sogna con questo splendido azzurro, ciao
19 67		T	90	L'insalata era salatissima, le patate no
19 67		T	91	leri sera ho visto la partita di fobbal [sic]
19 67		T	93	I 4 designano Moro a presidente del Consiglio
19 67		T	94	La campana fa din dan dan e il gallo chiricchichi
19 67		T	95	Alla Sig. Mara, oggi è primavera
19 67		T	97	Che rompiscatole sono certe persone
19 67		T	98	Mariolina quella mattina era proprio carina...
19 67		T	99	E veramente un sogno o è realtà
19 67		T	100	La cravatta è storta
19 67		T	101	È venuto Jolas [sic] a vedermi
19 67		T	109	Ho visto una bella ragazza in minigonna
19 67		T	110	Domani vado a Venezia a riposare

19 67		T	114	È ritornato il sole sono contento
19 67		T	115	Domani viene Laura a posare
19 67		T	117	Domani vado a Seveso con Teresita
19 67		T	118	Le mani di Alessandra sono belle
19 67		T	123	Ciao, ciao Blek! caro amico!
19 67		T	128	Le giornate passano lentamente e quasi felicemente
19 67		T	129	Il Fagiolo è scappato e si è rotto una gamba
19 67		T	130	La ragazza in bicicletta sta raccogliendo un'azalea
19 67		T	51	Mi piace la torta di mele
19 67		T	1	Sono venuti a trovarmi M. Tapié e Ada
19 67		T	4	Tre parole e basta
19 67		T	9	Oggi ho mal di fegato
19 67		T	10	Quí [sic] non voglio scrivere niente
19 67		T	14	Questo quadro verde à 5 tagli
19 67		T	16	Nella guerra 1917-18 [sic] erano tutti leoni
19 67		T	17	Villa Lagarina nel Trentino

19 67		T	18	Mi sono svegliato improvvisamente e ho visto Fifi
19 67		T	19	Quando ritornerà la primavera andrò a Comabbio
19 67		T	21	Quanti gigioni in Italia, che ne pensi Teresa...
19 67		T	22	Quando sono arrivato a Milano c'erano i tram a cavallo
19 67		T	25	Sono stato a Comabbio per vedere la darsena sul lago
19 67		T	28	Sono stufo domani vado a dormire
19 67		T	30	Oggi è una brutta giornata
19 67		T	33	Stanno mettendo il lavandino per lavarmi le mani
19 67		T	36	Quanto desiderio ho di andare a Comabbio
19 67		T	42	Se vado a Comabbio mi diverto
19 67		T	43	Oggi sono proprio contento di andarmene a passeggiare
19 67		T	50	Preferisco la mortadella di Comabbio a quella di Bologna
19 67		T	53	Sono andato in barca a Angera
19 67		T	55	Susanna era una linda gordita
19 67		T	58	Sono andato in bicicletta fino all'aiuola
19 67		T	60	Oggi finalmente il sole è caldo

19 67		T	61	Quando tuona il Blech à una paura matta
19 67		T	65	Noi andiamo a spasso in bicicletta
19 67		T	66	Sono andato a comperare i colori
19 67		T	68	Sono partito con una pioggia torrenziale
19 67		T	72	Quando uno è stanco va a dormire...
19 67		T	74	Quanto silenzio! Quanta malinconia
19 67		T	76	Questa notte a [sic] fatto un freddo cane, era luna piena
19 67		T	77	Oggi è una giornata meravigliosa di vita
19 67		T	78	Stanno tagliando il prato, che profumo a [sic] fieno
19 67		T	80	Siamo tornati da una bella gita a Castelletto
19 67		T	85	Perché gli uomini si uccidono, Blek?
19 67		T	88	Sono ancora tanto triste ciao Blek
19 67		T	89	Se la casa è rossa non mi piace
19 67		T	92	Vado a fare un sonellino [sic] sono stanco
19 67		T	96	Un profondissimo, tragico, silenzio, dopo lo scontro
19 67		T	102	Possibile che gli uomini politici non comprendano...

19 67		T	103	Stanno vangando il giardino
19 67		T	104	Non riesco a capire cosa vuol dire "mancessi" [sic]
19 67		T	105	Oggi mi ànno portato un cagnolino
19 67		T	106	Oggi ho un forte mal di gola
19 67		T	107	Nel 1906 quando arrivai a Milano c'erano i tram a cavalli
19 67		T	108	Se sono stanco Domenica vado a Comabbio
19 67		T	111	Oggi è la prima giornata di sole
19 67		T	116	Oggi è Domenica evviva!!!
19 67		T	119	Sta per tramontare il sole, che spettacolo...
19 67		T	120	Trenta flessioni sulle gambe e poi aletto!
19 67		T	121	Tomi (?) eri di Villa Lagarina Per Che fare"
19 67		T	122	Pour mon ami peintre Van Amen 5-4-67
19 67		T	124	Quando verrà il sole sarò un uomo felice
19 67		T	125	Quanto amore hai lasciato Blek!
19 67		T	126	Questa volta è scritto in orizzontale Bravo
19 67		T	127	Se oggi uscisse il sole sarei proprio contento

19 67	19 68	B	9	A Sergio e Fausta con affetto
19 67	19 68	B	11	Alla Signorina Mita
19 67		T	74	Noi vogliamo l'evoluzione dell'arte attraverso il mezzo...
19 67		T	34	A Cristina sono nati tre dentini
19 68		B	1	Al professor Lovati con simpatia e amicizia
19 68		T	1	Domani vado a Comabbio per decidere sì o no di sistemarmi lì
19 68		T	2	Ho deciso di andare a Comabbio
19 68		T	3	Blech! forse ti ho dimenticato...
19 68		T	4	È stata una domenica silenziosa
19 68		T	5	Era un sentiero silenzioso e profumato...
19 68		T	7	La collina inverdita e come l'infanzia...
19 68		T	10	Ho colto una rosa da portare a Comabbio
19 68		T	12	Chasca mi ha portato un fluorescente viola bellissimo
19 68		T	13	Cinzano il suo fresco brio nasce da uve generose...
19 68		T	16	Che splendida giornata dopo tanta burrasca
19 68		T	17	Il Carlo di Comabbio guarda cosa faccio...

19 68		T	20	leri era bello, oggi nevica, domani piove!!
19 68		T	23	Ho sbagliato a sistemare la firma I. Fontana
19 68		T	27	Incomincio ad essere stanco di pensare
19 68		T	28	Finalmente il sole si è deciso di [sic] riscaldarci
19 68		T	33	Domani viene la Daelli a trovarmi
19 68		T	36	Finalmente un giorno felice
19 68		T	39	È passata una rondine è primavera
19 68		T	40	Il formaggio Gorgonzola puzza! anche il parmiggiano [sic]
19 68		T	44	Fagiolo è proprio un cagnolino simpatico
19 68		T	45	Chi à ucciso Cristo? io e Giovanni
19 68		T	46	Bravo! all'argentino che à tinto la laguna di verde
19 68		T	47	Evtuschenko è un patriotero nazionalista e borghese
19 68		T	48	Due triangoli a mano libera e figurativi
19 68		T	49	È un rettangolo a mano libera
19 68		T	52	La finestra è aperta e non vedo la Jole
19 68		T	55	Il gabinetto è occupato...

19 68		T	57	Finalmente al balcone si è affacciata Tony
19 68		T	58	Il motore si è fermato per un pelo di barba
19 68		T	59	Ho messo una camicia ricamata a mano
19 68		T	60	Dieci rintocchi di campana
19 68		T	64	Ho sbagliato a scrivere Spaziale, asino!!
19 68		T	68	Latirna e scritta male sono nervoso
19 68		T	74	Galleggiare, galleggiare e poi sprotondare
19 68		T	75	A Betty y Trotta 0+0+0+0+ zero = azero
19 68		T	77	Ho l'impressione che mi manchi il fischio
19 68		T	78	Io sono un'eroe [sic] della guerra 1918, che ne pensa Saragat??
19 68		T	80	Ho l'impressione che mi manchi qualcosa
19 68		T	83	Il [sic] champagne è il vino per le ostriche
19 68		T	85	Faccio quello, poi un'altra volta quello...
19 68		T	87	Il rombo del motore mi distrae Per Cadario 2-6-1968
19 68		T	88	Ho mangiato formaggio con grissini...
19 68		T	89	La conca verde di prato è dolce e silenziosa

19 68		T	90	Il grignolino stuzzica l'appetito...
19 68		T	92	I pesciolini fritti a Capolago erano squisiti
19 68		T	93	Aspettiamo ansiosamente di andare fra i boschi
19 68		T	95	Ho preso il sole e sono venuto abbronzato
19 68		T	98	Intravvedo il lago increspato dal vento...
19 68		T	104	La Maria è andata a farsi strappare un dente
19 68		T	105	Che senso di tristezza vicino al lago...
19 68		T	109	Il telefono trilla trilla allegramente
19 68		T	110	È venuta a trovarmi Martha Jackson
19 68		T	111	Ieri 19 sono andato a vedere la Milano S. Remo
19 68		T	112	Ho ricevuto una telefonata piacevole
19 68		T	114	Il lago era morbido e tranquillo
19 68		T	115	Alcune vacche mangiano il fieno altre vacche mangiano i fessi
19 68		T	117	Il barbera è un vino formidabile...
19 68		T	118	Io sono (un'eroe) (sic] del 1917-18 fesso patentato da cavagliere (sic]
19 68		T	119	Io nuoto, tu nuoti, noi nuotiamo, perché?

19 68		T	120	Ho le palle "impegnate" a Verona
19 68		T	122	Il mondo è schiacciato per le idiozie...
19 68		T	124	È arrivato il postino chissà cosa mi porterà
19 68		T	125	Al Fedeli anno riparato il naso
19 68		T	127	Ditta Vedovella, apparecchiature elettriche
19 68		T	128	Fontana! piantala di fare i tagli
19 68		T	129	Ho un 'plurimo' nel 'buco'
19 68		T	131	Il sole sta tramontando il solito disco di fuoco
19 68		T	132	La melanconia è il passatempo degli anziani
19 68		T	133	Finalmente dopo le lunghe piogge un po' di sole
19 68		T	134	Che silenzio di morte, pensando all'amico Quasimodo
19 68		T	26	La Pomita à preso un topo e lo mangia
19 68		T	126	La ringhiera è verde smeraldo
19 68		T	3	1+1-A
19 68		T	6	Sono nuvoloni che mettono tristezza
19 68		T	8	Sono spuntate le prime albicocche...

19 68		T	9	Sono immensamente triste ciao Blek
19 68		T	11	Sono le cinque e mezzo e vado a spasso
19 68		T	15	Sono tornato ieri dal mare, che barba...
19 68		T	14	Questi tagli sono sei...
19 68		T	18	Sinistr, destr, dietro front! alt...
19 68		T	19	La vacca partorisce un vitello, le vacche partoriscono vitelli, i vitelli si mangiano...
19 68		T	21	Lunedì vado a Venezia per controllare i vandalismi alla mia sala
19 68		T	22	Vado a cogliere una rosa per Margherita...
19 68		T	24	Sono stato a Milano, a vedere Sergio Tosi
19 68		T	25	Una mosca mi sta rompendo le scatole...
19 68		T	29	Questo quadro à sette tagli...
19 68		T	30	Sono stato al lago per finire la darsena
19 68		T	31	Questa mattina avevo pensato di non fare niente
19 68		T	32	Una montagna di merda da scalare
19 68		T	34	Tre piante di pesche in mezzo al prato
19 68		T	35	La rivoluzione della dolce vita

19 68		T	37	Sono stanco di camminare
19 68		T	38	Siamo andati per gamberi e funghi
19 68		T	41	Se mangio un panino mi passa la melanconia
19 68		T	42	Vedova! accendi la luce
19 68		T	43	Ungaretti ciao
19 68		T	50	Serafina, Giuseppina, Teresa e Emilia qual'è il problema del sesso??
19 68		T	51	Sto facendo il muretto di cinta al lago
19 68		T	53	La rivoluzione dei giovani è sempre valida
19 68		T	54	Vedova spegni la luce
19 68		T	56	Un pelo di barba, 2 peli di barba 1000 peli di barba, ma che barba Vedova
19 68		T	61	Una pioggerella fine, fine, distensiva
19 68		T	62	Mi piace pensare, io penso tu pensi, egli pensa
19 68		T	63	Questa mattina sono annoiato
19 68		T	65	Stanno asfaltando la strada con catrame
19 68		T	66	Mi piacerebbe un ruscelletto in mezzo al prato
19 68		T	67	Oggi è venerdì magro, magro

19 68		T	69	Quel giorno!... alla barranca di Rosario
19 68		T	70	Non c'è più posto per scrivere
19 68		T	71	Le campane suonano a festa
19 68		T	72	Se pensi a Dio, non credi a niente
19 68		T	73	Un uomo, tre uomini, uomini il flagello
19 68		T	76	Nel 1906 ò preso il tram a Milano
19 68		T	79	Sono undici le dita delle mani...asino!!
19 68		T	81	Quel giorno!... all'isola dei pescatori...
19 68		T	82	Sono proprio stanco di lavorare
19 68		T	84	Scende una piovigine [sic]malinconica e triste...
19 68		T	86	Oggi sono proprio demoralizzatol...
19 68		T	91	Mi sto rimettendo poco a poco, ma che fatica
19 68		T	94	Oggi è una giornata felice da viverci
19 68		T	96	1°, Dal "buco" inizia l'evoluzione dell'Era Spaziale Per Cadario 2-6-68
19 68		T	99	Mi stanno crescendo le basette meravigliosamente
19 68		T	100	Un temporale apocalitico [sic]...

19 68		T	101	Un venticello meraviglioso che ti rinfresca la pelle
19 68		T	102	Un susseguirsi di verdi uno più intenso dell'altro
19 68		T	103	Mi è entrato un sasso nella scarpa, che male...
19 68		T	106	Sono andato a pescare al lago di Varese Per Cadario 2-6-68
19 68		T	107	Oggi è sabato, domani domenica... festa!!!!
19 68		T	108	Mi piacciono molto i quadri di M. Mi piacciono molto i quadri di M. Raysse
19 68		T	116	Questa mattina mi sono alzato colla luna
19 68		T	121	Sono stato al lago a fare il bagno
19 68		T	123	Questa pioggia mi mette una gran malinconia
19 68		T	130	Mi fa male la testa

CONCLUSIONI

Il presente elaborato ha avuto come obiettivo l'analisi del percorso teorico e creativo che ha condotto Lucio Fontana alla formulazione dei *Concetti spaziali. Attese*, mettendo in evidenza come questo ciclo non costituisca un episodio isolato all'interno della sua produzione, ma rappresenti piuttosto il punto di arrivo di un lungo processo di ricerca e sperimentazione artistica. L'indagine condotta ha permesso di ricostruire alcune tappe fondamentali di questo percorso, dalle superfici dense e materiche dei cicli precedenti alle trasparenze delle Aniline, fino alle sperimentazioni plastiche delle Nature e dei Quanta. Da tale evoluzione emerge con chiarezza una progressiva tendenza alla sottrazione, attraverso la quale Fontana giunge gradualmente a una forma espressiva sempre più essenziale.

Questa riduzione formale è da interpretare come il risultato di una ricerca consapevole volta a eliminare gli elementi superflui per concentrarsi sull'essenza del gesto e dello spazio. Tale processo, inoltre, si sviluppa in dialogo con le nuove generazioni di artisti che Fontana sostenne con convinzione, dimostrando un atteggiamento aperto e ricettivo nei confronti dei linguaggi più innovativi del suo tempo. In questo contesto, la sottrazione diviene un principio operativo declinato nella pluralità di forme, materiali e soluzioni linguistiche che caratterizzano la produzione dell'artista, rivelando la vitalità di una ricerca creativa inesauribile.

All'interno di questo percorso, il gesto del taglio assume un ruolo centrale, configurandosi come una sintesi tra riflessione teorica e forza espressiva. Il segno inciso nella superficie pittorica non rappresenta soltanto un intervento materiale sulla tela, ma diviene l'elemento attraverso cui si manifesta una nuova dimensione spaziale. Il taglio interrompe la continuità della superficie e apre simbolicamente lo spazio dell'opera verso una dimensione ulteriore, suggerendo la possibilità di una realtà che supera i limiti tradizionali della pittura.

Nel primo capitolo si è scelto di ricostruire in ordine cronologico le principali tappe biografiche e artistiche di Fontana, al fine di delineare il contesto storico e culturale in cui si sviluppa la sua ricerca.

Successivamente, l'attenzione si è concentrata sulla genesi del ciclo delle *Attese*, analizzando le componenti tecniche e materiali che contribuiscono alla definizione di

opere che, pur nella loro apparente semplicità formale, rivelano una complessità concettuale e processuale di grande rilievo.

Il secondo capitolo ha approfondito i principali cicli della produzione fontaniana nei quali si manifesta il motivo del taglio, tra cui i Gessi, gli Inchiostri, gli Olii, le *Attese*, i Quanta, le Nature e i Metalli. Attraverso questa ricognizione è stato possibile osservare come il gesto del taglio si inserisca in una continuità di ricerca che attraversa differenti materiali e soluzioni formali, confermando la centralità del rapporto tra superficie, materia e spazio nella riflessione dell'artista.

L'ultimo capitolo ha invece preso in esame un aspetto meno noto ma particolarmente significativo della produzione di Fontana: le scritte autografe presenti sul retro di numerose tele. Queste annotazioni testimoniano la volontà dell'artista di rivendicare la paternità delle proprie opere attraverso una modalità originale. Le iscrizioni possono assumere forme diverse: talvolta si presentano come sequenze alfanumeriche, altre volte come brevi frasi spontanee, ricordi personali passati o frammenti di quotidianità. Si tratta di tracce apparentemente marginali che, tuttavia, rivelano uno scorcio della dimensione quotidiana dello studio e del processo creativo dell'artista. In questo senso, tali scritte rappresentano una sorta di controparte intima delle opere: dietro la fenditura che si apre verso lo spazio cosmico si celano segni della dimensione privata dell'artista. La scelta di approfondire la tematica delle *Attese* muove da queste considerazioni.

L'attività artistica di Fontana si colloca in un periodo di grandi mutamenti per l'arte europea, un periodo in cui egli fu al tempo stesso protagonista e punto di riferimento per le nuove generazioni. La capacità di sviluppare un linguaggio autentico e innovativo, capace di mettere in discussione le convenzioni della tradizione artistica e al tempo stesso di anticipare alcune delle ricerche che caratterizzeranno l'arte contemporanea, testimonia la straordinaria forza della sua personalità creativa. Tale evoluzione si è sviluppata anche grazie al confronto con altri protagonisti della scena artistica europea, le cui relazioni si rivelarono decisive anche per la sua visione teorica. In particolare, il dialogo con artisti come Piero Manzoni e Yves Klein contribuì a orientare la sua ricerca verso una radicale valorizzazione della monocromia.

Il percorso artistico di Fontana non fu privo di difficoltà. Sia in Italia sia in Argentina dovette confrontarsi con incomprensioni, resistenze e pregiudizi, nonché con le aspettative familiari legate alla tradizione scultorea paterna. Nonostante ciò, l'artista mantenne sempre una forte determinazione nel perseguire la propria visione, senza cedere a compromessi che potessero limitarne la libertà espressiva.

Analizzare l'opera di Fontana significa quindi confrontarsi con una figura unica nella storia dell'arte del Novecento e con un corpus di lavori in cui le riflessioni sullo spazio, sulla materia e sulla forma conducono a un superamento delle tradizionali distinzioni tra pittura e scultura. Attraverso la sua ricerca, l'artista ha contribuito a ridefinire il ruolo e il significato dell'opera d'arte nella contemporaneità.

In questa prospettiva, il ciclo delle *Attese* ma assume un valore simbolico, rappresenta la condizione dell'uomo contemporaneo che, pur consapevole dei propri limiti e della propria finitezza, continua a interrogarsi sul mistero dell'esistenza e a cercare nuove possibilità di conoscenza. Come dimostra l'analisi dell'intera produzione fontaniana, il taglio non rappresenta semplicemente una frattura o un gesto di negazione, si configura piuttosto come un atto di creazione e un passaggio, una soglia che rende possibile intravedere una dimensione ulteriore. In questo senso, la ferita della tela si trasforma in un varco attraverso il quale lo sguardo umano può proiettarsi verso l'infinito.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Ackerman, J. S., "Ricordi della Nona Triennale, De Divina Proportione", in *La Divina Proportione: Triennale 1951*, Milano, (a cura di) A. C. Cimoli, F. Irace, Milano, Mondadori Electa, 2007, pp.19-35.

Arestizabal, Irma, et al., *Lucio Fontana: un seminario: Argentina: tres trabajos invitados*, Santiago del Chile, Escuela de Arte de al Pontificia Universidad Católica de Chile, 1998.

Barbero, L. M. (a cura di), *Lucio Fontana. Catalogo ragionato delle opere su carta*, con la collaborazione di N. Ardemagni Laurini e S. Ardemagni, Milano, Skira, 2013.

Campiglio, Paolo, *Lucio Fontana. Lettere 1919-1968*, Milano, Skira, 1999.

Campiglio, Paolo, *Lucio Fontana: sedici sculture = sixteen sculptures: 1937-1967*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2007.

Campiglio, P., Decron, B. (a cura di), *Lucio Fontana: un futuro c'è stato / Il y a bien eu un futur*, Parigi, Gallimard / Musée Soulages, 2024.

Campiglio, Paolo, *Lucio Fontana: la possibilità di un oltre*, Milano, Johan & Levi, 2025.

Crispoli, E. (a cura di), *Fontana: catalogo generale*, Milano, Electa, 1986.

Crispoli, Enrico, *Carriera barocca di Fontana: taccuino critico 1959-2004 e carteggio 1958-1967*, a cura di Paolo Campiglio, Milano, Skira, 2004.

Crispoli, Enrico, *Lucio Fontana: catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Milano, Skira, 2006.

Crispoliti, Enrico, "Dall'antologica all'Attico nel 1959 al Catalogo generale del 1974 e del 1986", in *L'Uomo nero*, 19-20 (2022).

Crook, J., Learner, T., *The Impact of Modern Paints*, Londra, Tate Gallery Publishing, 2000.

Dorfles, Gillo, *Preferenze critiche. Uno sguardo sull'arte visiva contemporanea*, Bari, Dedalo, 1993.

Carey, Ellen, "At Play With Man Ray", in *Aperture Magazine*, 204, (2011).

G. D., "Lucio Fontana: tagli nelle tele", *Domus*, n. 356, luglio 1959, pp. 27-30.

Gaggiotti, Giancarlo, *La visione verticale: Carlo Damiano fotografo astratto: nei segreti di Lucio Fontana e degli spazialisti*, Perugia, Morlacchi editore, 2019.

Gottschaller, Pia, *Lucio Fontana: The Artist's Materials*, con analisi scientifiche di N. Khandekar, L. F. Lee, D. P. Kirby, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 2012.

Guadagnini, Walter, Marcone Gaspare L., Roffi Stefano (a cura di), *Lucio Fontana: autoritratto: opere 1931-1967*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2022.

Kandinsky, Wassily, *Punto, linea, superficie*, Milano, Adelphi, 2021.

Kazarian, Choghakate e Gokalp, Sébastien (a cura di), *Lucio Fontana: rétrospective*, Parigi, 2014.

Masina, Lucia, *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958*, Milano, Educatt, 2016.

Nicoletti, Luca Pietro (a cura di), *Dizionario Lucio Fontana*, Macerata, Quodlibet, 2023.

Palazzoli, Daniela, «Intervista con Lucio Fontana in occasione delle sue ultime personali», in *Bit. Arte oggi in Italia*, n. 5, ottobre-novembre 1967, pp. 18-21.

Pancera, Mario, *Vite scolpite: le opere, i drammi e le passioni di Lucio Fontana* (et al.) Milano, Simonelli, 1999.

Pontiggia, Elena, «Lirismo, primitivismo, espressionismo. Note sul percorso espositivo», in *Espressionismo italiano. Opere dalla collezione Iannaccone e dai Musei Civici di Roma*, a cura di E. Pontiggia, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2025.

Klein, Yves, *Verso l'immateriale dell'arte: con scritti inediti*, a cura di Giuliana Prucca, prefazione di Andrea Del Guercio, Milano, O barra O, 2009.

Rossi, Bruno, Dialogo con Fontana, l'astronauta dell'arte, «*Settimo Giorno*», n.774, XVI, 1963, pp. 47-50.

Rusconi, Paolo, «Uomini neri», in *Fare storia dell'arte. Studi offerti a Liana Castelfranchi*, a cura di M. G. Balzarini e R. Cassanelli, Milano, Jaca Book, 2000, pp. 261-269.

Tellaroli, Luciano e Campiglio, Paolo (a cura di), *Lucio Fontana scultore. Dalla terra al cosmo, catalogo della mostra (Milano, Galleria Gracis)*, Milano, 2017.

Venturoli, Marcello, «Suggestive opere a Palazzo Grassi nella mostra "Dalla natura all'arte"», in *Paese Sera*, Roma, 16-17 luglio 1960.

Vesco, Silvia, *L'estetica del vuoto: l'universo in un cerchio*, 2023.

SITOGRAFIA

Ballo, Guido, «Oltre la pittura», in *Azimuth*, n. 1, 1959, [online]
<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=41&artgal=26&key=609&lang=IT>.

Ballo, Guido «Guido Ballo: idea per un ritratto», in Doppiozero, 2014, [online]
<https://www.doppiozero.com/guido-ballo-idea-per-un-ritratto>.

Casa Museo Boschi Di Stefano, «La collezione», [online]
<https://www.casamuseoboschidistefano.it/museo/la-collezione>.

Crispoliti, Enrico, «Una incessante avventura», in *Nac*, n. 31, 15 febbraio 1970, pp. 4-6, [online] [https://www.notiziarioartecontemporanea.it/pdf/viewer/?nac=31&cartella=1968 1970](https://www.notiziarioartecontemporanea.it/pdf/viewer/?nac=31&cartella=1968%201970).

Fondazione Lucio Fontana, «Archivio Opere», [online]
<https://www.fondazioneluciofontana.it/category/opere/>.

Fondazione Lucio Fontana, «Concetti spaziali (Attese)», [online]
<https://luciofontana.net/opere/opere-lucio-fontana-concetti-spaziali-attese>.

Pisani, Davide, «"L'armonia di una civiltà macchinista": un 'binario morto'. Il convegno De divina Proportione alla IX Triennale di Milano del 1951», in *La Rivista di Engramma*, n. 138, settembre 2016, [online]
https://engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2031.

Redazione, «Gillo Dorfles spiega i buchi e i tagli di Lucio Fontana», in *Finestre sull'Arte*, 4 marzo 2018, [online] <https://www.finestresullarte.info/video/gillo-dorfles-spiega-buchi-e-tagli-lucio-fontana>.

Virelli, Giorgio, «L'opera grafica di Adolfo Wildt nella collezione Tabarroni», in *Aperto. Bollettino del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Pinacoteca*

Nazionale di Bologna, [online]

<https://aperto.pinacotecabologna.beniculturali.it/lopera-grafica-di-adolfo-wildt-nella-collezione-tabarroni>.

Zanchetti, Giorgio, «"Un futuro c'è stato..." Anacronismo e suggestioni iconografiche in Fontana», in *L'Uomo Nero*, n. 19-20, 2023, [online]

<https://riviste.unimi.it/index.php/uomonero/article/view/17315>.

RINGRAZIAMENTI

Ringrazio innanzitutto il Professor Campiglio che mi ha accolta e guidata attraverso questo percorso, dedicandomi tempo e passione per questa meravigliosa materia.

Colgo anche l'occasione per ringraziare il Professor Fergonzi, con cui ho scambiato una piacevole conversazione durante una sventurata, quanto fruttuosa, giornata di studio alla Biblioteca del Castello Sforzesco in cui si faticava a condurre le nostre ricerche a causa di un malfunzionamento dell'allarme di emergenza. La ringrazio anche qui, nero su bianco, sia per i tappi alle orecchie che si sono rivelati fondamentali, sia per la piacevole chiaccherata.

Ringrazio i miei genitori, ...

Ringrazio Bread e Maude

gli amici e i compagni

e a chi non c'è ma è sempre con me.