



LUCIO FONTANA

FORMA

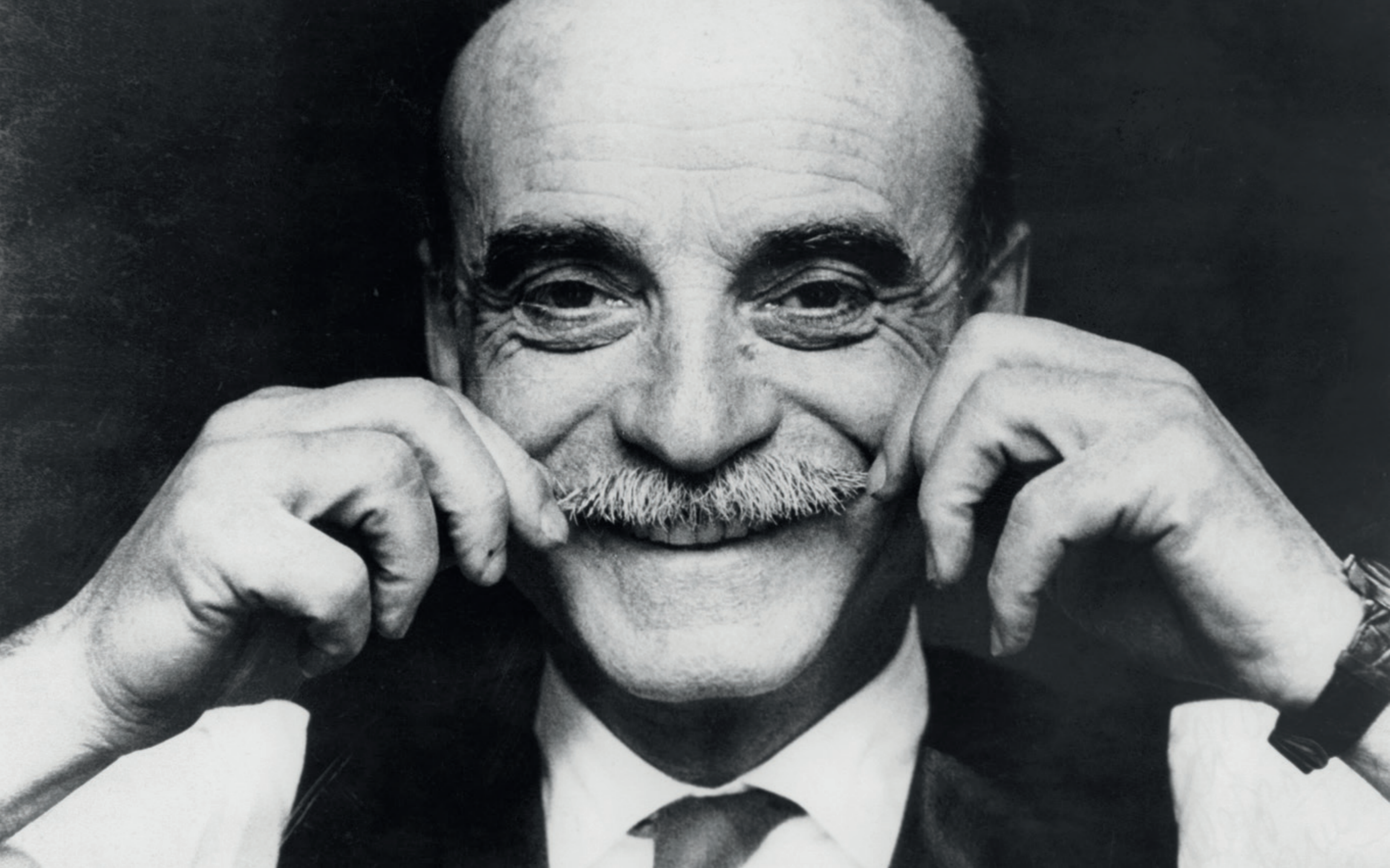
tornabuoniArt
LONDON



LUCIO FONTANA

8 October - 5 December 2015

Tornabuoni Art
London



Editorial project Progetto editoriale
Forma Edizioni srl, Florence, Italy
redazione@formaedizioni.it
www.formaedizioni.it

Editorial production Realizzazione editoriale
Archea Associati

Publishing and editorial coordination
Coordinamento editoriale e redazionale
Laura Andreini

Textual supervision Supervisione redazionale
Riccardo Bruscgli

Editorial staff Redazione
Valentina Muscedra
Maria Giulia Caliri
Beatrice Papucci
Elena Ronchi
Elisa Martini

Graphic design Grafica
Elisa Balducci
Sara Castelluccio
Vitoria Muzi
Mauro Sampaolesi

Photolithography Fotolitografia
Colorlab TRZ, Florence, Italy

Printing Stampa
Lito Terrazzi, Florence, Italy

Translation Traduzioni
Ilaria Ciccioni
Simon Turner
Scriptum Srl, Rome

On the cover In copertina

Concetto Spaziale, La Fine di Dio, 1963
oil, holes, gashes and graffiti on canvas, 70 1/8 x 48 3/8 in
olio, squarci, buchi e graffiti su tela, 178x123 cm

Endpapers (front) Risguardo (fronte)

Lucio Fontana in the early 1960s. Photo Ferrero

Lucio Fontana negli anni '60. Foto Ferrero

Endpapers (back) Risguardo (retro)

Lucio Fontana, L'Attesa, Milan, 1964. Photo Ugo Mulas

Lucio Fontana, L'Attesa, Milano, 1964. Foto Ugo Mulas

© Fondazione Lucio Fontana by SIAE 2015
© 2015 Tornabuoni Art URMI ART LONDON
© 2015 Enrico Crispolti, Luca Massimo Barbero, Edward Lucie-Smith
for their texts per i loro testi

The editor is available to copyright holders for any questions about unidentified iconographic sources.
L'editore è a disposizione degli aventi diritto per eventuali fonti iconografiche non individuate.
© 2015 Forma Edizioni srl, Florence, Italy
All rights reserved, no part of this publication may be reproduced in any form or by any means without
the prior written permission of the publisher.
Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi
mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

First edition: September 2015 Prima edizione: settembre 2015

ISBN: 978-88-96780-06-0

Photo Credits Crediti fotografici

© 2015 Archivio Giancolombo
pp. 30, 33, 36, 37, 96, 104, 118, 128, 184, 227, 232, 244

© 2015 Fondazione Lucio Fontana
pp. 2, 40, 79, 158, 172, 230, 234

© Archivio Cameraphoto Epoche
pp. 92, 218

© Filip Tas
p. 138

© foto Hulton Archive - Getty Images
p. 44

© Oliver Wolleh, Berlin
p. 54, 55, 74, 81, 170, 222, 259

Photo © Amedeo Benestante
p. 182

© Photo Ferrero
p. 76
Endpapers (front)
Risguardo (fronte)

© Photo Shunk-Kender.
p. 148

Photo Ugo Mulas © Ugo Mulas Heirs.
All rights reserved
pp. 22, 24, 28, 48, 59, 61, 63, 65, 82, 88, 102, 136, 140,
152, 154, 168, 180, 214, 220, 252
Endpapers (back)
Risguardo (retro)

Texts by Testi di
Enrico Crispolti
Luca Massimo Barbero
Edward Lucie-Smith

Catalogue Catalogo
Forma Edizioni

Editorial coordination Coordinamento editoriale
Ursula Casamonti

Organization Organizzazione
Tornabuoni Art London
46 Albemarle Street
London W1S 1JN

In collaboration with Tornabuoni Arte Florence
and Tornabuoni Art Paris

**We would like to thank those who contributed
to the making of the catalogue**
Vorremmo ringraziare tutti coloro che hanno
contribuito alla realizzazione del catalogo
Nini Ardemagni Laurini, Silvia Ardemagni
(Fondazione Lucio Fontana) and their
collaborators, Laura Corazzol, all of our staff
in Florence, Paris and London, especially
Maximilian Lefort and Jenna Romagnolo.

LUCIO FONTANA

texts by testi di

Enrico Crispolti
Luca Massimo Barbero
Edward Lucie-Smith



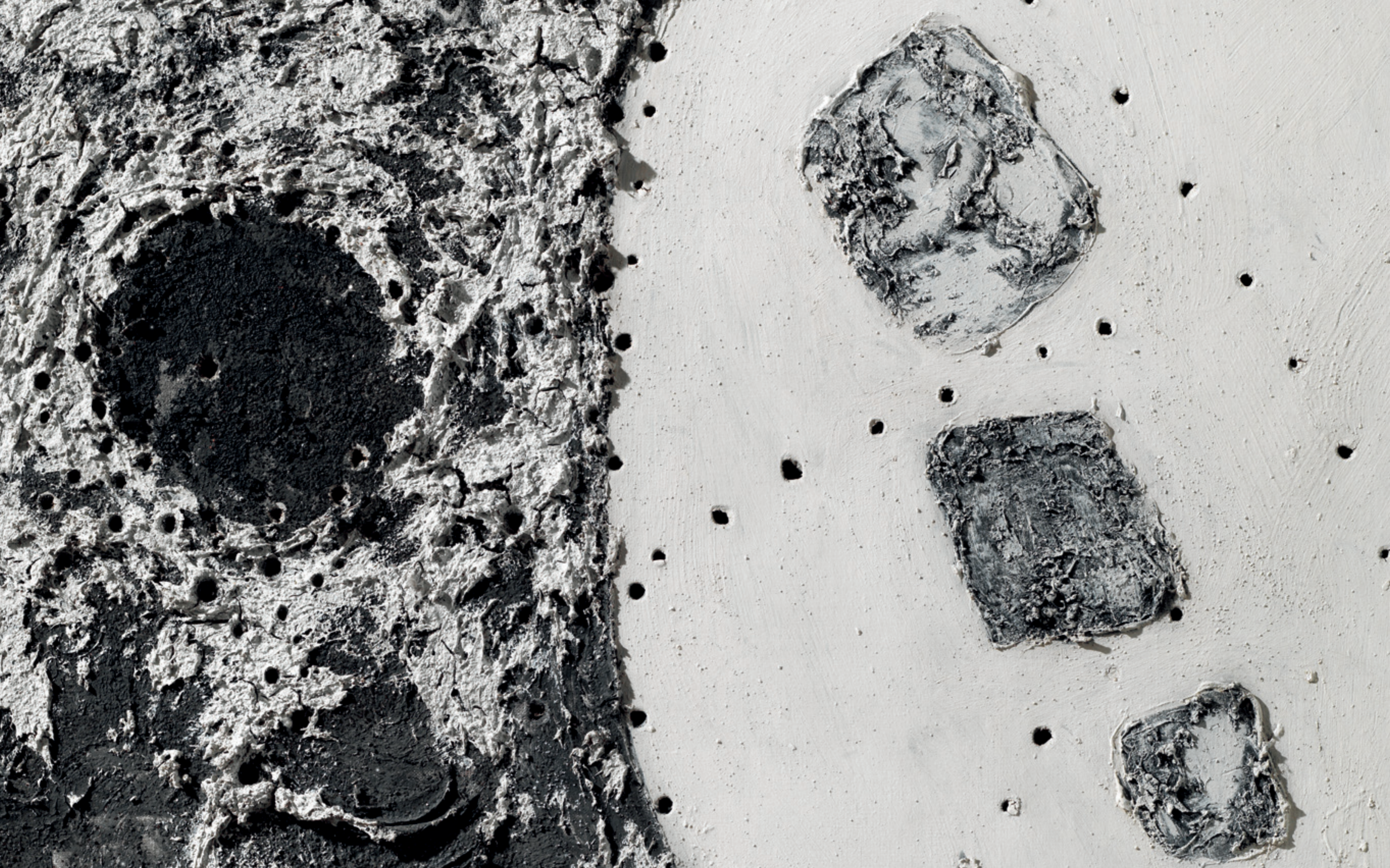
FORMA

tornabuoniArt
LONDON











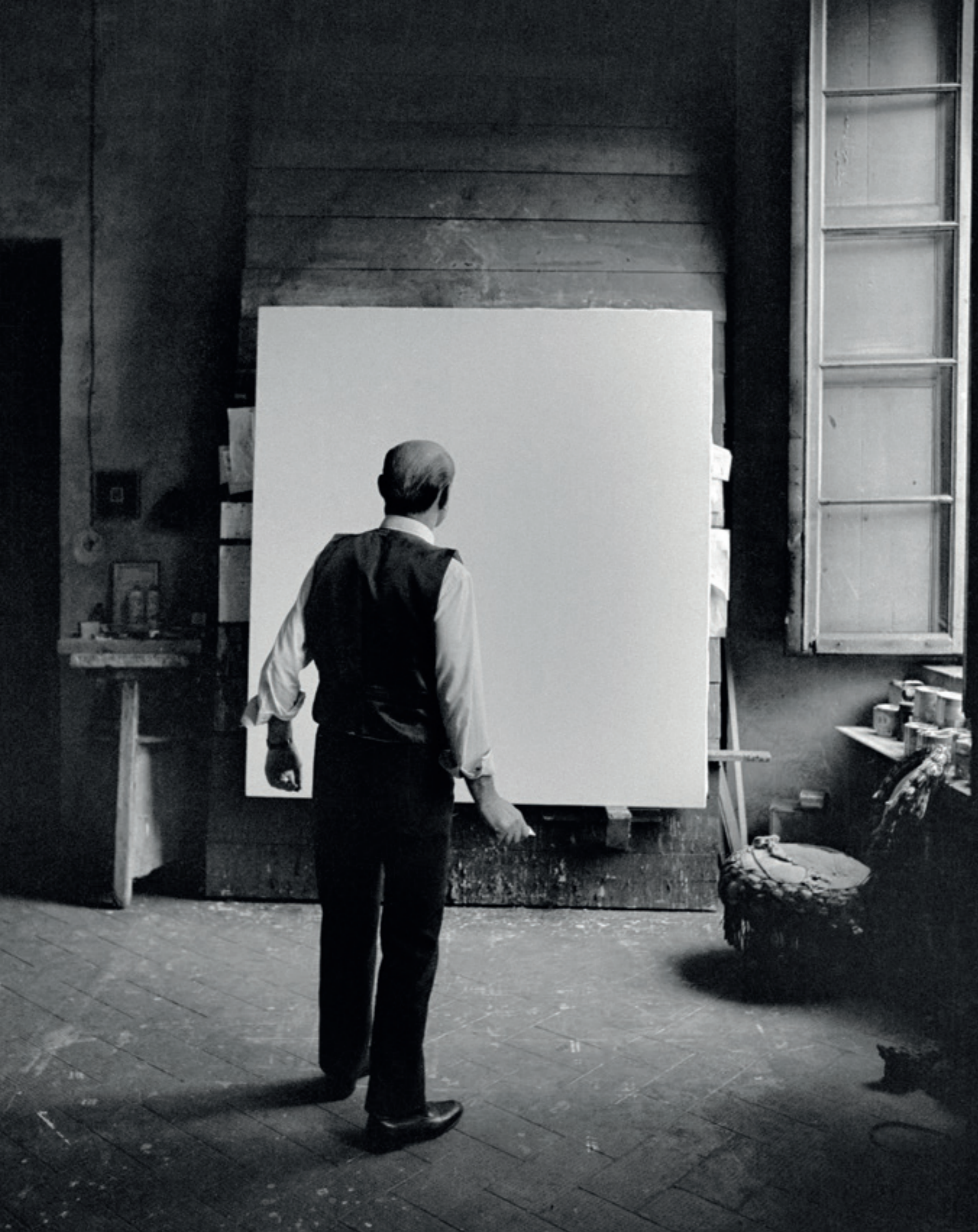






Contents Sommaro

Preface Prefazione Ursula Casamonti	24
Fontana in London: a protagonist of the twentieth century who anticipates the present day Fontana a Londra: un protagonista del XX secolo che preannuncia il XXI Enrico Crispolti	30
The invention of the sign: Lucio Fontana L'invenzione del segno: Lucio Fontana Luca Massimo Barbero	48
Lucio Fontana Edward Lucie-Smith	74
Works Opere	82
Holes Buchi 1950-52	92
Stones Pietre	102
Baroques Barocchi	112
Inks - anilines Inchiostri - aniline	128
Holes Buchi 1960-68	136
Oils Olii	148
The End of God La Fine di Dio	168
Metals Metalli	176
Slashes Tagli	180
Little Theatres Teatrini	220
Sculptures and terracotta Sculture e terracotta	230
Manifiesto Blanco	244
Biography Biografia	252
Works summary Schede delle opere	260



Lucio Fontana, L'Attesa,
Milan, 1964. Photo Ugo Mulas

Lucio Fontana, L'Attesa,
Milano, 1964. Foto Ugo Mulas

Preface Prefazione

Ursula Casamonti

Lucio Fontana is universally acknowledged as one of the foremost figures in the generation of artists who, in the 1950s and '60s, helped bring about a radical conceptual and linguistic change in contemporary art. The role he played was already being pointed out by specialised critics in the early years of the post-war period, involving a growing number of scholars and admirers, while also constituting a model for the young generation of artists in Europe. However it has been especially in the past two decades that Fontana's work has achieved even greater international renown and a new level of interest among collectors and public institutions that is way above that afforded to any other Italian artist active in the second half of the last century.

The essays by Enrico Crispolti, Luca Massimo Barbero and Edward Lucie-Smith published in this book give great insight into the origins, content and features involved in the works and in the artistic movement that the artist himself referred to as *Spazialismo*, illustrating the underlying reasons for the growing international interest in Fontana's work. This book accompanies and describes the content of the exhibition with which the Tornabuoni Arte gallery is opening its new premises in London. The authors of the essays have provided important curatorship, with historical reconstructions and critical analyses that bring to bear upon this selection of works the full significance of the targeted research programme that the gallery has been working on since the 1980s.

The author of the three editions of the *Catalogue Raisonné of Canvases, Sculptures and Spatial Environments* by Lucio Fontana (1974, 1986, 2006), Crispolti is acknowledged as the greatest expert at the international level on the work of the Italian-Argentinian artist. It is his direct knowledge and friendship from the later 1950s and his considerable studies of Fontana's work in the 1930s that makes this new anthological exhibition such a precious opportunity to examine the relationship between Fontana and London. Contrary to popular belief, this was anything but episodic in his extremely intense and prolific career.

We have already worked on a number of occasions with Luca Massimo Barbero, whose work on Fontana includes the *Catalogue Raisonné of the Works on Paper* (2013). His critical essay makes a careful

Lucio Fontana è unanimemente riconosciuto come un protagonista di primo piano in quella generazione di artisti che, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, ha contribuito al radicale mutamento linguistico e concettuale dell'arte contemporanea. Tale ruolo è stato evidenziato fin dai primissimi anni del dopoguerra dalla critica specialistica, coinvolgendo un numero sempre maggiore di studiosi ed estimatori e, al tempo stesso, costituendo un fondamentale punto di riferimento per una giovane generazione artistica europea. Tuttavia è soprattutto negli ultimi due decenni che l'opera di Fontana ha raggiunto una ancor più ampia diffusione internazionale e un livello ulteriore di attenzione da parte di collezionisti e istituzioni pubbliche che non è paragonabile a nessun altro autore italiano attivo durante la seconda metà del secolo scorso. I saggi di Enrico Crispolti, Luca Massimo Barbero ed Edward Lucie-Smith pubblicati in questo volume permettono di approfondire la genesi, i contenuti e le caratteristiche delle opere e del movimento artistico che lo stesso autore identificava con il termine 'Spazialismo', evidenziando le ragioni che giustificano la crescente attenzione internazionale verso l'opera di Fontana. Questo volume accompagna e descrive i contenuti della mostra con cui la galleria Tornabuoni Arte inaugura la nuova sede londinese. Gli autori dei testi hanno assicurato un'importante curatela, offrendo ricostruzioni storiche e letture critiche che conferiscono a questa selezione di opere il senso compiuto di uno specifico percorso di ricerca che la galleria ha avviato a partire dagli anni Ottanta. Autore delle tre edizioni del *Catalogo ragionato di sculture, dipinti e ambientazioni* di Lucio Fontana (1974, 1986, 2006), Crispolti è considerato il massimo esperto a livello internazionale dell'opera dell'artista italo-argentino e, grazie alla sua conoscenza diretta e amicizia dai secondi anni Cinquanta, e ai suoi molteplici studi, relativi anche al lavoro di Fontana negli anni Trenta, questa nuova antologica costituisce anche l'occasione preziosa per indagare i rapporti tra Fontana e Londra che, contrariamente a quanto comunemente ritenuto, appaiono tutt'altro che episodici rispetto a un percorso creativo tanto intenso e prolifico. Con Luca Massimo Barbero, autore, relativamente a Fontana, del *Catalogo ragionato delle opere su carta* (2013), abbiamo già collaborato in più occasioni.

Lucio Fontana, L'Attesa, Milan, 1964. Photo Ugo Mulas

Lucio Fontana, L'Attesa, Milano, 1964. Foto Ugo Mulas

analysis of the sign in the work of Lucio Fontana, particularly as regards the works on display, clearly showing how his drawings often anticipated the various themes in his artistic expression.

Sincere thanks also go to Edward Lucie-Smith, the English historian of international fame with whom we have the pleasure of entering into an important collaboration.

In just a few notes, which I hope will give visitors a sense of discovery and enjoyment, I should like to recall the most significant works on display and the reasoning behind the exhibition.

Our tribute to Lucio Fontana opens with *Cavallo* [Horse], a stunning sculptural work in refractory terracotta. This work, which is exceptional in terms of form and finish, constitutes an extraordinary record, because it was made by the master during his time in Paris, when he was in Sèvres in 1935-36 to perfect his technique of firing clay. This was the time when Fontana met the non-figurative informal avant-gardes in Paris, who came together around the Abstraction-Création group. With the exception of this powerful ceramic work, all the items on display date from after the *Manifiesto Blanco* (1946) and after the theorisation of *Spazialismo*, meaning that they are *Spatial Concepts* from 1949 to 1968. The idea behind the selection is to document the main cycles of work to which Fontana dedicated the last twenty years of his life, so we find canvases from the *Holes* cycle from the opening years of the 1950s, the *Stones* from 1953-56, the *Baroques* from 1956-57, the *Impastos* and the *Anilines* from the end of the decade. Together with these works, there are naturally also various types of *Slashes*, from the experimental ones of 1959-60 to the essentially iconic works of the 1960s, as well as the complex *Little Theatres* of 1964-66 and the new *Oils* with craters of the early 1960s.

In recent years, many art lovers have acknowledged that Tornabuoni Arte has had the merit of constantly and consistently insisting on the incontrovertible value of Lucio Fontana's art. This is certainly due in part to events like Art Basel Miami, Frieze Masters in London and TEFAF in Maastricht, where the gallery has put on monographic displays in recent years. But it is also due to the flexible approach that the founder of the gallery, Roberto Casamonti, has adopted towards selecting and expanding his own collection of works over the years. In particular,

Il suo intervento critico affronta un'attenta analisi sul segno di Lucio Fontana con particolari riferimenti alle opere esposte, dimostrando puntualmente come i disegni spesso abbiano anticipato le differenti tematiche espressive del maestro.

Un sincero ringraziamento va anche ad Edward Lucie-Smith, storico inglese di fama internazionale, con cui abbiamo il piacere di inaugurare una prima importante collaborazione.

Vorrei ricordare, con poche note che lascino comunque al visitatore il senso della scoperta e il gusto della visita, le più significative opere in mostra, oltre il percorso ragionato del suo allestimento.

Il nostro omaggio a Lucio Fontana si apre con una bellissima opera plastica realizzata in terracotta refrattaria *Cavallo*. Il lavoro, di eccezionale pregio per formato e finitura, costituisce un documento straordinario perché realizzato dal maestro presumibilmente proprio nel periodo parigino, quando si trovava a Sèvres per perfezionare le tecniche di cottura, nel 1935-36. È proprio in quel momento che Fontana incontra l'avanguardia non-figurativa riunita intorno al gruppo Abstraction-Création. Fatta eccezione per questa vigorosa ceramica, tutte le opere presenti in mostra sono successive alla redazione del *Manifiesto Blanco* (1946), e alla teorizzazione dello Spazialismo. Sono dunque *Concetti spaziali*. La scelta è qui ispirata al tentativo di documentare i principali cicli di lavoro a cui Fontana si è dedicato negli ultimi vent'anni della sua vita. Sono quindi presenti tele del ciclo *Buchi* dei primissimi anni Cinquanta, *Pietre* del periodo 1953-56, *Barocchi* del biennio 1956-57, *Gessi* e *Aniline* della fine del decennio. A queste opere, ovviamente, si aggiungono diverse tipologie di *Tagli*, da quelli sperimentali del 1959-60 a quelli essenzialmente iconici lungo gli anni Sessanta, così come gli articolati *Teatrini* del 1964-66, e i nuovi *Olii* a crateri dei primi Sessanta.

Negli ultimi anni molti appassionati d'arte hanno riconosciuto a Tornabuoni Arte il merito di aver insistito con costanza e coerenza sull'indiscutibile valore dell'opera di Lucio Fontana. Certamente in parte ciò è dovuto a manifestazioni quali Art Basel Miami, Frieze Masters a Londra, o TEFAF a Maastricht, dove nelle recenti edizioni la galleria ha presentato allestimenti monografici. In parte invece è dovuto alla flessibilità con cui il fondatore del galleria, Roberto Casamonti, ha selezionato e

the holding of works by Lucio Fontana has always been designed as an 'open' collection – one that is a private, but at the same time also public. For over thirty years now, there has been constant openness towards the institutions and works have been loaned unconditionally to many museums. The conviction behind this is that it is the best way to foster a broader understanding of the works by the artist that Roberto Casamonti loves best. And it is due to this approach that the reader of this book and the visitor to the exhibition in London will have the opportunity to see, among the works published and displayed, both celebrated and less well-known works that have been shown many times by international museums. These include the 9 works (*Catalogue Raisonné*, 2006, cit. nos. 53 P 9, 56 BA 12, 62 O 52, 62 O 46, 62 O 29, 65 T 59, 66 TE 10, 66 T 95, 67 SC 1) loaned for the Fontana retrospective at the Musée d'art Moderne de la Ville de Paris in 2014, the *Concetto spaziale, Attese* [Spatial Concept Expectations] of 1965 (65 T 127), also shown in 2014 in the *Formes* exhibition at the Centre Pompidou in Metz, a work from the *Baroques* cycle entitled *Inferno* (56 BA 13), which was shown at the Centre Georges Pompidou in Paris in the 1987 retrospective, *Concetto spaziale, Ritratto de Iris Clert* (61 O 34), which appeared in the 1987 Paris retrospective and, more recently, in the *Klein Fontana. Milano-Parigi, 1957-1962* exhibition at the Museo del Novecento in Milan, and *Concetto spaziale* of 1964 (64 B 3), which is just back from the Musée d'Orsay in Paris. And it is precisely because of this constant openness towards public institutions that visitors will not find on display two works that are nevertheless in the catalogue. The first is the *Concetto spaziale* of 1959 (59 T 142), which has been granted on a renewable temporary loan to the MADRE museum in Naples, while the second is the large canvas that came from collaboration between Lucio Fontana and Jef Verheyen, which at the time of the opening of the London exhibition is on show in the ZERO exhibition at the Stedelijk Museum in Amsterdam.

The London event is part of a process of research and collection that is fortunately far from complete. I hope that, through the work of one of the great names in twentieth-century art, international collectors will increasingly appreciate the historical and cultural adventure of Italian art.

arricchito nel tempo la propria raccolta di opere. In particolare, relativamente al lavoro di Lucio Fontana, la collezione è sempre stata concepita come una raccolta 'aperta', ovvero una selezione privata e nel contempo pubblica, nel senso che da oltre trent'anni, con costante disponibilità verso enti ed istituzioni, le opere sono sempre state concesse senza condizioni a molti musei nella convinzione che questo fosse il modo migliore per favorire la diffusione e la conoscenza dell'opera dell'artista da lui più amato. È in virtù di tale atteggiamento che il lettore di questo volume e il visitatore della mostra londinese avranno l'opportunità di ritrovare, tra le opere pubblicate ed esposte, lavori noti e molto conosciuti perché mostrati in più circostanze da numerosi musei internazionali. Tra queste ricordiamo le 9 opere (*Catalogo ragionato*, 2006, cit., nn. 53 P 9, 56 BA 12, 62 O 52, 62 O 46, 62 O 29, 65 T 59, 66 TE 10, 66 T 95, 67 SC 1) prestate per la retrospettiva di Fontana recentemente conclusa al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris nel 2014; il *Concetto spaziale, Attese*, del 1965 (65 T 127), esposto sempre nel 2014 al Centre Pompidou di Metz nella mostra "Formes"; un'opera del ciclo dei *Barocchi* dal titolo *Inferno* (56 BA 13), già esposta al Centre Georges Pompidou di Parigi nella retrospettiva del 1987; il *Concetto spaziale, Ritratto de Iris Clert* (61 O 34), presente nella retrospettiva parigina del 1987 e recentemente esposto al Museo del Novecento di Milano nella mostra "Klein Fontana. Milano-Parigi, 1957-1962"; l'opera *Concetto spaziale* del 1964 (64 B 3) appena rientrata da Parigi dal Musée d'Orsay. È proprio in virtù di questa costante disponibilità verso le istituzioni pubbliche che il lettore non troverà in mostra due opere che pure sono pubblicate in catalogo. La prima è il *Concetto spaziale* del 1959 (59 T 142), che è stata concessa in comodato temporaneo rinnovabile al museo MADRE di Napoli; la seconda è la grande tela frutto della collaborazione tra Lucio Fontana e Jef Verheyen, nel momento di apertura della mostra londinese, è infatti esposta ad Amsterdam presso lo Stedelijk Museum nella mostra "ZERO". La mostra londinese è parte di un percorso di ricerca e raccolta che fortunatamente risulta tutt'altro che concluso. Mi auguro che, attraverso l'opera di uno dei protagonisti del XX secolo, il collezionismo internazionale apprezzi sempre di più il percorso storico culturale dell'arte italiana.





Fontana in London: a protagonist of the twentieth century who anticipates the present day Fontana a Londra: un protagonista del XX secolo che preannuncia il XXI

Enrico Crispolti

An auspicious tradition (though initially almost a gamble) has taken shape over the last twenty years. From the end of the 1990s, each of the new spaces opened by Tornabuoni Arte, after the original gallery in Florence, has always been inaugurated with an exhibition of works by Lucio Fontana. Important exhibitions, though very different one from the other, of his painting, sculpture, and drawing, often including masterpieces. Each accompanied by a catalogue with an introduction by the present writer, already at that time a veteran of the critical and historical dialogue with the work of Fontana. This was the case for the new Tornabuoni galleries in Milan (1996), Venice (2005), and Paris (2009). And the tradition continues with the new gallery in London, a city which from the second half of the 1950s was one of the most important places in Europe for the diffusion and success, in terms of critical attention, exhibition, and collection, of Fontana's work. Nine of his works, for example, were present in the significant exhibition *Between Space and Earth. Trends in Modern Italian Art*, focused mainly on Arte Informale, which was held at the Marlborough Gallery in 1957, with a preface by Lawrence Alloway. Other works were present in two exhibitions at the prestigious Institute of Contemporary Art (*Painting from the Damiano Collection. Fontana, Dova, Crippa, Clemente*, 1959, again with a preface by Alloway; and *Study for an exhibition of violence in contemporary art*, at the beginning of 1964). Fontana also held two important solo exhibitions at the McRoberts & Tunnard Gallery: the first at the end of 1960, with a preface by Alloway, and the second at the end of 1962, with paintings from the same year, this time with a preface by Pierre Rouve. In the spring of 1964 works by Fontana were included in the exhibition *Painting & Sculpture of a Decade 54-64*, held at the Tate Gallery; while at the end of 1967 he also took part in *Rosc 67. The poetry of vision*. As we know, Fontana the artist of 'two worlds' (as an Italian Argentine) had had his first important European experience in Milan and Paris, right from the mid-1930s. He had taken part with several 'abstract' sculptures in *Abstraction et Création. Art Non figuratif 1935*, and with figurative sculptures,

Una tradizione benaugurante (ma inizialmente quasi una scommessa, se non una sfida) si è costituita in un paio di decenni. Quella che le nuove sedi di Tornabuoni Arte, estensivamente succedutesi, dalla fine degli anni Novanta, a quella originaria fiorentina, si inaugurassero sempre nel nome propulsivo di Lucio Fontana. Con una mostra di volta in volta diversamente assai rilevante di sue opere, spesso capolavori, fra pittura, scultura, disegno, e con in catalogo di volta in volta un particolare testo del sottoscritto, immagino quale (già allora) esemplare di veterano nel dialogo critico e storico con l'opera fontaniana. E ormai da oltre mezzo secolo: è accaduto infatti nel caso delle nuove basi espositive tornabuoniane di Milano (1996), di Venezia (2005), e di Parigi (2009). E accade ora per questa di Londra, che dalla seconda metà degli anni Cinquanta è stata per l'opera di Fontana uno dei centri europei di maggiore rilevanza d'affermazione, sia critica, sia espositiva e collezionistica. Essendovi approdato con ben nove sue opere nella significativa mostra internazionale, in chiave soprattutto 'informale', "Between Space and Earth. Trends in Modern Italian Art", proposta nel 1957 nella Marlborough Gallery, con in catalogo un testo di Lawrence Alloway. Ma poi presente, con altre, in particolare fra Institute of Contemporary Art (il prestigioso ICA, che nel 1959, sempre presentata in catalogo da Alloway, ha proposto la mostra "Painting from the Damiano Collection. Fontana, Dova, Crippa, Clemente"; e all'inizio del 1964 ha riproposto Fontana in "Study for an exhibition of violence in contemporary art"), e McRoberts & Tunnard (dove Fontana ha tenuto un paio di importanti personali: la prima alla fine del 1960, presentato in catalogo dallo stesso Alloway, e la seconda alla fine del 1962, con dipinti di tale anno, presentato invece da Pierre Rouve). Mentre, nella primavera 1964, opere di Fontana erano nella mostra "Painting & Sculpture of a Decade 54-64", proposta dalla Tate Gallery; e poi, alla fine del 1967, in "Rosc 67. The poetry of vision". Certamente, com'è noto, la sua prima consistente esperienza internazionale europea, Fontana artista dei 'due mondi' (da italo argentino), l'aveva sviluppata da Milano a Parigi, già da metà degli anni Trenta. Fra partecipazione di sue sculture 'astratte' ad "Abstraction et Création. Art Non figuratif 1935", e di sculture invece figurative, soprattutto espressioniste, alla grande e famosa "Exposition Internationale des

Previous pages:
Lucio Fontana, L'Attesa,
Milan, 1964. Photo Ugo Mulas

Pagine precedenti:
Lucio Fontana, L'Attesa,
Milano, 1964. Foto Ugo Mulas

Lucio Fontana exhibition,
McRoberts & Tunnard Gallery,
London, 1962

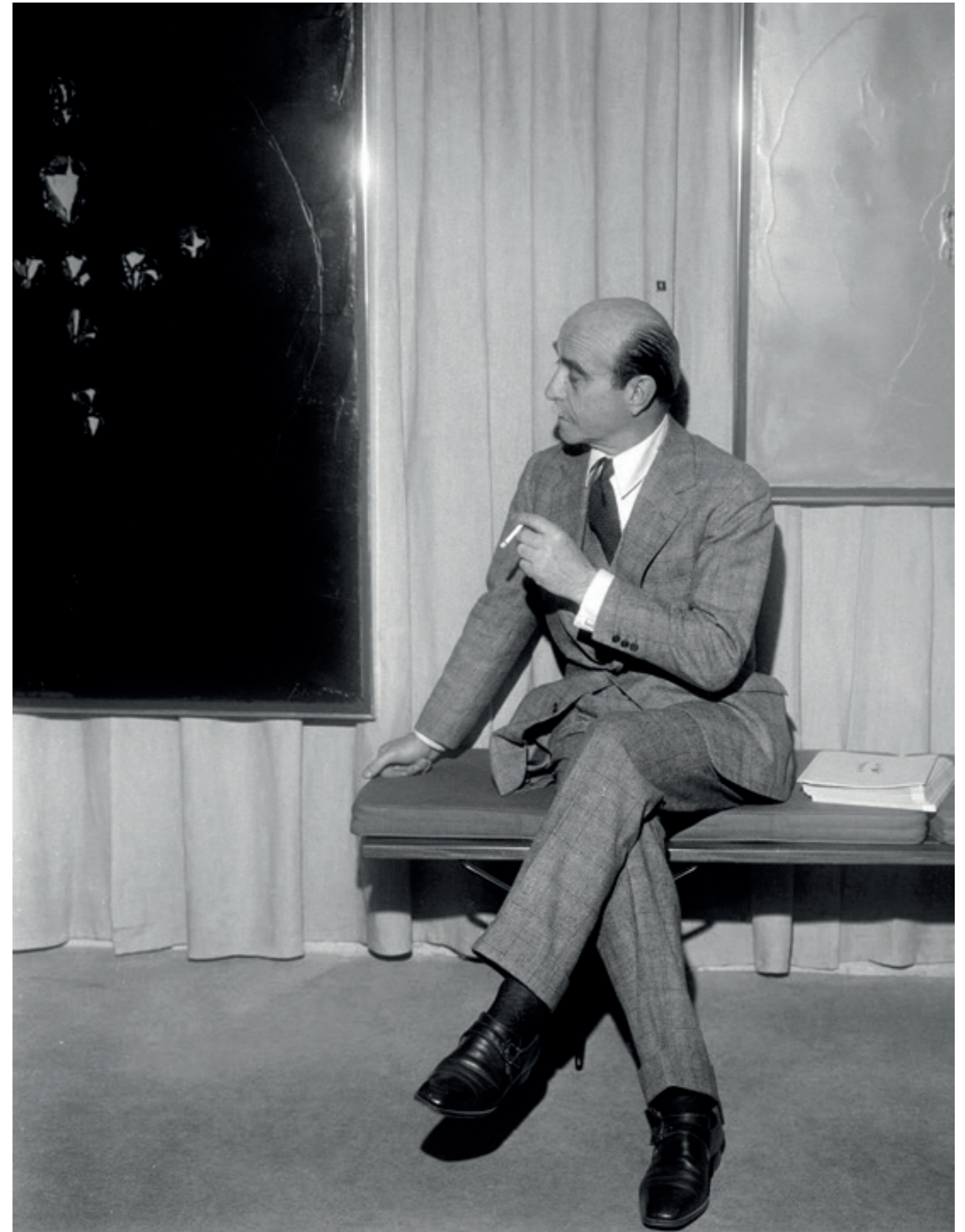
Mostra di Lucio Fontana,
McRoberts & Tunnard Gallery,
Londra, 1962

above all expressionist, in the famous *Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la vie moderne*, in 1937. He had also spent time working in Paris, and as a ceramist in Sèvres, and had held solo exhibitions of ceramic works in Paris, at the Galerie Bucher-Myrbor in 1937 and at the Galerie Zak in 1938. At the time he was also influenced by the sculptural work of Zadkine and Laurens. However, it is equally true that his renewed success in Europe after the Second World War began precisely from London; before Germany (and also, on the other side of the Atlantic, before his first exhibition in New York, at the Martha Jackson Gallery in 1961). From London, where critical attention had a solid foundation in the work of Alloway, and then in the contribution of Rouve, in the late 1950s and early 1960s (as in the pages Alloway devoted to Fontana, with 12 reproductions and the cover image, in issue no. 1 of the avant-garde journal *Ark*, January 1959). And where at the same time he had his first substantial experience of the international art market (beyond Milan, that is), through a contract with the McRoberts & Tunnard Gallery, and the interest shown by the London-based Italian art collector Damiano. His letters include many references to these relationships, which at the time were extremely important. For example, in mid-January 1963 I invited him to take part in my project for a *Omaggio a Fontana*, part of the large-scale event *Aspetti dell'Arte Contemporanea* that I was planning for the following summer in the Castello Spagnolo in L'Aquila. A 'Homage', as I wrote to him, 'including 40 or 50 works of painting and sculpture (including tablets and a few ceramics), presenting all the aspects of your work from around 1930 to the present'. This, in fact, would be the first critical and historical anthological exhibition of Fontana's work to be held in Italy. Agreeing enthusiastically, Fontana added: 'Unfortunately, as you know, I have to reach an agreement with my dealers in London, and I will send them your letter straight away – I say unfortunately not for them, but for a series of exhibitions that should be held from April to August' (from Milan, mid-January 1963, now in Enrico Crispolti, *Carriera 'barocca' di Fontana. Taccuino critico 1959-2004 e Carteggio 1958-1967*,

Arts et des Techniques dans la vie moderne", nel 1937, e il soggiorno di lavoro parigino e da ceramista a Sèvres, e le personali di ceramiche alla Bucher-Myrbor e alla Zak, a Parigi, nel 1937 e nel 1938. Attento del resto allora alle esperienze plastiche di Zadkine e di Laurens. Ma è pur altrettanto vero che una sua riaffermazione di presenza europea, dopo il secondo conflitto mondiale, riparte invece proprio da Londra; e prima che in Germania (e altrimenti, in scala atlantica, prima anche dell'approdo a New York, nella Martha Jackson Gallery, nel 1961). Da Londra, in un'attenzione critica solidamente costituita nel lavoro appunto di Alloway, e fino dunque al contributo di Rouve, appunto fra secondi Cinquanta e inizio Sessanta (come inoltre nelle pagine dedicate da Alloway medesimo a Fontana – e 12 immagini e la copertina – nel n. 1, gennaio 1959, della rivista d'avanguardia "Ark"). E parallelamente in una sua prima consistente esperienza di rapporto con il mercato internazionale (oltre dunque l'ambito milanese) attraverso un contratto appunto con McRoberts & Tunnard, e la continuità della sua corrispondenza alla consistente attenzione collezionistica appunto dell'italo-londinese Damiano. Fra le sue lettere ricorrono spesso riferimenti a tali rapporti, allora importanti. Per esempio, a metà gennaio 1963 lo invitai a collaborare sostanzialmente al mio progetto di un "Omaggio a Fontana", da realizzarsi all'interno della grande rassegna storico-critica "Aspetti dell'Arte Contemporanea" che preparavo per l'estate seguente nel Castello spagnolo a L'Aquila. Un "Omaggio" gli precisavo, "comprendente un 40-50 opere fra pitture e sculture (comprese tavolette e qualche ceramica), presentando tutti gli aspetti del tuo lavoro dal '30 circa a oggi". E che fino ad allora ha infatti costituito la prima antologica storico-critica dell'opera fontaniana realizzata in Italia. Accettando subito con entusiasmo, Fontana mi aggiungeva: "Purtroppo come sai debbo mettermi d'accordo coi miei mercanti di Londra, e ora stesso spedisco loro la tua lettera – dico purtroppo, non per loro, ma per una serie di mostre che dovrei realizzare da aprile a agosto" (da Milano, a metà gennaio 1963, ora in Enrico Crispolti, *Carriera "barocca" di Fontana. Taccuino critico 1959-2004 e Carteggio 1958-1967*, a cura di Paolo Campiglio, Skira, Milano 2004, pp. 345-346). E si trattava appunto del rapporto di rappresentanza affidato a McRoberts & Tunnard.

Lucio Fontana exhibition,
McRoberts & Tunnard Gallery,
London, 1962

Mostra di Lucio Fontana,
McRoberts & Tunnard Gallery,
Londra, 1962



edited by Paolo Campiglio, Skira, Milan 2004, pp. 345-346). He was referring, in fact, to his contract with McRoberts & Tunnard. After the artist's death in September 1968, interest in London not only focused once again on the recent aspects of his work (as in *Basically White*, held at the ICA in the spring of 1974, on the subject of his monochromes), but also assumed a substantially historical perspective. In this light some exhibitions covered the earlier periods of his career (for example *The Non-Objective World 1935-1955*, held at Annely Juda Fine Art in the summer of 1972, then in Basel and Milan; or *Art and Power. European under the dictators 1930-1945*, held at the Hayward Gallery in 1995-96, then in Barcelona ad Berlin; or *Art in Latin America. The Modern Era 1820-1980*, once again at the Hayward Gallery, in 1989); while others explored aspects of his more recent work (*Arte Italiana 1960-1982*, at the Hayward Gallery and the ICA, 1982-1983). Finally, a retrospective exhibition of around one hundred works was held at the Hayward Gallery about fifteen years ago, in 1999 (the centenary of his birth) and 2000, curated by Sarah Whitefield. On this occasion, too, the exhibition presents an overview, though with a focus on certain significant moments of his long and unpredictable creative path related to the 1950s and 1960s. From the 1930s it includes above all the remarkable, imposing sculpture in shiny black ceramic, *Cavallo* [Horse], executed in 1935-36: a work of powerful material force, even in its chromatic uniformity. Rediscovered several years ago, that is after the third edition (Skira, Milan 2006) of my *Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni* (first edition: La Connaissance, Brussels, 1974; second edition: Electa, Milan 1986). A sculpturally powerful ceramic, completely black, not as a non-colour, but on the contrary as a resolute and final affirmation of the extreme chromatic potential of sculpture, achieved through the practice of ceramic sculpture in the second half of the 1930s (and then again in the second half of the 1940s), resolutely undertaken as a further stage in his destiny as a sculptor. Black, like his famous anti-Wildtian *Uomo nero* [Black Man], a plaster figure painted entirely in black, as the polemical affirmation of a coloured

Mentre, quando la prospettiva d'interesse assume invece un'inquadratura ormai postuma (dopo la scomparsa nel settembre 1968), a Londra, l'attenzione si rivolge non soltanto nuovamente ad aspetti recenti del suo lavoro (come in "Basically White", all'ICA, nella primavera 1974, in tema di monocromo) ma anche a una prospettiva sostanzialmente storica. E sia questa di gittata profonda (come in "The Non-Objective World 1935-1955", nella Annely Juda Fine Art, nell'estate 1972, e poi a Basilea e a Milano; o come in "Art and Power. European under the dictators 1930-1945", nella The Hayward Gallery, fra 1995 e '96, e poi a Barcellona e a Berlino; o in "Art in Latin America. The Modern Era 1820-1980", nella stessa The Hayward Gallery, nel 1989); oppure sia invece di attenzione rivolta ad aspetti del lavoro recente (come, ivi, e nell'ICA, "Arte Italiana 1960-1982", nel 1982-1983). E una riproposizione complessiva dell'opera di Fontana è infine avvenuta a Londra una quindicina d'anni fa, fra 1999 (anno del centenario della nascita) e 2000, in una retrospettiva, ricca di un centinaio di opere, sempre nella The Hayward Gallery, a cura di Sarah Whitefield. Anche in questa occasione lo sguardo è complessivo, pur se prevalentemente attento a significative occasioni della sconfinata e imprevedibile creatività fontaniana relative agli anni Cinquanta e Sessanta. Ma ai Trenta ci riporta subito soprattutto la straordinaria imponente scultura in rilucente ceramica nera, *Cavallo*, del 1935-36, di forte articolazione materica, nella sua stessa assolutezza cromatica. Ritrovata qualche anno fa, dopo dunque la terza edizione (Skira, Milano 2006) del mio *Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni* (prima edizione: La Connaissance, Bruxelles 1974; seconda: Electa, Milano 1986). Una plasticamente possente ceramica integralmente nera, non tuttavia come un non-colore, ma al contrario proprio come affermazione risoluta e prospetticamente finale, in quel nero, di estreme virtualità cromatiche della scultura. Da Fontana recuperate appunto attraverso la pratica plastica della ceramica, nei secondi anni Trenta (e poi nuovamente nei secondi Quaranta), risolutamente assunta come ulteriore proprio destino di scultore. Nera insomma come in gesso dipinto assolutamente di nero, appunto quale polemica affermazione di una presenza plastica colorata, lo era il suo famoso *Uomo nero*,

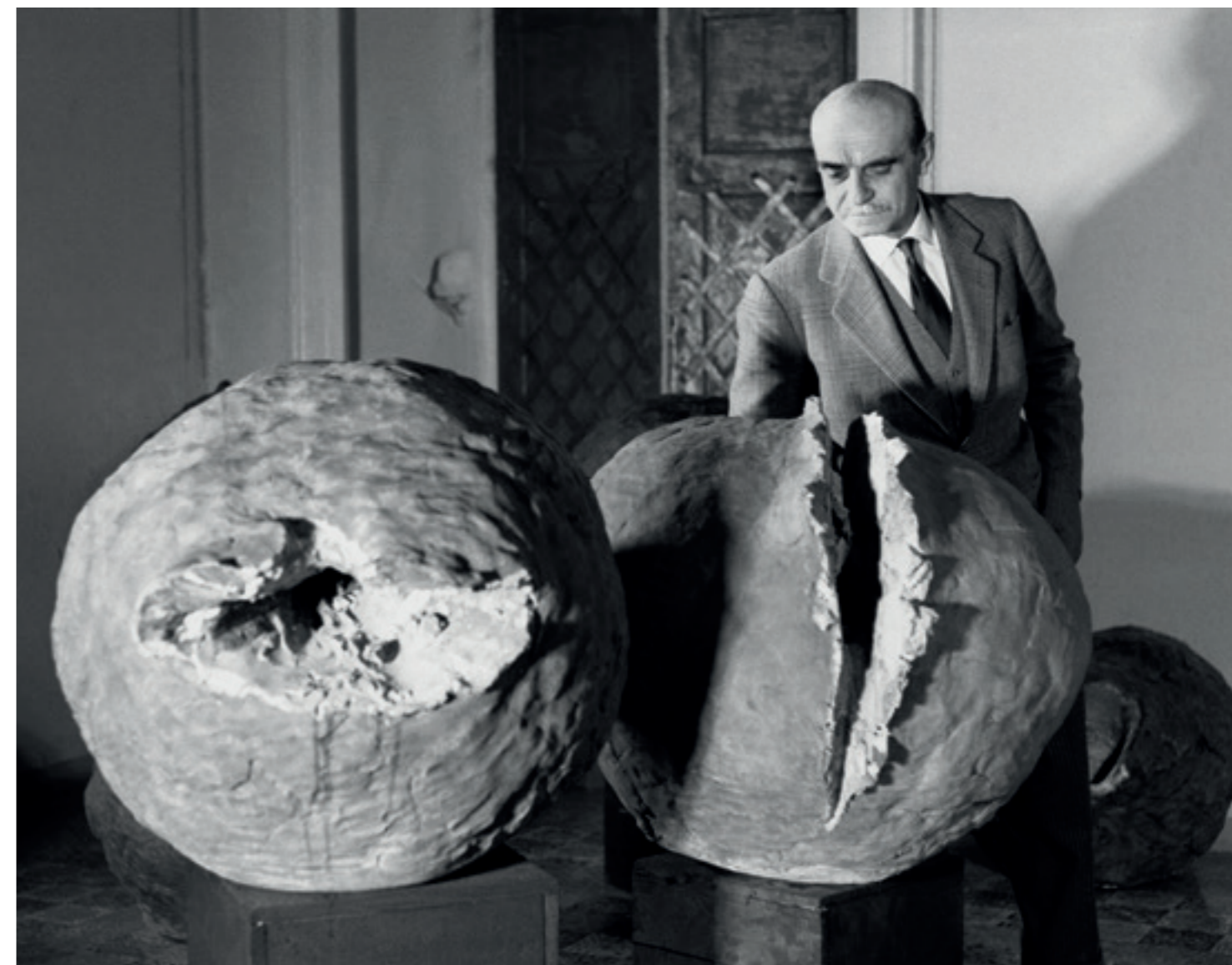
plastic presence, presented at the Galleria del Milione in Milan in 1930-31. Black, just as his chromatically shocking Campione olimpionico [Olympic Champion] (1932) was painted entirely blue. The figurative affirmation of a resistance against naturalism precisely through a surprising chromatic otherness, as Fontana had shown in his solo exhibitions at the Galleria Il Milione in the early 1930s (from *Il fiocinatore* [The Harpooner], 1933-34, silver, white and black, to the famous *Signorina seduta* [Seated Girl], silver and gold, and *Vittoria dell'aria* [Victory of the Air], gold and blue, both 1934). It was this coloured sculpture, announced and practiced in the early 1930s, which Fontana developed radically from the middle of the same decade, through the infinite chromatic brightness of the exciting reflections of ceramic sculpture. From gold to black, through the whole range of colours (like the famous *Paulette*, 1938, in black and white; or the powerful, wholly material *Torso italico* [Italian Torso], also 1938). These were the years in which he claimed proudly: 'I am a sculptor, not a ceramist' ('La mia ceramica', in *Tempo*, 21 September 1939). It was precisely through the totalizing practice of ceramic sculpture that Fontana contributed in a decisive and pioneering manner, in Europe, to reintroducing the potential of colour into twentieth-century sculpture (a similar role was played from the late 1930s by Leoncillo in Italy; and from the mid-1940s, in a highly original manner, by Mirò and Artigas in Spain). In the second half of the 1910s, Archipenko had begun to advocate the use of colour in the new sculpture, essentially after his Cubist period and his multi-material Futurist experience. It was this possibility, unfulfilled and to a certain extent abandoned, which Fontana revived powerfully around twenty years later in his ceramic sculpture, in the boundless potential of colour, between the extremes of the wholly gold and the wholly black. As in the case of *Cavallo* in this exhibition. It was precisely in this progressive expression of vitalism, from coloured sculpture to the highly colourful sculpture in ceramic, during the 1930s, characterized by a very personal form of expressionism (vitalistically positive, rather than oppositional, as it was historically), in forms that

antiwildtiano, proposto a Milano nella Galleria del Milione nel 1930-31. Nera insomma come invece interamente colorato in azzurro era, nel 1932, il suo cromaticamente spiazzante *Campione olimpionico*. Scultura, questa, che affermava figurativamente un'insubordinabilità naturalistica proprio attraverso una spiazzante alterità cromatica, quale da Fontana infatti affermata nelle proprie mostre personali milanesi, appunto nella Galleria Il Milione, nei primi anni Trenta (da *Il fiocinatore*, 1933-34, tutto, argento, bianco e nero, a la celebre *Signorina seduta*, argento e oro, a *Vittoria dell'aria*, oro e blu, ambedue 1934). Ed era un'intenzione di scultura eminentemente colorata, enunciata e appunto praticata nei primissimi anni Trenta, che tuttavia Fontana realizza radicalmente invece, da metà degli stessi Trenta, attraverso appunto la rutilanza cromatica infinita permessa dalla plastica del tutto risolta in esaltante riflessata ceramica. Dall'oro al nero, attraverso una disponibilità cromatica a gamma totale (come la famosa *Paulette*, 1938, in bianco e nero; oppure l'invece tutto materico, possente, *Torso italico*, pure 1938). Erano gli anni in cui rivendicava orgogliosamente: "Io sono uno scultore non un ceramista" (*La mia ceramica*, in "Tempo", 21 settembre 1939). E proprio attraverso una totalizzante pratica plastica della ceramica Fontana ha concorso in modo determinante, in Europa, a reintrodurre pionieristicamente nella scultura del XX secolo appunto le possibilità plastiche del colore (come altrimenti, da fine dei Trenta, in Italia anche Leoncillo; e un'impresa in cui, da metà dei Quaranta originalmente s'impegnerà anche in area iberica Mirò, con Artigas). Nei secondi anni Dieci, Archipenko aveva enunciato un possibile destino colorato nella nuova scultura, essenzialmente articolata dopo l'esperienza cubista e quella stessa, polimaterica, futurista. Quell'istanza, di fatto da allora irrealizzata e in certa misura allora archiviata, Fontana invece, una ventina d'anni dopo, prepotentemente ripropone e realizza appunto in una scultura in ceramica, sconfinatamente dunque di virtualità colorata, fra gli estremi stessi del tutto oro o del tutto nero. Come appunto nel caso di *Cavallo* qui esposto. E proprio in questa progressione di dispiegamento di vitalismo espressivo, dalla scultura colorata alla coloratissima scultura in ceramica, lungo gli anni Trenta, fra modi d'un espressionismo molto personale (appunto vitalisticamente positivo,



Lucio Fontana in his studio.
Milan, 1959

Lucio Fontana nel suo studio.
Milano, 1959



Lucio Fontana in his studio.
Milan, 1959

Lucio Fontana nel suo studio.
Milano, 1959

were indicated by critics at the time as baroque, that Fontana developed what Edoardo Persico, the great critic of architecture and the plastic arts and champion of Fontana's work, claimed in an important monography written in 1935 and published posthumously in 1936 was already the 'point of arrival' of his work: 'life in art'. An imaginative actualism, that is, which in the following years his ceramic sculpture exalted in a total motility of forms and colours, giving a possibility of figuration to modern life. And to the intrinsic vitality of a dynamic involvement of experience, always captured in the perceptive and cognitive activation of the most intimate truth of 'being there'. Not in an 'existentialistic sense' (that is, as an inauthentic condition), but on the contrary as the possibility of participating in a more intimate and authentically actualistic condition of 'modern' life. However, the anthology of works in this exhibition mainly covers the 1950s and 1960s, bearing witness above all to the great season of the *Holes*. 'The first "holes", popularly known as "holes" though the technical term is "Spatial Concepts", are from the year 1949'; as Fontana wrote to me in March 1961, in a memorable letter entirely devoted to explaining the intention of psychological involvement that had motivated his famous *Ambiente spaziale* [Spatial environment], in black light, in 1949. He added: 'immediately after that I made the "holes" the breaking of a dimension! Motion, etc.' (op. cit., p. 340). An instinctively revolutionary imaginative and operative act that throughout the 1950s characterized the various forms of his painting (and also of his sculpture, which had become more rarified, yet increasingly memorable): from the *Stones* (where the constellation of 'holes' are joined by bunches of glass fragments) to the *Baroques* (evidently material inventions), and the *Inks* (anilines with collage forms). Gradually making way, at the end of the 1950s, for the further operative gesture of the *Slashes* (inflicted on monochrome canvases covered with water-based paint, or on bare surfaces), and at the same time the 'gashes' (also on monochrome surfaces, spread thickly with oil paints). The *Holes* are signs of plastic depth, which bestow a different spatiality, no longer

anziché oppositorio, come invece storicamente), in movenze allora nel dialogo critico indicate anche come barocche, Fontana matura ed esalta quello che Edoardo Persico, il grande critico d'architettura e d'arti plastiche suo sostenitore, in una importante monografia, scritta nel 1935 e pubblicata postuma nel 1936, indicava essere già il "punto d'arrivo" della sua ricerca: "la vita nell'arte". L'intenzione cioè d'un attualismo immaginativo, che, negli anni subito seguenti, la sua scultura in ceramica esaltava in una totale motilità di forme e colore, a dar possibilità di figura al costume moderno. E alla sua intrinseca vitalità di un coinvolgimento dinamico di contingenze di vissuto, colte dunque sempre in un coinvolgente ruolo di attivazione percettiva e conoscitiva della più intima verità dell' 'esserci'. Intendendo questo non in prospettiva 'esistenzialistica' (cioè come condizione deiettiva), ma al contrario quale possibilità partecipativa positivamente piena a una condizione più intima e autenticamente attualistica del vissuto 'moderno'. Ma l'antologia di opere, anche capitali, qui proposta ne comprende soprattutto che corrono lungo gli anni Cinquanta e i Sessanta. E testimonia anzitutto la grande stagione dei *Buchi*. "I primi 'buchi' volgarmente chiamati 'buchi' ma il termine tecnico sono 'Concetti spaziali', sono dell'anno 1949"; mi scriveva Fontana nel marzo 1961, in una lettera peraltro memorabile tutta dedicata a spiegare l'intenzione di coinvolgimento psicologico che aveva motivato il famoso suo *Ambiente spaziale*, nero a luce di Wood, appunto nel 1949. E: "subito dopo feci i 'buchi' la rottura di una dimensione! Il moto, ect." (op. cit., p. 340). Un atto immaginativo-operativo del tutto istintivamente rivoluzionario, che caratterizza basicamente lungo gli anni Cinquanta le diverse declinazioni della sua pittura (ma anche della sua scultura allora fattasi più rarefatta, eppure sempre più memorabile): dalle *Pietre* (ove alla costellazione di 'buchi' si contrappongono plasticamente grappoli di frammenti vitrei) ai *Barocchi* (vistosamente d'invenzioni materiche), agli *Inchiostri* (aniline con interventi di forme a collage). Cedendo infine progressivamente, alla fine dei Cinquanta, l'ulteriore protagonismo linguistico sempre gestualmente operativo ai *Tagli* (inferti su tele monocrome, ad idropittura, altrimenti di assoluta integrità di superficie), e parallelamente agli 'squarci'

appreciable in perspective terms, on the pictorial surface. Enacted through gesture, they constitute (in a physical and imaginative sense) the emblematic evidence of an awareness of a further spatiality, immeasurable, infinite, cosmic. In short, beyond. And thus with the first *Holes*, in 1949 and 1950, with his characteristic brilliantly subversive and revolutionary naturalness, Fontana began to shatter a certainty that had been acquired with great effort in the most advanced artistic research over at least three decades in the first half of the twentieth century. In Post-Impressionism and Symbolism, still at the end of the nineteenth century, and progressively, in an ever more advanced manner, in Fauvism and Expressionism, and then in Cubism and Futurism, and finally Suprematism, Constructivism and De Stijl, and Art Concret. That is a progressive and increasingly resolute belief in the pictorial surface as the insuperable field of the constructive configuration of the signification of the painting, whether through icon, sign or structure (and even finally, through gesture, as in the ambit of Art Informel). On this surface, in fact, avantgarde artists in the first few decades of the twentieth century worked in various ways to construct new images that referred, in spatial terms, to nothing other than themselves. And on this surface, considered in avantgarde research as an absolute, conceptually insuperable basis, and only beginning from and within the limits of this surface, was it possible to realize, in innovative and always new ways, a specific figural implication. Unlike the perspective-based framework of the Renaissance tradition, according to which acting on the pictorial surface implied a topological, mental or imaginative elsewhere. However, through his gesture of 'puncturing' (at the end of the 1940s and the beginning of the 1950s), and then (from the end of the 1950s) of 'slashing' the surface of the canvas, essentialized as a pure monochrome pictorial field, or of 'lacerating' the thick oil painted surface, also monochrome, Fontana resolutely and brilliantly broke through the confines, considered to be insuperable, of the acquired absoluteness of a spatiality entirely objectualized in the physical reality of the surface, considered as the 'degree

(su tele la cui superficie, pur sempre monocroma, è tuttavia risolta in corpose stesure ad olio). I *Buchi* sono segni di spessore plastico, che di fatto aprono la superficie pittorica a una diversa spazialità, non più prospetticamente apprezzabile. Operati gestualmente su tale superficie costituiscono infatti (fisicamente quanto immaginativamente) l'evidenza emblematica di una consapevolezza indotta nel riguardante del riferimento ultimativo a un'altra spazialità, ulteriore, di riscontro incommensurabile, infinito, cosmico. Insomma, oltre. E così, con i primi *Buchi*, dunque fra 1949 e 1950, con la disinvoltata naturalezza genialmente eversiva e rivoluzionaria che gli era propria, Fontana veniva a infrangere una certezza altrimenti faticosamente acquisita, nella ricerca artistica più avanzata, lungo almeno tre decenni, nella prima metà del XX secolo. Fra Postimpressionismo e Simbolismo, ancora nello scorcio del XIX, e progressivamente, in successione più avanzata, fra Fauvismo ed Espressionismo, ed evolutivamente fra Cubismo e Futurismo, e infine Suprematismo, Costruttivismo e Neoplasticismo, e Concretismo. Vale a dire una progressiva sempre più risoluta affermazione della superficie pittorica quale campo invalicabile di configurazione costruttiva dell'impianto significante iconico, segnico, strutturale, del dipinto (e persino infine di un impianto gestuale, come in ambito 'informale'). Su quella superficie infatti, nella ricerca pittorica d'avanguardia nei primi decenni del secolo scorso, variamente si operava per costruire nuove immagini che spazialmente non rimandassero ad altro se non a sé medesime. E su quella superficie, considerata insomma, nelle ricerche d'avanguardia, quale assoluta base, concettualmente non valicabile, e soltanto a partire dalla quale, ed entro la quale, si potesse innovativamente realizzare, di volta in volta diversamente, uno specifico impegno d'affermazione figurale. Al contrario dunque della mentalità prospettica di composita tradizione rinascimentale, secondo la quale, operando sulla superficie di disponibilità pittorica, di fatto affermava invece iconicamente un altrove topologico, mentale, immaginativo. Ma Fontana, con il suo gesto di 'bucare' (da fine anni Quaranta-inizio Cinquanta), e poi (da fine Cinquanta) di 'tagliare' la superficie della tela, essenzializzata in puro campo pittorico monocromo, oppure di 'squarciarne' la consistenza di corposa superficie a olio, parimenti monocroma,



zero' and at the same time the insuperable limit of every possible pictorial act. In a revolutionary manner, Fontana broke through these confines clearly (and emblematically) to refer, through these new plastic signs (constellations of *Holes*, and *Slashes*, single or repeated), to a different spatiality, innovatively and futuristically 'beyond', boundless, infinite, cosmic, energetically meta-material, as in atomic physics. This is reflected in the appeal to scientists contained in the innovative theoretical principles of Spatialism, dating back to the *Manifesto Blanco* (drawn up in 1946 in Buenos Aires by young pupils of Fontana, using Fontana's ideas), but made explicit in the numerous manifestos of the movement (published in Milan from the end of 1947). In the *Manifesto Blanco*, in fact, it is stated that: 'We are applying ourselves to matter and its evolution, which are the generating sources of existence. We are taking the very energy of matter and its need to exist and develop'. In Fontana's new experience as a painter at the beginning and throughout the 1950s, through a new development of his imagination, still with both baroque and futurist roots, he performed a sort of introjection of the vitalism that he had embodied so intensely, especially in the second half of the 1930s. In the sense that an imaginative realization of the vitalistic energy of experience was superseded by a further, different realization aimed at grasping the more profound and genetic presence of an energy intrinsic to reality, deriving precisely from its original material constitution. This was, evidently, an intuitive perception of the endodynamic nature of the atomic reality of matter, through which a cosmic opening of the imagination could be achieved. Just as the baroque had sensed and put into practice so brilliantly, and as the last phases of futurism had also practised. With regard to the latter, the cosmic opening of the imagination was precisely that of the original, most creative forms of Aeropainting, the imaginative projections of 'cosmic idealism' of Enrico Prampolini (which Fontana had, in fact, come across in the second half of the 1930s in Milan and Albisola, where he worked on his ceramic sculpture). In the 1950s and through most of the 1960s, Fontana's creative path was characterized

ha risolutamente e genialmente rotto i confini, considerati invalicabili, proprio di una tale a suo tempo conquistata assolutezza di una spazialità interamente oggettualizzata nella realtà fisica della superficie, considerata quale determinante 'grado zero' e insieme limite appunto invalicabile d'ogni possibile iniziativa pittorica. E, rivoluzionariamente, quei confini Fontana ha rotto chiaramente (ed emblematicamente) per riferirsi, attraverso tali nuovi segni plastici (appunto costellazioni di *Buchi*, e *Tagli*, unici o iterati), a un'altra spazialità, appunto innovativamente e avveniristicamente ulteriore, e di riscontro incommensurabile, infinito, cosmico, energeticamente metamateriale, come riscontrabile nella realtà atomica. Questo è quanto suggerito nell'appello agli scienziati contenuto nelle enunciazioni innovative teoriche dello Spazialismo, risalenti al *Manifesto Blanco* (com'è noto compilato nel 1946 a Buenos Aires da giovani allievi di Fontana, riportandovi sue idee), ma esplicitate nei numerosi manifesti del movimento (pubblicati a Milano, dalla fine del 1947). E nel *Manifesto Blanco* si afferma infatti: "Noi ci dirigiamo verso la materia e la sua evoluzione, fonti generatrici dell'esistenza. Prendiamo l'energia propria della materia, la sua necessità d'essere e di svilupparsi". Si compie infatti nella esperienza, per Fontana nuova, di pittore, all'inizio e lungo gli anni Cinquanta, attraverso una subentrata sua maturazione immaginativa, sempre su pulsioni di simpatie sia barocche che futuriste, una sorta di introiettamento di quel vitalismo del reale, così intensamente soprattutto nei secondi anni Trenta partecipato. Nel senso che a una valutazione immaginativa di energia vitalistica del vissuto, nell'orientamento creativo fontaniano, ne subentra un'altra rivolta a cogliere evolutivamente la più profonda e genetica presenza di una energia intrinseca alla realtà attinta proprio nella sua originaria costituzione materiale. Evidentemente, la sua, allora, una intuitivamente percepita realtà della consistenza endodinamica della realtà atomica della materia; attraverso la quale può formularsi una apertura immaginativa cosmica. Come il barocco aveva spettacolarmente intuito e proposto; e come il futurismo più maturo aveva praticato. In quest'ultimo riscontro, un'apertura immaginativa cosmica proprio secondo l'originale declinazione più creativa dell'istanza "aeropittorica", appunto

Previous pages:
 Lucio Fontana with *Nature*
 at the Kroller-Muller Museum,
 1962-63

Pagine precedenti:
 Lucio Fontana con *Nature*
 al Kroller-Muller Museum,
 1962-63

in varying ways by a recurrent need to go 'beyond': from the immediate spatial and material form to an imaginative (and thus also physical) opening, performed by a gesture that is no less material. As if towards an infinite, boundless, liberating spatiality; towards a 'beyond' that is virtually infinite, by imagining the possibility of going beyond every real, objectual and environmental limit. A goal of dematerialized infinity that Fontana had already pursued in his architectonic environments in the 1930s, and that continued in the fluidity of his *Ambienti spaziali* [Spatial Environments], at the end of the 1940s (beginning with the *Ambiente spaziale a luce nera* [Spatial Environment in Black Light] with Wood light) and the mid-1960s (including the environment created by the architect Carlo Scarpa at the 1966 Venice Biennale, formed of a room of monadic and monochrome *Slashes*, entirely white like the unusual oval labyrinth that contained the canvases). At the end of the 1950s and through the 1960s, on the always monochrome surfaces of water-based paint, either singly or in rhythmic multiples, Fontana performed the extreme synthetic acts constituted by the *Slashes* (the works that have contributed most to his fame in the mythicizing vulgate of recent art collecting). While the more variously articulated signs and gestures, with scratches and gashes, of his *Oils* of the early 1960s express a different emotional cadence, created not only by slashing gestures but also by various 'digging' gestures, performed not mentally but sensually, manually implicative and absolute in their repetition. This was another side of Fontana's research, marked by forms of sign and material-based expression related to the bare, triumphant materiality of the *Natures*, the large terracotta works made in 1959 and 1960. While the *Metals* present a freer cadence of sign and gesture, with further scratches and gashes. In the 1960s, in fact, Fontana's artistic imagination led him to develop a whole range of new expressive possibilities and forms. Which in the almost scenic nature of the 'spatial' representation of the *Little Theatres*, in the middle of the decade, seemed to expand into further narrative-imaginative possibilities of cosmic and spatial effect. While in the final products

in proiezioni immaginative di "idealismo cosmico" pittorico di Enrico Prampolini (da Fontana non a caso incrociate nei secondi anni Trenta fra Milano e Albisola, sede del suo lavoro di scultore in ceramica). Fra svolgimento negli anni Cinquanta e in quasi tutti i Sessanta, il percorso creativo di Fontana è variamente caratterizzato da una sostanziale istanza di una ricorrente esigenza di andare 'oltre': dalla immediata contingenza spaziale materiale (e materica) a una apertura immaginativa (ma dunque anche fisica), tuttavia enunciata in gesto non meno materiale. Come verso una spazialità infinita, incommensurabile, liberatoria; verso un 'oltre' virtualmente infinito, indicativamente immaginando la possibilità di valicare ogni limite di contingenza reale, oggettuale e ambientale. Un traguardo di infinitezza smaterializzata che Fontana aveva intuita già in occasioni di allestimenti ambientali di collaborazione architettonica negli anni Trenta, e che passa attraverso la fluidità dei suoi *Ambienti spaziali*, fra scorcio Quaranta (a cominciare appunto da quello, "a luce di Wood") e metà dei Sessanta (compreso quello, realizzato dall'architetto Carlo Scarpa, nella Biennale veneziana del 1966, costituito da una sua sala di *Tagli* monodici e monocromi, bianchi come tutto il particolare allestimento che in singole analoghe nicchie li conteneva). Nel monocromatismo costantemente affermato nelle idropitture sulle quali, unici e assoluti, o molteplici ritmati, dallo scorcio degli anni Cinquanta, lungo i Sessanta, Fontana opera gli estremi sintetici, fendenti atti variamente affermativi e suggestivi costituiti dai *Tagli* (che maggiormente lo hanno reso famoso nella mitizzante vulgata collezionistica recente). Mentre nella invece più variamente articolata modulazione narrativa, segnica e gestuale, fra graffito e squarci materici, dei suoi *Olii* dei primi Sessanta s'afferma una diversa cadenza emotiva, affidata a una gestualità non univocamente fendente ma come variamente escavatoria, non mentalmente decantante quanto sensualmente, manualmente implicative, e assoluta iterativamente. Ed è un altro versante del ricercare fontaniano, ove si riscattano occasioni d'una espressività eminentemente segnico-materica che si riconnette allora alla matericità spoglia e trionfante delle *Nature*, le grandi terrecotte realizzate fra 1959 e 1960. Mentre i *Metalli* esaltano altrimenti, più liberamente, cadenze segniche e gestuali, fra graffiti



of his spatial projections, the *Ellipses* and new, vaguely 'missile-like' sculptures, what seemed to prevail was a new challenge, faced with youthful spirit, of giving his varied, explorative 'spatial' imagination the sense of an almost impersonal machinistic component, in futuristic and anticipatory formal perfection. Consciously taking up the legacy of a hypothetical dialogue with the Baroque and with Futurism, right from the 1930s, and thus implicitly shaping a specifically 'Latin' and brilliantly innovative tradition of vitalism in the dynamic relationship with reality, modifying it creatively, the work and the personality of Fontana now seem to us a symbol of the avantgarde imagination above all from the point of view of the intuition of a boundless, infinite spatiality, cosmic but at the same time dynamically infra-material. Which twentieth-century man was forced to reckon with, innovatively: from air-flight in the first half of the century to space travel in the second half. Consciously looking backwards, in the recent past, to his personal knowledge of the dynamism of Italian Futurism (with which he also had well-documented relations at the end of the 1930s), sensed profoundly as the new decisive measure of the sensibility and the vision of a possible future modernity. And also, in the more distant past, to the revolutionary spatial environmental experience of the Baroque, which shattered the rational, closed spatiality of the Renaissance, pointing to a scenic dimension of space (from the vision of the city to the intuition of the cosmos). In the course of the central decades of the twentieth century Fontana's work produced a fundamental conceptual fracture, imagining a new dimension of the relationship between human action and spatial fluidity: from the ambit of everyday experience to the infinite nature of sidereal space. In the cognitive role of art production, Fontana replaced the issue of the perception of reality with the issue of the conception of reality. To be more precise, of the energetic, vital virtuality of both psychic reality and material reality, organic, inorganic and mechanical, considered substantially as dynamic, fluid, relative and infinite. Entrusting the artist with the task of

e squarci ulteriori. Ed è una varietà di possibilità espressive che significa che allora, negli anni Sessanta, l'immaginazione di Fontana si manifesta di fatto in un'articolazione di varie probabilità espressive nuove. Che, attraverso l'impostazione quasi scenica di rappresentazione 'spaziale' dei *Teatrini*, a metà di quel decennio, sembra distendersi in ulteriori possibilità narrativo-immaginative di traguardi cosmico-spaziali. Mentre nella finale gamma delle sue proiezioni immaginative spaziali, fra *Ellissi* e nuove sculture, vagamente 'missilistiche', sembra prevalere una nuova sfida giovanilmente posta alla possibilità di dare, alla sua articolata ed esplorativa immaginazione 'spaziale', anche il senso di una componente quasi impersonalmente macchinistica, nella sua avveniristica e precorritrice politezza formale oggettuale. Assumendosi consapevolmente, fin dagli anni Trenta, l'eredità d'un possibile nesso di dialogo ideale con il Barocco e il Futurismo, e profilando così implicitamente una specifica tradizione 'latina' di vitalismo, spettacolarmente innovativo, nel dinamico rapporto con la realtà, creativamente modificandola, l'opera e la personalità di Fontana ci appaiono oggi come un simbolo d'immaginazione d'avanguardia soprattutto sotto il profilo dell'intuizione appunto di una spazialità sconfinata e infinita, cosmica ma al tempo stesso dinamicamente inframaterica. Con la quale l'uomo del XX secolo si è trovato a fare innovativamente i conti: dalla elevazione aerea, nella prima metà del secolo, alla navigazione nello spazio cosmico, nella seconda metà. Consapevolmente a ritroso, appunto ricollegandosi tanto, da vicino, all'intima consapevolezza del dinamismo dal Futurismo italiano (con il quale peraltro ha anche un documentato rapporto alla fine degli anni Trenta) profondamente intuito quale determinante nuova della sensibilità e della visione di una modernità futuribile. Quanto, da lontano, idealmente ricollegandosi con la rivoluzionaria esperienza spaziale ambientale del Barocco, che ha frantumato la razionalizzata, chiusa spazialità rinascimentale, prospettando una dimensione scenica dello spazio (dalla visione della città all'intuizione del cosmo). Nel corso dei decenni centrali del XX secolo l'opera di Fontana ha segnato una frattura concettuale fondamentale affermando una dimensione nuova del rapporto fra agire umano e fluidità spaziale:

Previous pages:
Lucio Fontana explaining his works at Venice Biennale in 1966. Photo Hulton Archive – Getty Images

Pagine precedenti:
Lucio Fontana mentre spiega le sue opere alla Biennale di Venezia nel 1966. Foto Hulton Archive – Getty images

developing inventive gestures capable of creating inventive emblematic signs of the psychic awareness of this spatial fluidity and relativity: from the dynamism of material to the immaterial nature of light, to cosmic infinity. Intuitively and materialistically anticipating the virtual. By undertaking the task of giving image form to the concept of this different condition of reality and to the new astonishment it arouses. The personality of Fontana, in fact, emerges as an extraordinary protagonist of twentieth-century art, capable at the same time of anticipating (fifty years or so in advance) the imaginative horizons and aspects of the language of art in the twenty-first century. This is the historic importance of Fontana in the panorama of the most advanced contemporary art. As this new exhibition in London will undoubtedly confirm.

dall'ambito del vissuto quotidiano all'infinita spaziale siderea. Nel ruolo conoscitivo del fare arte, a un problema di percezione della realtà Fontana ha infatti sostituito un problema di concezione della realtà. Esattamente della virtualità energetica, vitale, della realtà psichica altrettanto che della realtà materiale, organica quanto inorganica, quanto meccanica, considerata sostanzialmente dinamica, fluida, relativa e infinita. Affidando dunque all'operare dell'artista il compito di configurare gesti inventivi capaci di offrire segni emblematici della consapevolezza psichica di tale fluidità e relatività spaziale: dal dinamismo della materia all'immaterialità luminosa, all'infinito cosmico. Intuitivamente dunque arrivando, materialisticamente, ad anticipare il virtuale. E dunque a quell'operare affidando il compito di dare immagine al concetto di questa diversa condizione di realtà e allo stupore nuovo di fronte a essa. Un'opera e una personalità che ci si profilano infatti come quelle di uno straordinario protagonista dell'arte del XX secolo, e che tuttavia al tempo stesso appare capace di preannunciare (con cinquant'anni d'anticipo) modi e orizzonti immaginativi, e aspetti di linguaggio di quella del XXI, in atto. E questa è la storica grandezza di Fontana nell'orizzonte del patrimonio della più avanzata ricerca artistica contemporanea. Ora anche questo suo ritorno londinese può suggerirlo.



Concetto spaziale, 1967
Red-lacquered metal and slash on incorporated tripod, ø 35 3/8 x 4 in

Metallo laccato in rosso e taglio su supporto a treppiede incorporato, ø 90x10 cm



The invention of the sign: Lucio Fontana L'invenzione del segno: Lucio Fontana

Luca Massimo Barbero

Right from the outset, drawing proved to be fundamental in Fontana's work. Indeed, it identifies the sign with the birth of the Idea and of its 'functionality', or rather with the central role it plays in the creative development of the artist and his compositional procedures. This profound, inextricable connection was almost immediately picked up by the critics and, from the very beginning, it formed part of some extremely important chapters in Fontana's work. The sign is identified with the action on and in the material to be sculpted, to the point that in his meticulous monographic work in 1936, Edoardo Persico was already pointing clearly and insistently to the young Fontana's 'escape from the twentieth century'. On the other hand, he also emphasised the importance of the sign in 'graffiti, [which] took him directly into the heart of surrealism.¹ From the moment of their inception and gestation, it was the works of the first half of the decade that combined the drawing and then the 'sign' on the plaster, with the rasping of metal on the concrete and panels of this originally rationalist period. It is this that Enrico Crispolti points to when he writes that, right from the start, for Fontana: "[...] the sculptural and painted image [...] is primarily one of drawing in its structural form. It is image as drawing, and in a certain sense one might say it is basically a drawn image. It can then be given concrete form by carving clay, creating outlines with figures or pure signs, or by engraving metal. Or even, as a painter, by lacerating or slashing the canvas. It is by affixing signs in this drawing operation that in Fontana's view a brutally primeval, telluric material [...] acquires the power of meaning from the presence of a conceptual dimension of the image.² The sense of drawing and the manifestation of Fontana's Image thus feeds on this conceptual dimension, as we see on the scratched sheets or panels of the 1930s. And it is immediately linked to his spatial contingency, to the vitality of his sign, which is always vibrant, jolted, expressive and generally open to space, defining and inspiring it. Fontana's sign is always vitalistic and directly related to the space around it. This vitality is directly linked to space, stimulating and modifying it. It led the action – the 'situation' of the sign – to be first and foremost what was soon to become the

Nel lavoro di Fontana, sin dagli esordi, il disegno si rivela fondamentale tanto da identificare il segno con la nascita, l'apparire dell'Idea, della sua 'funzionalità' o meglio del suo essere centrale nello sviluppo creativo dello scultore e nella sua processualità. Questo legame indissolubile e profondo viene rilevato quasi immediatamente dalla critica e accompagna sin dagli inizi pagine importantissime della vicenda fontaniana. Il segno si identifica con l'azione sulla e nella materia dello scolpire, tanto che nella sua puntualissima monografia già del 1936 Edoardo Persico sottolinea con urgenza e chiarezza da un lato "l'evasione dal Novecento" del giovane Fontana e dall'altro l'importanza del segno ne "[...] i graffiti (che) lo spingeranno addirittura nel cuore del surrealismo" e sono, di fatto, le opere della prima metà di quel decennio a unire già dalla gestazione e dal progetto, tramite il disegno e poi il 'segno' sul gesso, lo stridere del metallo che traccia il cemento e le tavolette di questo momento originalmente razionalista. Di questa identificazione puntualizza Enrico Crispolti quando scrive che per Fontana da subito: "[...] l'immagine plastica quanto pittorica [...] è anzitutto disegnativa nella propria valenza strutturale. È immagine come disegno, in qualche modo si potrebbe dire è immagine sostanzialmente disegnata. Concretizzatasi infatti di volta in volta incidendo la creta, delineandovi contorni con figure o puri segni, o poi incidendo il metallo, o altrimenti, pittore, lacerando o tagliando la tela. Ed è nell'apposizione del segno, nell'intervento dunque disegnato, che per Fontana la materia brutalmente primaria, tellurica, [...] acquista capacità significativa, esattamente della presenza di una dimensione concettuale dell'immagine". Di questa dimensione concettuale si nutre quindi il senso del disegnare e la manifestazione dell'Immagine fontaniana che peraltro, come appare sul foglio o sulla tavoletta graffita di questi anni Trenta, si collega immediatamente alla sua contingenza spaziale, alla vitalità del segno di Fontana, sempre vibrante, scosso, espressivo e tendenzialmente aperto allo spazio, determinandolo, sollecitandolo. Il segno fontaniano è sempre vitalistico e in rapporto diretto con lo spazio. Questa vitalità si connette direttamente con lo spazio, sollecitandolo,

Lucio Fontana, L'Attesa, Milan, 1964. Photo Ugo Mulas

Lucio Fontana, L'Attesa, Milano, 1964. Foto Ugo Mulas

'Spatial Concept' in ideal form. This turned the 'figure' and abstract subject into bodies that were intimately connected to space and an inseparable part of it, just as the space itself emerged and took shape through them. The line in these years was incisive but interrupted, segmented and often enveloped, returning back on itself, useful in its elementary primariness for demarcating and including the space. This conceptuality and spatial yearning in Lucio Fontana's drawing was to become a powerful, highly personal feature. At the same time, he continued with his constant syncretism between highly inventive figurative research and a constant, more purely abstract approach. On the one hand his sculpture drawings of around 1934 bear all the power of the symbol and sign, constructing and acting upon space, inspiring and modifying it. On the other, new animals started to take shape with turbulent graphic intensity, together with sea beds and a whole fantastic bestiary. This gave life to splendid, 'telluric' ceramics when he went back to sculpting clay at Albisola in the studio of Mazzotti,³ who bore witness to, and was mindful of, the creative battles of the Futurists. It was the drawings of these years that led to the majestic, convulsed *Cavallo* [Horse] of 1935-36, on display here. This is a significant work from a successful and extremely intense period of an artist who, it should be borne in mind, was already being referred to as the 'Fontana legend'.⁴ The sign was a revelation of space, and of a space that begins to interact with the image as a necessary presence in a spatial action. Erich Baumbach wrote about this in 1938, almost at the fatal end of the decade, when the artist returned to Argentina. I would say that this major multilingual monographic work puts the seal on the success and, once again, the alterity of Fontana's approach to the contemporary. But to an even greater extent, the critic consciously and profoundly perceives the importance of drawing and the fundamental role it plays in the artist's creative and conceptual cycle. And indeed he writes that: 'Fontana knows the different factors which must be combined before they can become a whole: our vari-colored life. In his drawings he depicts for us these components in their original state, a site where human emotions

modificandolo portando l'azione, la 'situazione' del segno a essere *in primis* proprio quel 'Concetto spaziale' che apparirà ideale da lì a poco, ma soprattutto facendo della 'figura' e del soggetto astratto corpi connessi intimamente con lo spazio, inscindibili da esso così come lo spazio da essi viene ad esistere, a configurarsi. Quella di questi anni è una linea incisiva ma interrotta, segmentata e spesso avvolta, ritornante su se stessa utile nella sua primarietà elementare a delimitare e includere lo spazio. Questa concettualità e anelito spaziale del disegno di Lucio Fontana ne divengono caratteristica prepotente, personalissima. Fontana procede contemporaneamente nel suo continuo sincretismo tra ricerca figurale altamente inventiva e la costante più propriamente astratta. Se da un lato quindi i disegni delle sculture intorno al 1934 recano tutta la forza di simbolo e di segno che costruisce ed agisce nello spazio sollecitandolo e modificandolo, dall'altra prendono corpo con una intensità grafica arrovellata nuovi animali, quei fondi marini e quel bestiario immaginato che daranno la vita alle ceramiche splendide ed appunto 'telluriche' della ripresa dello scolpire la terra ad Albisola nello studio di Mazzotti³, memore e testimone quest'ultimo delle battaglie creative futuriste. Dai disegni di questo anno è sicuramente nato l'imponente e magmatico *Cavallo* del 1935-36 esposto in questa occasione, significativa presenza di una stagione fervidissima e felice di colui che non ci stancheremo di ricordare, già in quegli anni, è chiamato la "leggenda di Fontana"⁴. Il segno come rivelazione di spazio, uno spazio che viene a interloquire con l'immagine come una presenza necessaria all'atto spaziale. Di questa vitalità scrive quasi a fatale conclusione del decennio che vedrà l'artista tornare in Argentina, Erich Baumbach appunto nel 1938. Nella sua importante monografia in più lingue è, direi, sancito il successo ed ancora una volta l'alterità di Fontana riguardo alla contemporaneità. Ma ancor più il critico coglie coscientemente ed in modo profondo l'importanza del disegno e della sua fondamentale parte nel ciclo creativo e concettuale dell'artista. Egli scrive infatti che: "Fontana sa quali sono i diversi fattori e come questi debbano essere tra loro combinati per poter ottenere un tutto, la nostra vita multi-colorata. Nei suoi disegni, l'artista delinea per noi proprio tali componenti, li ritrae nel loro stato

and their manifestations are intertwined and entangled: Fontana's lines are drawn with delicate caution and yet energetically full of aim, his handwriting is primitively barbaric and yet possesses a keenly spiritual culture.⁵ Nor should we forget that Fontana viewed drawing as primarily ideational, replete with a 'conceptual strategy' that appears on every sheet. And yet it is also true that in his outlining of figures we can sometimes see the immediacy of contemporary art, of an image of the world that in some cases becomes a representation of a social norm and a chronicle of his time. In these female figures 'in an interior', in their motionless gestures given eternity in an instant, the artist queries the ways of time and goes so far as to investigate even the dresses, the lines of the fabric⁶ and the pleats on these figures, as we see in the pastel of 1938 published here. As the decade came to an end, the sign gave way to the dust of pastel and to the porosity of cardboard traced over by chalks. These too identified with attrition and the loss of light on surfaces that are often characterised only by the colour and by the evocation of light around the darkness of the background. 1940 not only saw the artist's departure for South America but also, more importantly, it put an end to one of the most passionate and inventive periods in his new creative and expressive maturity. Once again, drawing played a fundamental, even if not leading role. Certain proof of this appears in the monograph in which Duilio Morosini celebrates the sculptor's drawings and graphics, presenting both their figurative and their more purely abstract achievements. Drawing is thus symptomatic of the 'excitability of matter', which the critic refers to as one of the characteristics of Fontana's works at the time. A polemic mood and expressive passion appear to leave a definitive mark on these drawings. They both capture his thoughts and, at the same time, encapsulate the creative universe of Fontana's full maturity, in an extraordinarily intense and multifaceted repertory. This is conveyed by his drawings and embodied in a way that is more symbolic than definitive. So while the sculptor creates his new figures of fight, of battles, of picaresque novels, ready to be translated into the 'baroque' sumptuousness of rich ceramic and

originario, uno stato in cui le emozioni dell'uomo e la manifestazione di esse sono tra loro collegate e intricate: le linee di Fontana sono disegnate con una delicata cautela eppure dimostrano grande energia e determinazione, la calligrafia dell'artista è barbaricamente primitiva eppure dimostra un'ardente cultura spirituale"⁵. Né bisogna trascurare che se per Fontana il disegno è primariamente ideativo, ricco di quella "progettualità concettuale" che è incessantemente presente in ogni suo foglio, è anche vero che talvolta nel suo delineare figure si ritrova la immediatezza della contemporaneità, dell'immagine di 'mondo' che raggiunge in alcuni casi la rappresentazione di un costume e cronaca del suo tempo. In queste figure femminili "in un interno", nei loro gesti immoti eternati in un attimo, l'artista si interroga sui modi del tempo e si spingerà a indagare fino alle vesti, alle linee dei tessuti⁶ e alle pieghe degli abiti di queste sue figure come nel pastello del 1938 pubblicato in questa occasione. Un segno che quindi in questa chiusura di decennio lascia spazio al pulviscolo del pastello, alla porosità dei cartoni percorsi da gessetti che anch'essi s'identificano con l'attrito o la perdita della luce sulle superfici spesso connotate solo dal colore e dall'evocazione della luce intorno al buio del fondo. Il 1940 sancisce non solo la partenza per il Sudamerica dell'artista ma soprattutto interrompe uno dei momenti più fervidi e inventivi della sua nuova maturità creativa ed espressiva. Anche in questa stagione il disegno ha un ruolo fondamentale se non primario. La prova è sicuramente la monografia con cui Duilio Morosini celebra proprio l'attività disegnativa e grafica dello scultore, presentandone contemporaneamente i raggiungimenti sia figurativi che più propriamente astratti. Il disegno quindi è sintomatico di quella "eccitabilità della materia" che il critico definisce una delle caratteristiche delle opere di quel tempo. L'umore polemico e la passione espressiva sembrano segnare definitivamente questi disegni. In essi è raccolto il pensiero e al tempo stesso il sunto dell'universo creativo della piena maturità di Fontana, un repertorio intensissimo e molteplice che nei disegni è depositato, incarnato in modo più che definitivo, simbolico. Ecco allora che se da un lato lo scultore crea le sue nuove figure di lotta,

refractory textures, we also find the precision of his drawn images and self portraits, capturing the essence of his artistic journey and his new plans. ‘So with their possible lack of fidelity to things in drawings’, writes Morosini, ‘in their brief dimensions they often permit the generosity of the work, if considered independently in the sense of a daring achievement of giving a wealth of points of view of things, all to the advantage of the spirit.’⁷ To the advantage of the spirit, the drawing becomes a manifesto and, at the same time, an intimate receptacle of thoughts and concepts, through which the artist conquers the representation of the world by means of the sign and its spatial potential. This continued until his departure, which was also documented by a series of drawings and a brief diary⁸ on paper, which accompanied him all the way to the ports of Argentina and then, in March 1947, on his return to Genoa.

Fontana will return in the guise of Christ who still disguises himself, who masks the self portrait and who transfigures himself to expand.

Zeno Birolli⁹

Fontana returned to Italy in 1947 and really does portray himself in his diaries as a sort of expanding Christ, as Zeno Birolli puts it. Italy was going through a very particular period after the terrible drama of the war and there was an urgent need for reconstruction, for the recovery of social life and of the urban context, and for the new life of which Milan appeared to be a leading and active example. In the new ‘city rising’ out of its ruins, the architecture laboratory was particularly dynamic, and Fontana immediately found his former architect friends again. Right from the outset, this was a period of new projects, with a wealth of activities and thoughts. He took with him the *Manifiesto Blanco*, which had inspired the art pupils and fellow artists in Argentina when he was teaching at the Altamira Academy. Together with the great novelty and originality of the form and language of the manifesto, he also brought some concise drawings that were built up around a broken, interrupted line, as though suspended in space,

battaglie, di romanzo picaresco, pronte ad essere tradotte nella sontuosità ‘barocca’ delle terre, delle ceramiche e nel refrattario grumoso, dall’altro l’esattezza delle ultime immagini disegnate, autoritratti, sunti del proprio percorso, nuovi progetti. “Così per l’eventuale ‘inaderenza’ alle cose nei disegni” scrive Morosini “essi spesso permettono nelle brevi dimensioni la generosità dell’opera, se indipendentemente intesi nel senso di un’audace riuscita all’arricchimento di punti di vista sulle cose, a intero profitto dello spirito”⁷. A profitto dello spirito, il disegno diviene manifesto e al tempo stesso intimo ricettacolo del pensiero, del concetto tramite il quale l’artista conquista attraverso il segno e la sua potenzialità spaziale, la rappresentazione del mondo. Ciò sino a questa partenza, documentata anch’essa da una serie di disegni e un breve diario⁸ cartaceo che lo accompagneranno sino ai porti dell’Argentina e poi nel marzo del 1947 di ritorno a Genova.

Riapparirà Fontana nelle vesti di un Cristo che si traveste ancora, che maschera l’autoritratto e che si trasfigura per espandersi.

Zeno Birolli⁹

Fontana ritorna in Italia nel 1947 e davvero si rappresenta nei suoi diari di viaggio come un Cristo che si espande, come sottolinea Zeno Birolli. L’Italia vive un momento particolarissimo: dopo l’abissale dramma della guerra, sorgono urgenti le necessità della ricostruzione, della ripresa della vita sociale, del contesto urbano della nuova vita di cui Milano sembra destinata a diventare esempio attivo e primo. Nella nuova “città che sale” dalle macerie il laboratorio dell’architettura è particolarmente vitale, Fontana ritrova immediatamente gli amici, gli architetti e da subito inizia un momento particolarmente fervido di progetti, ricco di attività e pensiero. Egli reca con sé il *Manifiesto Blanco* che ha ispirato gli allievi ed i sodali artisti argentini durante la stagione d’insegnamento all’Accademia di Altamira. Con le grandi novità e l’originalità della forma e linguaggio con cui il manifesto è redatto, l’artista reca con sé anche alcune prove di disegno, sintetiche, costruite attraverso una linea spezzata, interrotta, come sospesa nello

while also bearing a poetic, gentle bent. In the titles he gave them, *Tristeza* or *Tristeza e dolor*, Fontana revealed an expressive desire that concentrated not on the romantic element but on the potential emotiveness of the line going through and tracing out space. These almost secret drawings, which he made in his last year in Argentina, are the first to bear clear evidence of the Spatial Concept. This was the birth of a mental and drawn element that, in this year of revival, 1947, the newly Milanese Fontana would give concrete form to as his own, and original. It is amazing to see and understand how, through his drawings, Fontana immediately returns to his meditations on, and abstract concepts of, the line of the 1930s. He had left it as though hibernated during his seven years in Argentina, but he immediately resurrected it in his first works in Milan after the war. These new drawings completely freed up the thoughts and actions of the hand on the paper, with the nib making sudden prances, breaks, reversals of direction and interruptions that often end in isolated dots. It is as though the mature dawn of his previous abstract research had taken shape in the new drawings in an extraordinary manner, corroborated by the theoretical approach and activist origins of the manifesto. It was a to-ing and fro-ing of ideas and results, finding himself and expanding together with the words of the manifesto. As Crispolti writes, ‘the ideas of the *Manifiesto Blanco*, inspired by Fontana, did not come about from his sculpture in the first half of the 1940s, but rather from the experience of the highly advanced, pure research that he had carried out in the 1930s and that he had maintained in the continuity of his drawing.’¹⁰ The invention of these papers goes beyond purely sign-based research and becomes part of what the authors of the *Manifiesto* referred to as a ‘different psychic structure’. And, we might add, it became a ‘new structure’ in the form of the continuity and development of the intimate, expeditious automatism that had been a feature of Fontana’s hand in the preceding years. Here the sign is enveloped and almost forcibly bent, driven rapidly and, scratched and ethereal, it breaks down forms reminiscent of some abstract sculptures. While he was shaping the great ring

spazio ed al tempo stesso dall’incedere poetico, dolce. Nel titolarne alcuni *Tristeza* o *Tristeza e dolor* Fontana denuncia una volontà espressiva, tutta concentrata non sull’elemento romantico ma sulla possibile emotività della linea che percorre e traccia lo spazio. Sono i disegni quasi segreti eseguiti ancora nell’ultimo anno di Argentina che recano per primi il termine evidente di ‘Concetto spaziale’, la nascita di un elemento mentale e disegnativo che proprio in questo risorgente 1947, nuovamente milanese, Fontana concreterà come proprio e originale. È straordinario comprendere e vedere da subito attraverso i disegni come Fontana ritorni alle meditazioni e ai concetti astratti della linea degli anni Trenta lasciata come ‘ibernata’ durante il settennato argentino e subito risorta e ripresa all’arrivo e alle prime prove milanesi di questo secondo dopoguerra. I nuovi disegni liberano completamente il pensiero e l’azione della mano sul foglio impegnando il pennino a impennate improvvise, frazioni, inversioni di senso e interruzioni spesso culminate in punti isolati. È come se la primavera matura della ricerca astratta precedente fosse germinata nei nuovi disegni in modo straordinario e inoltre corroborata dall’impianto teorico e di matrice attivista del manifesto. Un’andata e ritorno delle idee e dei risultati, ritrovare se stessi e appunto espandersi insieme alle parole del Manifesto. Come scrive Crispolti infatti “le idee del *Manifiesto Blanco*, che Fontana ha ispirate, non nasceranno in rapporto alla sua scultura di quella prima metà degli anni Quaranta, bensì in rapporto all’esperienza di ricerca avanzatissima e pura che Fontana aveva condotto negli anni Trenta e la cui continuità proprio l’esercizio del disegno manteneva”¹⁰. L’invenzione di questi fogli travalica la pura ricerca segnica per entrare in quella che gli estensori del *Manifiesto* chiamano una “struttura psichica differente” e, potremmo accennare, una ‘nuova struttura’ che è continuità ed evoluzione di quell’automatismo intimo e sollecitante che ha segnato la ‘mano’ di Fontana negli anni precedenti. Ecco il segno avvolto e quasi forzatamente piegato, trascinato in rapidità, graffito e aereo, spezzare forme che hanno il ricordo di alcune sculture astratte. Mentre modella il grande anello di materia spaziale, cosmico e terribile al tempo stesso, della scultura *Concetto spaziale* del 1947,



Lucio Fontana portrayed by
Lothar Wolleh, Milan, 1965

Lucio Fontana fotografato da
Lothar Wolleh, Milano, 1965



Lucio Fontana portrayed by
Lothar Wolleh, Milan, 1965

Lucio Fontana fotografato da
Lothar Wolleh, Milano, 1965

of spatial, cosmic and terrifying matter in the *Concetto spaziale* sculpture of 1947, he was also tracing out and reinterpreting his sculptures in wire or plaster of 1934. At the same time came his drawings of vortices, in which the sign becomes tangled and twists back on itself in ellipses and circles traced out in an almost automatic, convulsive and extreme manner. These are astonishingly new drawings in terms of invention and, as De Bartolomeis writes, 'they seem totally free and almost abandoned to an irresponsible game, as pure amusement. They are neurotic, not automatic,' in which 'the sign runs blindly across the paper [...] tying itself up, stretching out, breaking, becoming denser, at times tracing out an illegible sculpture [...] going off the edges of the paper.'" These vortices at times lacerate and tear the paper through the pressure of the sign. They emerged from the power that Fontana could now make manifest as settled and alive in his 'subconscious', as described in the *Manifesto*. They led to the first *Concetti spaziali Buchi* [Spatial Concepts – Holes].

It was through his use of paper and the sign (in other words, his personal way of 'conducting the sign' with regard to the material) that Fontana achieved what was to become one of the features of his process and that was indeed to make its mark, or 'sign', on every future approach to contemporary art: the hole. Initially, the drawing still bore a dot, which was mimetic and certainly alluded to the hole. Then, almost immediately, the paper was subjected to a series of dots and underlined marks, almost suggesting the shadow of the dot. With ink, and increasingly with the ballpoint pen, which he found to be ideal, he traced out new dots, increasingly packed together in little galaxies. This first formed a series of holes through the sheet, creating spirals and little perspective sequences that became increasingly imaginative, always linked to an ideal dedication to space. Actually, the Hole not only represented space but also recalled it in its fundamentally infinite dimension. In a famous sheet of 1949, together with two spatial traces of holes, Fontana wrote: 'Holes! No revolution – just another intelligent way of decorating a canvas', immediately clarifying the sense he gave to the concept of decoration, which contrasted with the then current use of the term,

traccia e rilegge le sue sculture in filo di ferro o gesso del 1934, contemporaneamente nascono disegni di vortici, dove il segno si aggroviglia e ritorce su se stesso in ellissi e cerchi quasi tracciati in modo automatico, convulso, estremo. Sono questi disegni straordinariamente nuovi nella loro invenzione e che come scrive De Bartolomeis "sembrano liberissimi e quasi abbandonati a un gioco irresponsabile, un puro divertimento. Sono nevrotici, non automatici [...]" dove "il segno corre sulla carta alla cieca [...] si annoda, si distende, si spezza, si infittisce, talvolta traccia una scultura illeggibile [...] esce dai confini del foglio"¹¹. Da questi vortici, che nella foga talvolta stracciano e lacerano con la pressione del segno il foglio, nati da quella forza che ora Fontana può esplicitare come depositata e viva nel 'subcosciente' così come descritta nel *Manifesto*, nasceranno i primi *Concetti spaziali Buchi*.

Fontana è proprio attraverso l'utilizzo della carta e del segno (di quella modalità sua propria di "comportare il segno" relativamente alla materia) che raggiunge ciò che sarà destinata a divenire una delle cifre del suo fare e che appunto 'segnerà' ogni modalità futura nell'arte contemporanea: il buco. Dapprima, come naturalmente appare, il disegno reca ancora un punto, mimetico e certamente allusivo del foro. Poi quasi immediatamente il foglio subisce una serie di punti e di marcature sottolineate quasi a suggerire un'ombra legata al punto tracciato. Con l'inchiostro e via via sempre più utilizzando l'ideale mezzo, che egli riscontra nella penna a sfera, traccia nuovi punti, sempre più fitti, in piccole galassie prima per poi dare vita ad una serie di buchi che attraversano il foglio, lo segnano in spirali, piccole sequenze prospettiche via via più immaginifiche, sempre legato ad un'ideale dedica allo spazio. Anzi il Buco non solo lo rappresenta ma è sempre un richiamo allo spazio, alla sua dimensione in fondo infinita. In un celebre foglio del 1949, insieme a due tracciati spaziali di buchi Fontana scrive: "I buchi! Nessuna rivoluzione, una forma intelligente come un'altra di decorare una tela" chiarendo da subito l'accezione che egli destina al termine 'decorativo', un'accezione contrastante con l'utilizzo corrente del termine, più alta, concettualmente prossima a quella "evoluzione

for his idea was loftier and conceptually closer to the 'evolution of art' in which he believed.¹² At the same time he worked on projects and studies for his *Environments*, which acquired tangible form on paper in two different ways. The first was technical in nature, for he obsessively reviewed a probable installation of emblematic works he had made since the 1930s¹³ (illustrating the expressive and conceptual continuity of his work). In the second, he created an entirely suggested, allusive and indeed conceptual image of space, of the cosmos. He did this through the creation of often concentric circles in which he placed an always round, pulsating nucleus, at times in a material with golden reflections.¹⁴ Or, as we see in the example shown here, the *Concetto spaziale* of the celestial or cosmogonical Form is forcefully brought about by a circuit of thick, indicative colour/material. At the heart of the circuit the colour appears to go beyond its watery materiality and stretch out, losing its way in a gaseous, volatile consistency from which an opaque, radiating core stands out. The new *Holes* are fully part of this entirely original investigation of a new idea of space and of a profound identification of the Cosmos¹⁵ as a possible new subject, quite probably as unknown as it is 'abstract'. As the first large-format works on canvas-backed paper, the *Holes* of the *Spatial Concepts* were originally thought of as futuristic 'screens' through which space dynamically marks its own passage and its emergence as an effective sign in time. These extraordinarily concentrated, succinct works, which continued until 1952, use the Hole in its purest conceptual intention. It is entirely geared towards the creation of the spatial event. This means it is not a sign that is distributed graphically, creating simply allusive bodies and figures, but rather a further spatial element, new and symbolically infinite. Crispolti again: 'in a conceptual measure, these physical signs, which open up to an infinite (cosmic) dimension of space, are a sort of plan for this further spatial dimension, a sort of imaginative symbolisation of it, but by no means its "representation". [...] They are a sort of spatial project, for they are exactly the "Concetto spaziale" that Fontana was to use constantly after that, giving it a more precise, intentional meaning in the light of the experiences of Conceptual Art in the second half of the 1960s and the early 1970s.'¹⁶

dell'arte" in cui egli crede¹². Contemporaneamente compie progetti e studi riguardanti gli *Ambienti* che prendono concretamente forma su carta in due modalità, la prima di natura tecnica dove quasi ossessivamente ripensa ad una probabile installazione delle opere emblematiche del suo percorso proprio a partire dagli anni Trenta¹³ (a conferma della continuità espressiva e concettuale del suo lavoro) e dall'altra egli crea l'Immagine tutta suggerita, allusiva, concettuale appunto dello spazio, del cosmo tramite la creazione di circoli spesso concentrici in cui si distribuisce un nucleo sempre tondo pulsante alcune volte di materia riflettente d'oro¹⁴. O come nell'esemplare illustrato in quest'occasione, *Concetto spaziale* del 1952, la Forma celeste o cosmogonica è fermamente determinata da un circuito di materia/colore spesso ed indicativo al cui interno il colore sembra superare la matericità equorea per distendersi e perdersi in una consistenza gassosa, volatile in cui si staglia un nucleo opaco e irradiante. In questa indagine tutta originale di una nuova idea di spazio e di una profonda identificazione del Cosmo¹⁵ come nuovo possibile soggetto verosimilmente tanto sconosciuto quanto 'astratto' si inseriscono pienamente i nuovi *Buchi*. Su carta intelata nascono le prime opere di grande formato, i *Buchi* dei *Concetti spaziali* idealmente pensati come 'schermi' futuribili attraverso cui lo spazio segna in modo dinamico il proprio attraversare, il suo divenire effettivo segno nel tempo. Queste opere straordinariamente concentrate e sintetiche e che si protrarranno sino al 1952, utilizzano il Buco nella sua intenzionalità più pura, quella concettuale, tutta rivolta alla creazione dell'avvenimento spaziale. Non quindi un segno che si distribuisce in modo grafico a determinare corpi e figure semplicemente allusive bensì un elemento spaziale ulteriore, nuovo, simbolicamente infinito. Sempre Crispolti osserva che: "questi segni fisici, che aprono appunto ad una dimensione infinita (cosmica) di spazio, sono esattamente, in misura concettuale, una sorta di progetto di tale ulteriore spazialità, una sorta di sua simbolizzazione immaginativa, e non certo una sua 'rappresentazione'. [...] Sono una sorta di progetto spaziale in quanto esattamente 'Concetto spaziale' secondo il titolo che da allora Fontana usa costantemente, e che acquista un più preciso

This entirely conceptual and practical approach explains drawings and works on paper that, in the following years, examined the theme of the hole and that of the new 'dimension corresponding to the Cosmos'.¹⁷ Thus anticipating the decisions that, with great discernment, he was to put into practice in his sign world of *Holes* on canvas, Fontana heralded its creation and meticulously focused his vision through the sign on and in paper. The 1950s brought the close-knit script and orderly arrangement of a series of *Holes*, which, when seen together, trace out possible vortices and more composed spirals, as well as graphic 'figures' that encapsulate hypothetical galaxies. In other cases, during the time when the Spatial Concept with holes was forming, there was a more geometrical shift, clearly and neatly distributed in figurations similar to ellipses, recalling a system of orbital traces or more precise essential and concentric circles. On some sheets, the artist anticipated the creation of his *Stones* cycle, adding to the holes a carefully designed, entirely invented distribution of pieces of glass (the 'stones', a new material in the 1950s) from Murano, thinking about/tracing out their position in the space of the work as well as in relation to it and to the presence of the holes. Within just a few years, in addition to the holes came linear signs. These were juxtaposed with shapeless 'stains' often made using dark or India ink, creating a great contrast with the always white paper ground. These stains almost immediately formed groups and conglomerations that became increasingly dense and voluminous, forming a dark, opaque bituminous material effect. There are these sheets that once again capture the forceful strategic approach that is emblematic of the sign on paper in Fontana's drawing.

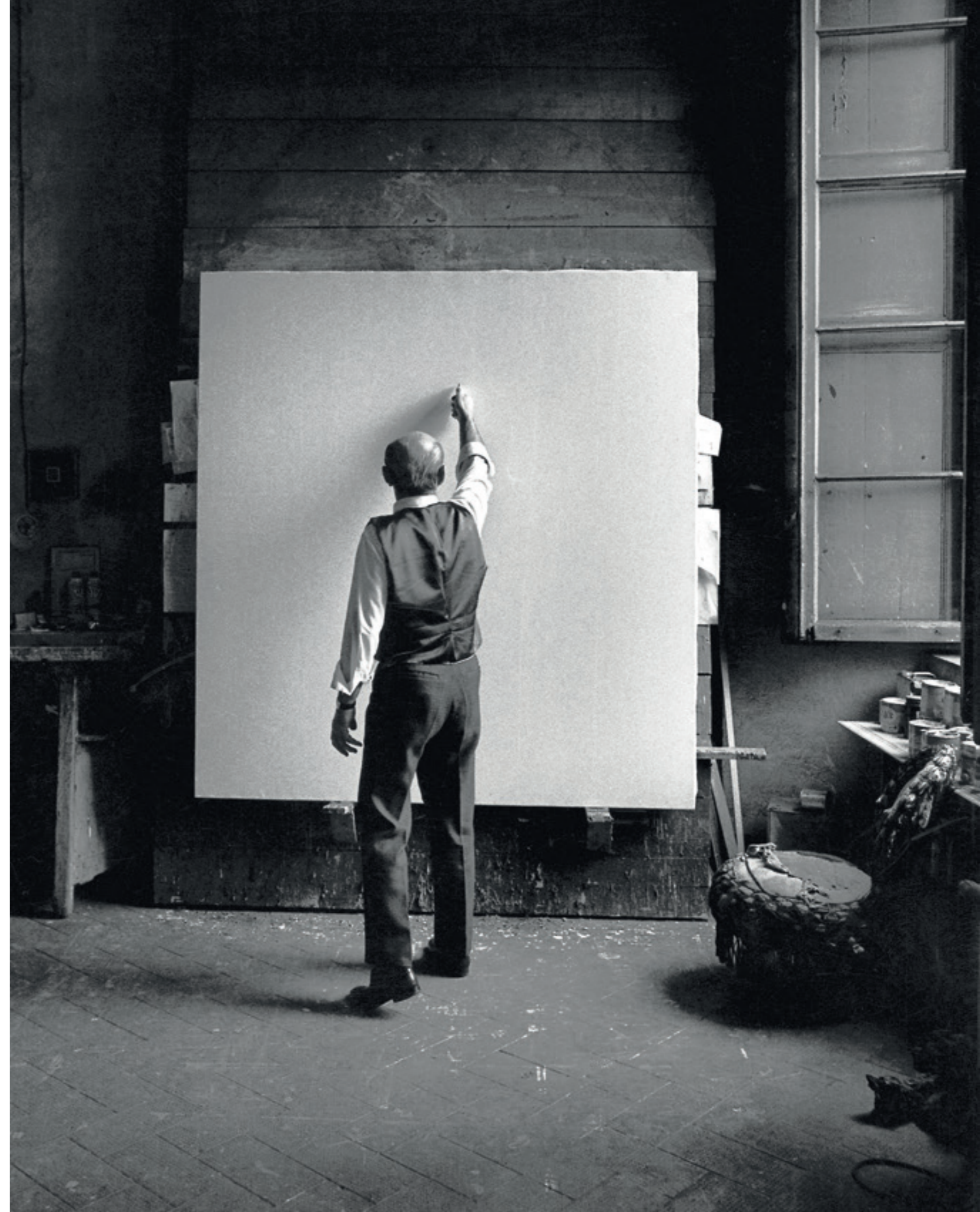
In these drawings, as in his 'major' works of the mid- and late 1950s, what the artist seeks and traces out is the elusiveness of the material and its haphazard movement, and the construction of a cosmic, telluric universe. The altered spatial dimension, which is also suggested by the stones, was soon enriched with new materials, including sand, oil spread in dense ribs and, especially, as the umpteenth perceptive distraction, the shifting, radiant luminosity of sequins that took these works to an almost 'baroque' and material dimension. Just as the drawings were a prelude but also an

intenzionale significato proprio alla luce delle esperienze di 'Conceptual Art' della seconda metà degli anni Sessanta e dell'inizio dei Settanta¹⁶. In questa chiave tutta progettuale e concettuale sono quindi da leggersi i disegni e le opere su carta che affrontano per gli anni a venire il tema del Buco e di quella nuova "dimensione corrispondente al Cosmo"¹⁷. Così, anticipando le scelte che con grande oculatezza, opererà nel suo universo segnico dei *Buchi* per le tele, Fontana precorre la creazione e ne focalizza la visione proprio attraverso il segno su carta, nella carta. Sono appunto dei primi anni Cinquanta la grafia fitta ed il disporsi ordinato di una serie di *Buchi* i quali tracciano, se percepiti nel loro insieme, possibili vortici e più composte spirali, così come 'figure' grafiche sintesi di ipotetiche galassie. In altri casi, sempre in questo momento di originarietà del Concetto spaziale con buchi vi è un andamento più propriamente geometrico, distribuito con chiarezza e composto in figurazioni analoghe a delle ellissi, richiamanti un sistema di traccia orbitale o a cerchi più esatti, essenziali e concentrici. In alcuni fogli l'artista anticipa la creazione del ciclo denominato *Pietre*, sommando ai buchi la distribuzione disegnata e tutta in invenzione dei pezzi di vetro (appunto le *Pietre* che sono una novità materica della metà di questi anni Cinquanta) di Murano pensandone/ tracciandone la collocazione nello spazio dell'opera in relazione ad esso ed alla presenza dei buchi. Ai buchi inoltre, nel breve arco di alcuni anni si sommano segni lineari i quali vengono accostati a 'macchie' informi spesso eseguite in china o inchiostro scuro, di forte contrasto con la superficie sempre candida del foglio su cui sono stese. Queste macchie si distribuiscono quasi immediatamente in nuclei e conglomerati sempre più densi e voluminosi, mimèsi di una materialità bituminosa, opacizzante, scura. Sono questi fogli a incarnare ancora una volta quella 'progettualità' fortissima ed emblematica del segno sulla carta, del disegnare in Fontana.

In questi disegni, così come nelle opere 'maggiori' di questa metà ed oltre di decennio Cinquanta, è l'allusività alla materia, al suo movimento magmatico, è la costruzione di un universo cosmico e tellurico che l'autore va ricercando e tracciando. La dimensione spaziale alterata

Lucio Fontana, L'Attesa, Milan, 1964. Photo Ugo Mulas

Lucio Fontana, L'Attesa, Milano, 1964. Foto Ugo Mulas



accompaniment to the creation of works that were later to be called the *Baroques*, between 1954 and 1957, so the artist plunged the idea and project of these new, dynamic cosmic bodies into a dense sign and ink. They were sometimes crossed by almost totemic ribs, creating a physiognomy of space that was at once ideal and designed. In the works we see here, such as the original pierced velvet of the 1956 *Concetto spaziale*, the stones open up the gloomy depths of the surface to a chromatic and luminous allusion to space and intimate concretion. And yet in works of the same period and, particularly, in the two *Spatial Concepts* of 1956, also shown here, matter dominates the surface, occupying it and including great portions of it. These works have corresponding drawings that trace them out in dense bodies of matter, in the form of splashes and lines that anticipate and invent the itineraries of signs and forms that the artist then used for his works on canvas. The wealth of actions and the multiplicity of inventions – the sheets often have more than one composition or formal solution – make these studies on paper particularly rich. What we see is the inventiveness of the baroque forms arranged among landslides of matter, entwining in cosmically suggested bodies and forms that might best be referred to as half moons, rectangular fragments with rounded corners that appear in the works of this period. And there are trajectories of holes that appear to surround and perforate these forms, fighting against their origin of slime and mud, but they are also made artificially as though representing the lofty mystery of heavenly bodies. In the drawings for these most noble creations, the baroque linearity of the line is evident and fundamental, as is its intention to create space and the fact that it is at once a plan and an idea. This ideal baroque origin in Fontana is not only already evident in the dynamism and in the imaginative and executive freedom of his early sculptures in terracotta but also in the drafting of the *Manifesto Bianco*, as later underscored in the *Manifesto tecnico dello Spazialismo* of 1951. Here he writes that: 'A form of art is now demanded which is based on the necessity of this new vision. The baroque has guided us in this direction, in all its as yet unsurpassed grandeur, where the plastic form is inseparable from the notion of time, the images appear to abandon the

e suggerita attraverso le pietre si arricchisce in breve tempo e contemporaneamente di nuove materie tra cui la sabbia, l'olio steso in nervature più dense e soprattutto – ennesima 'distrazione' percettiva – la luminosità alterante e splendente dei lustrini che fanno raggiungere a queste opere una dimensione di natura quasi 'barocca' e materica. Così nei disegni che sono di preludio ma anche di accompagnamento alla creazione di quelle opere che si chiameranno appunto i *Barocchi* (tra 1954 e 1957) l'artista affonda nell'inchiostro e nel segno denso l'idea, il progetto di questi nuovi corpi cosmici, dinamici, attraversati talvolta da nervature quasi totemiche, strutturanti una fisionomia di spazio tutto ideale e disegnato al contempo. Se nelle opere presentate in quest'occasione come l'originale velluto forato del *Concetto spaziale* 1956 le pietre aprono le profondità cupe della superficie ad un'allusione cromatica e luminosa di spazio e di concrezione raccolta, in opere coeve ed in particolar modo i due *Concetti spaziali* del 1956 qui sempre illustrati, la materia prevarica la superficie, la occupa, ne include grandi porzioni. Questi lavori hanno dei disegni corrispondenti che appunto li tracciano attraverso corpi densi di materia a 'macchie' e linee che anticipano e inventano gli itinerari dei segni e delle forme che l'artista utilizza per le sue opere su tela. La ricchezza del gesto, la molteplicità delle ideazioni – i fogli spesso contengono più di una composizione/soluzione di forma – rendono particolarmente ricca questa ricerca in disegno e su carta. È l'inventività delle forme barocche che si dispongono tra lo smottamento della materia, il suo avvilupparsi in corpi suggeriti cosmicamente e forme più propriamente definite come le mezze lune, i frammenti rettangolari dagli angoli smussati che appaiono in opere di questo momento, affiancate a traiettorie di buchi che sembrano circondare e perforare queste forme che combattono la loro origine di mota, di fango ed al tempo stesso costituite artificialmente come se rappresentassero l'alto mistero dei corpi celesti. Nei disegni per queste altissime creazioni è evidente e fondante la linearità barocca della linea, la sua intenzione di spazio, il suo essere progetto e idea al tempo stesso. Del resto questa ideale e fondante matrice barocca di Fontana non solo è già chiara nel dinamismo e nella

Lucio Fontana, *L'Attesa*,
Milan, 1964. Photo Ugo Mulas

Lucio Fontana, *L'Attesa*,
Milano, 1964. Foto Ugo Mulas



plane and continue into space the movements they suggest.¹⁸ With its materials, and its signs and stones and holes, this intentional, dynamic and splendid artificiality is baroque for Fontana also in his drawings. It forms part of the creation of a work that manages to combine the continuity of matter, space and light in an ideal space. In such fantastically imaginative and creative sensibility, pushed to the paroxysm of the artistic gesture and to the immense wealth of a totally allusive matter, we find the meaning and response to what others identify with the atmosphere of Informal Art. Fontana's creations run at a tangent to the latter, taking part in it while deftly differentiating itself from it. In his drawings, Fontana makes the colourful transparency of the stones correspond, almost as a counter melody, to the density of the dripping India ink. It corresponds to the dense form of a dot of ink, interacting with the signs, holes or pastels that, from this period in the second half of the 1950s, once again become recurrent in his works on paper. These were the years when Fontana started studying and creating shaped canvases (as in *Concetto spaziale – Inferno* [56 BS 13], published here, and *Concetto spaziale, Il Paradiso* [56 BA 14]) together with forms that reappear on most of the sheets in this period. They are like forms to be built out of matter, thickened by colour or traversed by signs and holes almost to the point of dissolving the areas of colour. In some drawings, the rich, opaque trace of pastel creates bulbous forms that, as though subjected to an imaginary gravitational pull, become deformed and flattened, suggesting possible landscape outlines and mountains of lunar origin and of geological eras past and future. These are the *Impastos*, which fully coexist with other *Baroques*, traced on patterns of ample fan-shapes and areas of ink in the space of the drawings, evoking a certain centrifugal dynamism of the matter. This was promptly translated into works such as the 1957 *Concetto spaziale*, in which the dark depth of the space of the canvas is altered by the dynamism of the intense yellow division, opening up the composition in a luminist manner with strong, fascinating contrasts. In the mid- and late 1950s the artist meditated profoundly on his own artistic journey, in a sort of highly fertile crisis, but it was also a period of rare, extraordinarily intense and

libertà immaginativa ed esecutiva delle sculture giovanili in terracotta ma anche nella stesura del *Manifesto Blanco* e poi sottolineata nel *Manifesto tecnico dello Spazialismo* del 1951 quando scrive che: "Si esige ora un'arte basata sulla necessità di questa nuova visione. Il barocco ci ha diretti in questo senso, lo rappresenta come grandiosità ancora non superata ove si unisce alla plastica la nozione del tempo, le figure pare abbandonino il piano e continuino nello spazio i movimenti rappresentati"¹⁸. Barocca anche nei disegni è per Fontana questa artificiosità desiderata, artificiosità dinamica e splendida dai materiali ai segni alle pietre ai buchi che partecipa alla creazione di un'opera che riesca a coniugare in uno spazio appunto ideale la continuità tra materia, spazio e luce. In questo sentire immaginifico ed inventivo sino al parossismo del gesto alla ricchezza della materia tutta appunto allusiva, sono il senso e la risposta a ciò che altri identificano con quel clima Informale che scorre tangente alle creazioni del Nostro e cui partecipa differenziandosene con agilità. Alla trasparenza colorata delle pietre, nei disegni Fontana fa corrispondere, quasi in controcanto, la densità della colatura di china, la forma densa di un punto d'inchiostro che dialoga con i segni, con i buchi o con i pastelli che da questi secondi anni Cinquanta ritornano tra le tecniche ricorrenti dei suoi fogli. Sono questi gli anni in cui Fontana introduce lo studio e l'esecuzione di tele sagomate (come *Concetto spaziale, L'Inferno* [56 BS 13] qui pubblicato e *Concetto spaziale, Il Paradiso* [56 BA 14]) e di forme che si ritrovano sulla maggior parte dei fogli di questa seconda metà del decennio, come forme da costruirsi in materia, inspessite dal colore o attraversate da segni e buchi quasi fino alla dissoluzione delle zone di colore. Così in alcuni disegni la traccia pastosa e opaca del pastello costruisce forme tondeggianti le quali, come sottoposte a un'ideale pressione gravitazionale, si deformano, appiattiscono, suggerendo possibili profili di paesaggio, di monti, di ere geologiche e lunari, future e passate. Sono questi i *Gessi*, che convivono pienamente con altri *Barocchi*, tracciati sui disegni con ampi ventagli e zone di inchiostro le quali si situano nello spazio del disegno in modo da evocare un certo dinamismo centrifugo della materia che si ritroverà tradotto

Lucio Fontana, L'Attesa, Milan, 1964. Photo Ugo Mulas

Lucio Fontana, L'Attesa, Milano, 1964. Foto Ugo Mulas



almost unstoppable inventiveness. In the space of just a few years came the series of *Impastos*, the advent of the *Inks*, the sculptures on rods and the new spatial sculptures in terracotta, as well as the new *Slashes*. The phytomorphic forms of sculptures on rods come one after the other in the drawings, in which the vision is created by suspended, pierced 'screens', suggesting a new, alien nature that can be neither identified nor classified. At the same time, Fontana introduces a new, ideal form of space in some of his drawings. It was to be the ceramic plates run through by the lacerating sign and holes highlighted by a *tache* of colour that the spatialist master would use to present his solo exhibition of ceramic sculptures at the Galleria del Cavallino¹⁹ in September of that fateful (*malgré soi*) 1957. Franco Russoli wrote about these containers of space and of the plates, which are as yet unsurpassed in terms of quality, inventiveness and means, clearly pointing to the identification of sign and thought. Once again, as we saw at the beginning, he illustrated this profound relationship between sign and design in Fontana's art. He wrote: 'If natural talent had a name and surname it would be Lucio Fontana [...] the extreme sophistication of a veil of opaque colour on the barest, humblest form. The essential is enough, we want no exhibitions of craftsmanship. The sign is engraved, in an arabesque-like but simple script, letting the electric fringe of the scratching accentuate the sign-colour relationship with plays of shadow.'²⁰

Both in his drawing and in his 'major' works, the mature Fontana loses none of his inventiveness but, on the contrary, reveals a wealth of inventive vigour that leads him to take the entire decade of the 1950s and all his previous experiences into new experimental forms that give new life and dynamism to his creativity in the 1960s. This new energy and experimental potential can also be seen in the research involved in the *Slashes*. This started as early as 1957, when some canvas-lined papers had holes and serried, distributed rents made with gestural randomness. These became increasingly longer, until they turned into openings and lacerations that were gradually refined, using increasingly thin, sharp blades. In the early 1958, they turned into swarms of cuts that slashed and sheared the surface. These initial works emerged during a multiplicity, or rather a simultaneousness,

puntualmente in opere come *Concetto spaziale* 1957, dove la profondità oscura dello spazio della tela è alterata dal dinamismo appunto delle partiture gialle intense e forti che aprono la composizione in modo luministico con grande e affascinante contrasto. Questa metà degli anni Cinquanta ed il chiudersi del decennio, se è vero che vedono una forte meditazione del proprio percorso da parte dell'artista (quasi una fecondissima crisi) è vero che corrisponde ad un momento di inventività raro, intensissimo, quasi inarrestabile. Convivono in un arco di pochissimi anni le serie dei *Gessi*, la nascita degli *Inchiostri*, delle sculture a gambo e l'articolazione di nuove sculture spaziali in terracotta e la nascita dei nuovi *Tagli*. Nei fogli si alterneranno senza soluzione di continuità le forme fitomorfe delle sculture su gambi in cui alcuni 'schermi' sospesi e forati compongono la visione quasi suggerendo una natura aliena, nuova, non identificabile o classificabile. Al contempo in alcuni disegni Fontana traccia una nuova forma ideale di spazio. Saranno i piatti in terra attraversati dal segno lacerante, dai fori sottolineati dalla *tache* di colore che serviranno al maestro spazialista per presentare la sua personale appunto di sculture ceramiche alla Galleria del Cavallino¹⁹ nel settembre di quel fatidico (*malgré soi*) 1957. Di questi contenitori di spazio e degli a oggi insuperati piatti (per qualità, invenzione, modo) ebbe a scrivere Franco Russoli dichiarando in modo chiaro l'identificazione tra segno e pensiero, enunciando ancora una volta, come abbiamo potuto accennare in apertura, il rapporto profondo tra il segnare ed il disegnare in Fontana. Egli scrive: "Se l'estro avesse un nome e un cognome si chiamerebbe Lucio Fontana [...] sulla forma più spoglia e povera, l'estrema raffinatezza di un velo di colore opaco. Basta l'essenziale, non vogliamo esibizioni di artigianato. Il segno si incide, in una grafia rabescata ma semplice, e lascia la frangia elettrica della graffiatura ad accentuare di giochi d'ombra il rapporto segno-colore"²⁰.

Il Fontana maturo, sia nel disegnare che nelle opere 'maggiori' è allora non solo inesausto nella sua inventività ma anche ricco di un vigore ideativo che lo porta a traghettare il decennio degli anni Cinquanta e tutte le esperienze precedenti in varie nuove forme sperimentali che

Lucio Fontana, L'Attesa, Milan, 1964. Photo Ugo Mulas

Lucio Fontana, L'Attesa, Milano, 1964. Foto Ugo Mulas



of actions and research by Fontana. The frenetic rhythm and the obsessive cuts and lacerations of these initial works on paper matched the works of the same period known as the *Inks*, in which Fontana was not only purifying the surface from the material hypertrophy of Informal Art but also, through the use of anilines, creating an idea of landscape and a world of foreign lands and watery clouds as emblems of cosmic space.²¹ It was in these *Inks* – a wonderfully successful cycle whose complexities still arouse critical interest today – that the first *Slashes* appeared. At times Fontana's canvases were traversed by great pastel signs or inhabited by structures of signs that constrained, or rather rearranged the presence of the cut, giving it a still graphic, geometrically devised rhythm. On some occasions, an often sensually gilded or silvered form is crossed by the slash, while in others it penetrates it conspicuously. The choice of purification and the ideal moment in the existence of the *Slashes* appears to come with the advance of monochrome on the canvas. The monochrome background takes them to a new dimension, with a new role. From the objectifying concept of the monochrome surface and thus from the 'body' adopted by the canvas, the *Slashes* increasingly appear as a carefully thought-out and ordered structure, to the point that they can even cut through the surface a number of times, along diagonal lines or tilted, or even slightly arched. As Crispolti writes: 'we begin to see a decisive, characteristic use of monochrome in the new cycle of works, together with a desire to give order to the slash or slashes as primary, elementary structures that are exquisitely calibrated.'²² These slashes appear as unexpected guests at the solo exhibition at the Galleria del Naviglio²³ in February 1959, and they are so new as to astonish the public and critics alike. A month later come more slashes at the Galerie Stadler in Paris, with a vibrant essay by Michel Tapié, who wrote: 'an extreme position. Fontana found himself taking wonderful liberties, which in dialectic terms appear hard to surpass.'²⁴ So it was his latest works that represented him at the Sao Paulo Biennale in Brazil in the autumn, and in the anthological exhibition at the Galleria L'Attico in Rome. In 1959 and 1960, the slashes begin to

vivacizzeranno la sua grande capacità creativa negli anni Sessanta. Questa energia nuova, queste nuove possibilità sperimentali si possono anche identificare con la ricerca che intorno ai *Tagli* ha origine già in quel 1957 quando alcune carte telate recano dei buchi, degli squarci fitti e distribuiti con gestuale casualità, poi sempre più trascinati sino a diventare aperture, lacerazioni che via via affinandosi tramite l'uso di lame sempre più sottili ed affilate diventano nei primi mesi del 1958 sciami di tagli che incidono e tagliano la superficie. Queste prime opere vivono la molteplicità o meglio la contemporaneità di azione e di ricerca fontaniana. L'esasperato ritmo, l'ossessione del taglio e della lacerazione di queste prime opere su carta, si adattano alle coeve opere chiamate *Inchiostri*, dove Fontana non solo va purificando la superficie dall'ipertrofia materica dell'Informale ma anche dove, grazie all'uso delle aniline, dà vita ad un'idea paesistica, di un mondo fatto di terre lontane e di equoree nuvole appunto emblema di spazio cosmico²¹. Sarà in questi *Inchiostri* – un ciclo felicissimo che ancor oggi suscita per la sua complessità relativo interesse critico – che si inseriranno i primi *Tagli*. Per qualche momento le tele che Fontana utilizza sono percorse da grandi segni a pastello o abitate da strutture di segni che costringono o meglio riordinano la presenza del taglio collocandola in un ritmo ancora grafico, geometricamente pensato. Talvolta una forma spesso sensualmente dorata o argentea viene attraversata dal taglio, in altre la penetra vistosamente. La scelta di purificazione e momento ideale dell'esistenza dei *Tagli* sembra sopraggiungere unitamente all'avanzare della monocromia della tela. Con il campo monocromo raggiungono una nuova dimensione ed un nuovo ruolo. Dal concetto oggettivante della superficie monocroma e dal risultato quindi di 'corpo' che la tela assume i *Tagli* si inseriscono sempre più come struttura pensata, ordinata, tanto da poter incidere la superficie anche più volte, ponendovisi in orientamenti diagonali o inclinati quanto talora leggermente arcuati. Come scrive Crispolti: "comincia ad affermarsi nelle opere del nuovo ciclo appunto il loro deciso e caratterizzante monocromatismo, e insieme una volontà di ordinarvi il taglio o i tagli quali strutture primarie ed elementari, testualmente calibratissime"²².

become more imperative, solitary and regular, and a more monumental presence within the canvas, almost as though formed to slice through the structure of the painting. The new use of monochrome, which recalls the original one of the *Holes* in the late 1940s, removes the material quality of the informal canvases and becomes an ideal ground also from a conceptual point of view, taking in the new, deep slashes – those cuts that from now on traverse the canvases in an increasingly perfect order. The change of decade brought particular inspiration to Fontana's creativity. Like new meteors of matter, the holes returned and, often furrowed by cuts, the new multiform, inventive *Quanta* came into being.

In this period, it was cuts again that traversed some *Oils* and the coaxingly baroque surfaces of the golds and silvers on the canvases in the *Venice* cycle.²⁵ What we call the inventive quality of drawing and, at the same time, the identification of sign-design with the gestural intervention of matter in the works on canvas becomes clear in the drawings for the *Oils*. This was the period not only of inventions of the rich materials and baroque overtones and symbolist echoes of the *Venice* but also of the *The End of God* cycle, which constitutes the highest moment of the *Oils*. In the sheets for this lavish, kaleidoscopic cycle, Fontana brings back the power of the *tache* – which evokes and declares its nature as one of opening, tearing and cratering – while also defining the new round form of cosmic and geodetic references in the irregular spherical forms of the new *Natures* sculptures. Together with the new cycle came the astounding spherical *Natures* with their primordial and cosmic sculptural power, in the form of hanging ceramics with cuts. Even though they were the result of lacerations, marked by scratching and opened by tearing the paper, the *Slashes* – which are so well represented on this occasion in London in their considerable inventiveness and chronology – do not often appear clearly in the drawings on paper. Since they are pure sign and an almost metaphysical dimension of space and action, the slashes come into being almost directly within the perimeter of the canvas. What appears a number of times in the drawings, however, is the theme

Sono i nuovi tagli gli inaspettati ospiti della personale alla Galleria del Naviglio²³ del febbraio del 1959, quei tagli così 'nuovi' da sorprendere sia il pubblico che la critica. E ancora tagli alla Galerie Stadler di Parigi il mese dopo con un testo vibrante di Michel Tapié che scrive: "una posizione estrema. In essa Fontana può esercitare delle libertà meravigliose che sembrano essere, dialetticamente, difficili da superare"²⁴. Così saranno i nuovi lavori a rappresentarlo alla Biennale di San Paolo del Brasile in autunno ed a Roma nella mostra a carattere antologico tenutasi alla Galleria L'Attico. Tra il 1959 ed il 1960 i tagli iniziano ad assumere un carattere più imperativo, solitario, regolare, divenendo all'interno della tela una presenza più monumentale quasi fossero tracciati per attraversare l'impianto del dipinto. La nuova monocromia, che richiama la monocromia iniziale dei *Buchi* di fine anni Quaranta, rimuove la matericità delle tele informali ed è il campo ideale, anche concettualmente, per ospitare i nuovi fendenti profondi, quei tagli che d'ora in poi attraversano le tele in ordine sempre più perfetto. Quest'attraversamento di decennio è momento particolarmente felice per la creatività fontaniana. Come nuove meteore di materia, ritornano i buchi e vedono la luce, solcati spesso da tagli, i nuovi poliformi e inventivi *Quanta*. Ed ancora saranno i tagli ad attraversare alcuni *Olii* di questi anni e la superficie barocca e suadente degli ori e degli argenti delle tele del ciclo delle *Venezie*²⁵. Nei disegni per gli *Olii* diviene evidente quella che definiamo la qualità inventiva del disegno e contemporaneamente l'identificazione del segno/disegno con l'intervento gestuale nella materia delle opere su tela. A questo momento infatti appartengono anche le invenzioni non solo delle materie ricche e di richiamo barocco e di echi simbolisti delle *Venezie* ma anche il ciclo delle *Fini di Dio* che agli *Olii* appartengono pienamente come loro momento apicale. Nei fogli per questo ciclo ricchissimo, multiforme, Fontana richiama a sé la potenza della macchia – che evoca e dichiara la natura di cratere, apertura, squarcio – ed al tempo stesso definisce quella forma tonda di richiamo cosmico e geodetico che si identifica nelle sfericità irregolari delle nuove sculture chiamate *Nature*. Insieme al nuovo ciclo nascono

of the *shaped canvases*, an invention that anticipates the succession of such works in America by at least five years, once again illustrating Fontana's almost pioneering abilities. They are increasingly strategic, exact and decisive for the larger works, but with an intense, original relationship. Crispolti further examines this dialectic, pointing out that: 'The work does not derive from the drawing as the execution of the project, but rather it is a possibility put forward by the drawing. For Fontana, drawing is an ongoing experience, a modest, everyday, natural habit.'²⁶ Also the sheets filled with tests and studies that the artist devoted to the fatally conclusive theme of the *Slashes* in the *Little Theatres* form part of this natural, ongoing research. The new series was succinctly linked to the possible symbolic figurative reduction of a new world and of a new nature that we might dare call 'synthetic', artificial and cosmic. These new Spatial Concepts were first shown in October 1965 at the Galleria Apollinaire in Milan. While the sign of the *Slashes* extends right through to the final test pieces, with an almost neoclassical and architectural solemnity, Fontana himself said that the absolute direction of the *Little Theatres* is a form of 'Realist Spatialism'.²⁷ In the drawings for these new shapes, a projecting frame of often lacquered organic forms surrounds a canvas in the background, often run through by a series of holes arranged in a regular, orbital manner. The sign here is more ordered and, we might say, often useful not for the artist but rather for the way it identifies one of these 'spatial landscapes' so a second technical drawing could be made from it for the person who would then make the frame. But it seems that, from the 1960s, the drawings are guided by a recapitulatory and compositional order. Some drawings that anticipate the creation of the 'fields and bands' of the *Little Theatres* are typical of this attempt to create order almost in terms of perspective or contrast planes. This was examined during an exhibition²⁸ devoted entirely to these works and they have interesting preliminary similarities of invention in the stunning *Concetto spaziale* of 1960. The critics immediately wrote about this 'natural/

le strabilianti sferiche *Nature* dalla forza plastica primordiale e cosmica, alcune ceramiche segnate appunto da tagli e appese. Sebbene nati proprio nel lacerare, segnare graffiando ed aprendo con strappi la carta, i *Tagli* – così ben rappresentati nel loro ampio arco cronologico ed inventivo in questa occasione londinese – non appaiono spesso e comprensibilmente sulla carta e nel disegno. Essendo segno puro, dimensione quasi metafisica dello spazio e del gesto, i tagli nascono quasi direttamente entro il perimetro della tela. Invece è il tema delle tele sagomate – di quell'invenzione che anticipa di un lustro la teoria delle *shaped canvases* americane confermando ancora una volta la capacità quasi pionieristica del Nostro – ad apparire più volte nei disegni, sempre più progettuali sempre più esatti e decisivi per l'opera maggiore ma con un rapporto fortissimo ed originale. Di questa dialettica ancora approfondisce Crispolti sottolineando che: "L'opera non deriva dal disegno come esecuzione di un progetto, bensì è appunto una delle eventualità che il disegno ha proposto. Il disegno per Fontana è continua esperienza, è l'abito quotidiano, dimesso, naturale"²⁶. Di questa naturale e continua ricerca sono quindi intrisi anche i fogli fitti di prove e ricerche dedicati dall'artista a quel tema fatalmente conclusivo come i *Tagli* dei *Teatrini*, una nuova serie sinteticamente legata alla possibile e simbolica riduzione figurale di un mondo nuovo, di una nuova natura oseremmo dire 'sintetica', artificiosa e cosmica. Questi nuovi Concetti spaziali vengono presentati nell'ottobre del 1965 alla Galleria Apollinaire di Milano. Se il segno dei *Tagli* accompagna sino alle prove finali, capaci di una solennità quasi neoclassica e architettonica, il percorso assoluto di quest'autore, i *Teatrini*, secondo le sue stesse parole, rappresentano una forma di "Spazialismo Realista"²⁷. Nei disegni per queste nuove forme – ove una cornice aggettante disegnata in forme organiche e laccata contiene una tela in secondo piano spesso percorsa da serie di buchi disposti in modo regolare o orbitale – il segno è più ordinato, diremmo utile non più all'artista ma spesso ad identificare uno di questi "paesaggi spaziali" per poterne poi trarre un secondo disegno tecnico per chi dovrà eseguire la cornice. Ma un ordine riassuntivo e al tempo

artificial' aspect, for they were aroused by the strong colours and the often shrill, contemporary juxtapositions of colours that were not only far removed from the trend towards 'objectification' in the avant-gardes at the time, but also conceptually close to the very lively experiments in new forms of industrial design being carried during in this period in the early 1960s. Mario Portalupi wrote about these often misunderstood creations: 'At first sight, they are synthetic projections of landscape skylines with trees, above which is the sky: the holes appear like flocks of birds in flight [...] but the physical and metaphysical.'²⁹ Fontana evokes natural forms in his *Little Theatres*, which are frenetically traced out on countless sheets, almost as though wishing to show the depth of research required to build up the profound but delicate ambiguity of this series. We see canopies of synthetic, imagined foliage, conjured up in memory, artificial and spatial landscapes midway between fantasy travels and the vision of an unknown cosmic, abyssal world living an analogy with the nature of man. In a letter, Fontana appears to give form to one of these visions – which were destined to bring his career to a final accomplishment – when he writes: 'Here the copper beech is stupendous, like a blaze of fire amid the green. I am glad that with this little outing of man in space, between us and the non-figurative "imaginists", half figurative and half up to the client [...] a rupture has come about that is also physical: they on Earth, we out in space.'³⁰ In tracing out the signs for these *Little Theatres*, identifying their often 'acid' colours with the modern impact and huge contrast with the customs of that 'new era', Fontana bequeaths to us the perfect, conclusive circuit of his drawing and thoughts, creating an inexhaustible adventure in twentieth-century art.

stesso compositivo sembra già guidare i disegni dell'inizio degli anni Sessanta. Del tentativo di ordinare quasi per piani di prospettiva o di contrasto sono tipici alcuni disegni che anticipano la creazione dei "campi e delle fasce" dei *Teatrini* e di cui, come si ebbe modo di approfondire in un'occasione espositiva ai *Teatrini* interamente dedicata²⁸, si hanno nello straordinario *Concetto spaziale* del 1960 interessanti e prodromiche analogie di invenzione. Di quest'aspetto 'naturale/artificiale' scrive immediatamente la critica, stimolata tra l'altro dalle forti colorazioni delle opere, dagli spesso stridenti e contemporanei accostamenti cromatici non lontani non solo dalle correnti di 'oggettivazione' in corso d'opera nelle avanguardie ma anche idealmente accostabili agli esperimenti del nuovo disegno industriale particolarmente attivo in questi primi anni Sessanta. Scrive Mario Portalupi di queste spesso equivocate creazioni che: "Sono a prima vista delle proiezioni sintetiche, dei profili di paesaggi con alberi sopra i quali c'è il cielo: i buchi paiono stormi di uccelli in volo [...] ma il fisico e il metafisico."²⁹ Fontana nei *Teatrini* – tracciati quasi febbrilmente su moltissimi fogli – quasi a testimoniare la profondità della ricerca necessaria a costruire la delicata e profonda 'ambiguità' di questa serie – evoca forme naturali. Chiome di fronde sintetiche ed immaginate, evocate in memoria, paesaggi artificiali e spaziali a metà tra il viaggio fantastico e la visione di uno sconosciuto mondo cosmico ed abissale che vive in analogia con la natura dell'uomo. In una lettera Fontana sembra dar corpo a una di queste visioni che fatalmente concludono il suo percorso e scrive: "Qui il faggio rosso è stupendo, pare una fiammata di fuoco in mezzo al verde, sono contento che con questo 'giretto' dell'uomo nello spazio, fra noi e gli 'immaginatisti' non figurativi, figurativi a metà, e l'altra a volontà dell'acquirente [...] sia oramai la rottura anche fisica, loro a terra, noi negli spazi"³⁰. Nel tracciare i segni per questi *Teatrini*, nell'identificare i loro colori spesso 'acidi' di grande contrasto e d'impatto modernissimo vicino ai costumi di quella 'nuova era', Fontana ci consegna il circuito perfetto e conclusivo del suo disegnare e pensare, inventando un'inesauribile vicenda dell'arte del XX secolo.



Concetto spaziale, 1957
gouache on cardboard, 18 3/8 x 27 1/2 in
gouache su cartoncino, 48x70 cm

Notes Note

- Enrico Persico, *Lucio Fontana*, Edizioni di Campo Grafico, Milan 1936 (Collezione Scultori Nuovi 2).
- Enrico Crispolti, 'Il disegno di Fontana, manualità concettuale' in *Disegni di Fontana anni trenta-quaranta*, exhibition catalogue (Milan, Galleria d'Arte Moderna Farsetti, October-November 1989), Firenzelibri, Florence 1989 (Collana FarsettiArte), p. 5.
- On this matter, see the important report: *Lettere di Lucio Fontana a Tullio d'Albisola* (1936-1962) edited by Danilo Presotto, Editrice Liguria, Savona 1987 (Quaderni di Tullio d'Albisola 4), and briefly 'Disegni Tullio d'Albisola', in Luca Massimo Barbero, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato delle opere su carta*, with the co-operation of Nini Ardemagni Laurini, Silvia Ardemagni, 3 voll., Skira, Milan 2013, I, from p. 238.
- Enrico Persico, *Lucio Fontana*, op. cit.
- Erich E. Baumbach, *Le sculpteur Lucio Fontana, un essai analytique*, Edizioni di Campo Grafico, Milan 1938, p. 32.
- On this view of dress, Leonardo Sinisgalli, 'Disegni di Fontana', in *Corrente di vita giovanile*, no. 2, year III (31 January 1940), p. 2: "Rather than going to museums, Fontana amused himself by looking through *Vogue* and *Harpers' Bazar* annuals. This led to shapes apparently held together by pins, nudes that recall hides put out to dry, fir trees, umbrellas..."
- Lucio Fontana, 20 disegni*, with a preface of Duilio Morosini, Edizioni Corrente, Milan 1940, p. 18.
- As Zeno Birolli recalls, in the first part of this series of drawings, 'The places of the diary are Milan, Via Boccaccio, and the studio. Genoa, the quay from which the C. Grande sailed', in: Zeno Birolli, 'Un diario di Fontana', in *Fontana, Donazione al Museo d'Arte Contemporanea di Milano*, exhibition catalogue (Milan, Palazzo Reale, 28 November 1978-31 January 1979), Multhipla Edizioni, Milan 1978, p. 29. The drawings in the diary have now been published in their entirety in Luca Massimo Barbero, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato*, op cit, pp. 455-461.
- Zeno Birolli, *Un diario*. op. cit., p. 27.
- L. Fontana*, edited by Vittorio Minardi, exhibition catalogue of drawings and graphic works (Rome, Istituto Italo Latino-Americano, 2 March-15 April 1972), text of Enrico Crispolti, Istituto italo-americano, Rome, 1972.
- Francesco De Bartolomeis, *Segno antidisegno di Lucio Fontana*, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, Turin 1967.
- One analysis that is fundamental for understanding the meaning of the term 'decoration' comes from the artist himself. Talking about his works, he says 'then I gave them colours, precisely in order to decorate them, because there's no harm in saying that I decorate a wall [...] but they gave "decorating" a decadent meaning. Great decoration is pure painting [...] it is decorative because a form of structuring has been studied to please the eye, but you have to realise that it is a new dimension', in Carla Lonzi, *Autoritratto*, De Donato Editore, Bari 1969, p. 170.
- See 'I Disegni su Blocchi' in Luca Massimo Barbero, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato*, op. cit. pp. 476-477.
- See Luca Massimo Barbero, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato*, op. cit., pp. 510-528.
- 'Man's real conquest of space', writes Fontana, 'is breaking free from Earth, from the horizon that for thousands of years was the basis of his aesthetics and proportion. By creating the fourth dimension, the volume is now contained in space, in all its dimensions.' Lucio Fontana, unpublished manuscript, draft for the *Manifesto Tecnico Spaziale* of 1951, for the first conference on proportion at the IX Triennale di Milano. Transcription of sheet 51 d ts 41, Fondazione Lucio Fontana, Milan.
- Enrico Persico, *Lucio Fontana*, Edizioni di Campo Grafico, Milano 1936 (Collezione Scultori Nuovi 2).
- Enrico Crispolti, *Il disegno di Fontana, manualità concettuale*, in *Disegni di Fontana anni trenta-quaranta*, catalogo della mostra (Milano, Galleria d'Arte Moderna Farsetti, ottobre-novembre 1989), Firenzelibri, Firenze 1989 (Collana FarsettiArte), p. 5.
- Si vedano per questo importante rapporto: *Lettere di Lucio Fontana a Tullio d'Albisola* (1936-1962), a cura di Danilo Presotto, Editrice Liguria, Savona 1987 (Quaderni di Tullio d'Albisola 4), ed in breve vd. *Disegni Tullio d'Albisola*, in Luca Massimo Barbero, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato delle opere su carta*, con la collaborazione di Nini Ardemagni Laurini, Silvia Ardemagni, 3 voll., Skira, Milano 2013, I, p. 238 sgg.
- Enrico Persico, *Lucio Fontana*, op. cit.
- Erich E. Baumbach, *Le sculpteur Lucio Fontana: un essai analytique*, Edizioni di Campo Grafico, Milano 1938, p. 32.
- A proposito di questo sguardo verso il costume, si veda: Leonardo Sinisgalli, *Disegni di Fontana*, in "Corrente di vita giovanile", n. 2, a. III (31 gennaio 1940), p. 2: "Anziché andare nei musei, Fontana si è divertito a sfogliare gli albi di 'Vogue' e di 'Harpers' Bazar'. Ne vengono fuori forme che sembrano tenute dagli spilli, nudi che ricordano le pelli messe ad asciugare, gli abeti, gli ombrelli..."
- Lucio Fontana: 20 disegni*, con una prefazione di Duilio Morosini, Edizioni Corrente, Milano 1940, p. 18.
- Come ricorda Zeno Birolli per la prima parte di questo blocco di disegni "I luoghi del diario sono Milano, via Boccaccio, lo studio. Genova, il molo di partenza della C. Grande". Citazione tratta da Zeno Birolli, *Un diario di Fontana*, in *Fontana. Donazione al Museo d'Arte Contemporanea di Milano. Proposta per una sistemazione museografica*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 28 novembre 1978-31 gennaio 1979), Multhipla Edizioni, Milano 1978, p. 29. I disegni del diario sono ora pubblicati integralmente in: Luca Massimo Barbero, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato*, op. cit., pp. 455-461.
- Zeno Birolli, *Un diario di Fontana*, op. cit., p. 27.
- L. Fontana*, a cura di Vittorio Minardi, catalogo della mostra di disegni e opere grafiche (Roma, Istituto Italo Latino-Americano, 2 marzo-15 aprile 1972), testo di Enrico Crispolti, Istituto italo-americano, Roma 1972.
- Francesco De Bartolomeis, *Segno antidisegno di Lucio Fontana*, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, Torino 1967.
- Un approfondimento fondamentale per la comprensione dell'accezione del termine decorazione viene dallo stesso artista quando dice parlando della sua arte: "poi gli ho dato dei colori proprio per decorarli, perché non c'è nessun male a dire che io decoro una parete [...] l'han portato in un senso decadente 'decorare' però, la grande decorazione è pittura pura [...] è decorativo perché è stata studiata proprio una strutturazione per dar piacere all'occhio ma devi capire che è una dimensione nuova". Tratto da Carla Lonzi, *Autoritratto*, De Donato Editore, Bari 1969, p. 170.
- Si vedano i *Disegni su Blocchi* in Luca Massimo Barbero, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato*, op. cit., pp. 476-477.
- Si veda Luca Massimo Barbero, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato*, op. cit., pp. 510-528.
- "La vera conquista dello spazio fatta dall'uomo" scrive Fontana "è il distacco dalla terra; dalla linea d'orizzonte che per millenni fu la base della sua estetica e proporzione. Creando la 4ª dimensione, il volume è ora contenuto nello spazio in tutte le sue dimensioni". Lucio Fontana, manoscritto inedito, bozza per *Manifesto Tecnico Spaziale* del 1951, in occasione del primo convegno delle proporzioni alla IX Triennale di Milano. Trascrizione del foglio 51 d ts 41, Fondazione Lucio Fontana, Milano.
- Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, edited by Enrico Crispolti, with the co-operation of Nini Ardemagni Laurini, Valeria Ernesti, 2 voll., Skira, Milan 2006, I, p. 64.
- 'Lucio Fontana', in Carla Lonzi, *Autoritratto*, op. cit., pp. 169-170.
- In *Noi continuiamo l'evoluzione del mezzo nell'arte-Manifesto tecnico dello spazialismo*; ora in *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, op. cit., pp. 116-117.
- Fontana*, Galleria del Cavallino, Venezia 28 settembre-12 ottobre 1957. Si veda per il catalogo dell'esposizione ed il rapporto tra Lucio Fontana ed il gallerista Carlo Cardazzo: *Carlo Cardazzo: una nuova visione dell'arte*, a cura di Luca Massimo Barbero, catalogo della mostra (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 1 novembre 2008-9 febbraio 2009), Electa/Solomon R. Guggenheim Foundation, Milano/New York 2008 ed in particolare: Luca Massimo Barbero, *Carlo Cardazzo e Lucio Fontana*, pp. 229-255.
- Franco Russoli in *Lucio Fontana: 257a Mostra del Naviglio*, a cura di Franco Russoli, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Naviglio, 8-15 novembre 1957) Galleria del Naviglio, Milano 1957; ora in *Carlo Cardazzo*, op. cit., p. 245.
- Agnoldomenico Pica scrive di "paesaggi ancestrali fatti soltanto di colore e di luce, in questi allucinati scenari di mondi sconosciuti ed innocenti". In *Fontana: 284a Mostra del Naviglio*, pieghevole della mostra (Milano, Galleria del Naviglio, 10-23 febbraio 1959), testo di Agnoldomenico Pica, Galleria del Naviglio, Milano 1959.
- Enrico Crispolti, *L'avventura creativa di Fontana nell'arte del xx secolo*, in *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, op. cit., p. 76.
- Per un approfondimento sulle esposizioni di Lucio Fontana presso le galleria di Carlo Cardazzo si veda: *Carlo Cardazzo*, op. cit.
- Michel Tapié in *Fontana: mardi 17 mars 1959*, pieghevole della mostra (Paris, Galerie Stadler, 17 marzo 1959), testo di Michel Tapié, Galerie Stadler, Paris 1959.
- Per un approfondimento relativo al ciclo degli *Olii* e delle *Venezie* si veda: *Lucio Fontana. Venezia/New York: Peggy Guggenheim Collection*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Peggy Guggenheim 4 giugno-24 settembre 2006 poi New York, Solomon R-Guggenheim Museum, 10 Ottobre 2006, 21 gennaio 2007), Edizioni Peggy Guggenheim Collection, Venezia 2006.
- Enrico Crispolti, in *L. Fontana*, op. cit.
- Marcello Venturolli, in *Le Ore*, Rome, 10 March 1966, p. 51.
- See Lucio Fontana, *Teatrini*, edited by Luca Massimo Barbero, Paolo Campiglio, exhibition catalogue (Mantova, Casa del Mantegna, July-August 1997), Provincia (Tipografia Commerciale Cooperativa), Mantova 1997, and, particularly with regard to *Concetto spaziale* 1960, see pp. 10-11.
- Mario Portalupi, 'Le ombre cinesi di Lucio Fontana', in *La Notte*, Milan, 28 October 1965. On the other hand, Leonardo Borgese says, again concerning Borgese's exhibition: 'he does not even want to hear himself being called an abstractionist, non-figurativist, informalist or spatialist – he would be angry [...] if someone called him neo-figurativist after seeing the panels on show in the Le Noci gallery.'
- 'Letter to E. Crispolti', 16 March 1961, published in Enrico Crispolti, *Omaggio a Lucio Fontana*, Carucci Editore, Assisi-Roma 1971, p. 233.
- Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, a cura di Enrico Crispolti, con la collaborazione di Nini Ardemagni Laurini, Valeria Ernesti, 2 voll., Skira, Milano 2006, I, p. 64.
- Lucio Fontana*, in Carla Lonzi, *Autoritratto*, op. cit., pp. 169-170.
- In *Noi continuiamo l'evoluzione del mezzo nell'arte-Manifesto tecnico dello spazialismo*; ora in *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, op. cit., pp. 116-117.
- Fontana*, Galleria del Cavallino, Venezia 28 settembre-12 ottobre 1957. Si veda per il catalogo dell'esposizione ed il rapporto tra Lucio Fontana ed il gallerista Carlo Cardazzo: *Carlo Cardazzo: una nuova visione dell'arte*, a cura di Luca Massimo Barbero, catalogo della mostra (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 1 novembre 2008-9 febbraio 2009), Electa/Solomon R. Guggenheim Foundation, Milano/New York 2008 ed in particolare: Luca Massimo Barbero, *Carlo Cardazzo e Lucio Fontana*, pp. 229-255.
- Franco Russoli in *Lucio Fontana: 257a Mostra del Naviglio*, a cura di Franco Russoli, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Naviglio, 8-15 novembre 1957) Galleria del Naviglio, Milano 1957; ora in *Carlo Cardazzo*, op. cit., p. 245.
- Agnoldomenico Pica scrive di: "paesaggi ancestrali fatti soltanto di colore e di luce, in questi allucinati scenari di mondi sconosciuti ed innocenti". In *Fontana: 284a Mostra del Naviglio*, pieghevole della mostra (Milano, Galleria del Naviglio, 10-23 febbraio 1959), testo di Agnoldomenico Pica, Galleria del Naviglio, Milano 1959.
- Enrico Crispolti, *L'avventura creativa di Fontana nell'arte del xx secolo*, in *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, op. cit., p. 76.
- Per un approfondimento sulle esposizioni di Lucio Fontana presso le galleria di Carlo Cardazzo si veda: *Carlo Cardazzo*, op. cit.
- Michel Tapié in *Fontana: mardi 17 mars 1959*, pieghevole della mostra (Paris, Galerie Stadler, 17 marzo 1959), testo di Michel Tapié, Galerie Stadler, Paris 1959.
- Per un approfondimento relativo al ciclo degli *Olii* e delle *Venezie* si veda: *Lucio Fontana. Venezia/New York: Peggy Guggenheim Collection*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Peggy Guggenheim 4 giugno-24 settembre 2006 poi New York, Solomon R-Guggenheim Museum, 10 Ottobre 2006, 21 gennaio 2007), Edizioni Peggy Guggenheim Collection, Venezia 2006.
- Enrico Crispolti, in *L. Fontana*, op. cit.
- Marcello Venturolli, in "Le Ore", 10 marzo 1966, p. 51.
- Si veda Lucio Fontana, *Teatrini*, a cura di Luca Massimo Barbero, Paolo Campiglio, catalogo della mostra (Mantova, Casa del Mantegna, luglio-agosto 1997), Provincia (Tipografia Commerciale Cooperativa), Mantova 1997, ed in particolare con riferimento al *Concetto spaziale* del 1960 si vedano pp. 10-11.
- Mario Portalupi, *Le ombre cinesi di Lucio Fontana*, in "La Notte", 28 ottobre 1965. Di contro Leonardo Borgese riporta, sempre a proposito della mostra, che Fontana: "non vuol più nemmeno sentirsi chiamare astrattista, nonfigurativista, informalista, spazialista, si arrabbierebbe [...] se qualcuno lo definisse nuovofigurazionista avendo veduto i pannelli esposti nella sala di Le Noci".
- Lettera a E. Crispolti*, 16 marzo 1961, pubblicata in Enrico Crispolti, *Omaggio a Lucio Fontana*, Carucci editore, Assisi-Roma 1971, p. 233.



Lucio Fontana portrayed by
Lothar Wolleh, Milan, 1965

Lucio Fontana fotografato da
Lothar Wolleh, Milano, 1965

Lucio Fontana

Edward Lucie-Smith

The career of Lucio Fontana occupies a key position in the history of contemporary art. It occupies a temporal space during which what we still call Modernism turned into something else, for which we have as yet no fully agreed term. The best we can do is to talk about Post Modernism, or even about Post Post Modernism.

It is significant, I think, that Fontana, though he is usually described as an Italian artist, was in fact born in Argentina, the son of a sculptor, and spent considerable parts of his career living and working in that country: first from 1905 to 1926. In 1927, he returned to Italy, where he studied under the sculptor Adolfo Wildt (1868-1931) at the Accademia di Brera. Wildt has been accurately described as 'a key figure in the post-Futurist return to the classics', and is now remembered, among other things, for his scowling portrait of Benito Mussolini. In many ways, Wildt represented everything that Fontana was to react against in the latter part of his career. In 1930 Fontana had his first solo exhibition in Italy, at the Il Milione gallery. During the next ten years he became well known in avant-garde circles in both Italy and France. In 1935 he became a member of the Abstraction-Création group in Paris, which was one of the most important avant-garde groupings of the time. Led by Auguste Herbin and Georges Vantongerloo, this organization attracted the support of most of the major abstract artists of the period, among them Gabo, Kandinsky and Mondrian. The group had close links with major British members of the international avant-garde, and specifically with those associated with the Seven and Five Society and Unit One, prominent among them Henry Moore, Barbara Hepworth and Ben Nicholson. Thanks to this network of relationships, Fontana was one of the most fully international artists of the interwar period, to a much greater extent perhaps than all of his colleagues in Italy.

The outbreak of World War II sent Fontana back to Buenos Aires, where he remained for nearly ten years, finally returning to Italy in 1947. During his second period of activity in Argentina, he was extremely active in local avant-garde circles, founding the Altamira academy with some of his pupils. In the *Manifiesto Blanco*, published in Buenos Aires in 1946, he started to elaborate the doctrine

La carriera di Lucio Fontana riveste un ruolo chiave all'interno della storia dell'arte contemporanea; occupa infatti quello spazio temporale in cui un Modernismo ormai divenuto altro continua ad essere definito tale, poiché non si è ancora raggiunto un accordo su quale sia il termine da utilizzarsi. La scelta migliore è quella di definire tale periodo Post Modernismo, o piuttosto Post-post Modernismo.

Ritengo importante sottolineare che Fontana, benché solitamente descritto come un artista italiano, è in realtà nato in Argentina. Figlio di uno scultore, Fontana trascorre lunghi periodi vivendo e lavorando nel proprio paese natale; è in Argentina, ad esempio, tra il 1905 e il 1926.

Nel 1927, ritornato in Italia, l'artista inizia a seguire i corsi dello scultore Adolfo Wildt (1868-1931) presso l'Accademia di Brera. Wildt è stato descritto come "una figura chiave del ritorno post-futurista ai classici" e viene oggi ricordato, tra l'altro, per il suo accigliato ritratto di Benito Mussolini.

Sotto diversi aspetti, Wildt rappresentava tutto quello a cui Fontana si sarebbe ribellato nell'ultima parte della propria carriera.

È il 1930 quando Fontana realizza la prima personale in Italia, presso la galleria Il Milione. Nei dieci anni che seguono tale mostra, Fontana diviene noto all'interno dei circoli d'avanguardia sia in Italia che in Francia. Nel 1935 l'artista diventa membro di Abstraction-Création di Parigi, uno tra i gruppi di avanguardia più importanti dell'epoca. Guidata da Auguste Herbin e Georges Vantongerloo, l'associazione ottiene il sostegno della maggior parte degli artisti astratti del periodo, tra questi Gabo, Kandinsky e Mondrian. Il gruppo è in stretto contatto con i principali esponenti dell'avanguardia britannica e in particolare con i membri della Seven and Five Society e della Unit One; tra cui spiccano i nomi di Henry Moore, Barbara Hepworth e Ben Nicholson. Grazie alla propria fitta rete di contatti, Fontana può essere definito uno tra gli artisti maggiormente "internazionali" del periodo tra i due conflitti mondiali, un'internazionalità che lo contraddistingue dai propri colleghi italiani. Allo scoppiare della seconda guerra mondiale, Fontana ritorna a Buenos Aires, dove si ferma quasi dieci anni, rientrando in Italia solamente nel 1947. Durante questa seconda fase della propria



Lucio Fontana in Comabbio in the mid-1960s

Lucio Fontana a Comabbio a metà degli anni Sessanta

he called Spatialism. For him, this consisted of a new form of art that would consist of 'plastic emotions and emotions of colour projected upon space': this is where there would be a rejection of the virtual spaces of traditional figurative painting, and a use of new science and new technology to project colour and forms into the real space occupied by the spectator. When he returned to Milan in 1948, these ambitions would make him one of the pioneers of what came to be called Environmental Art. The canvases with slashes or holes, well represented in this exhibition, are among Fontana's most characteristic works. The artist labeled them *Concetti spaziali* [Spatial Concepts] and evidently saw them as being as much sculpture as they are paintings. The holes and slashes give them evident three-dimensionality, and the spectator is encouraged to contemplate the void that lies immediately behind the painted surface.

At the end of his career, shortly before his death in 1968, Fontana was increasingly engaged with the idea that art was a destructive as well as being a creative activity. This links him to the attitudes of a number of artists considerably younger than himself, in particular to the artworks of the British avant-gardist Gustav Metzger, who published his first manifesto on *Auto-Destructive Art* in 1959 – a time that coincided with a peak period in Fontana's own activity in Europe.

Fontana's career is fascinating for many reasons, and it is no wonder that his work is so highly valued today. One can look at his development from a number of different angles. It is important, for example, to remember his place in the story of Latin American art. He was active in Argentina, as a fully mature artist, for nearly ten years in the 1940s, then in Europe for two separate periods on either side of this. While the last phase of his activity, which started after his return to Italy in 1947, is certainly the most important phase of what he did, it is I think impossible to see him as a completely Italian artist. The 20th century culture of Argentina is strongly allied to what happened in Italy, not least because so many Argentineans, including Fontana's own parents, were of Italian stock. As opposed to Mexican, Brazilian or Peruvian art, indigenous traditions counted for far less then. If one considers Fontana's work in comparison with

carriera in Argentina, l'artista diviene membro attivo dei circoli d'avanguardia locali e fonda, insieme ad alcuni suoi studenti, l'Accademia di Altamira. Nel *Manifesto Blanco*, pubblicato a Buenos Aires nel 1946, l'artista comincia a elaborare la teoria di quello che diventerà lo Spazialismo. Con tale termine, Fontana indica una nuova forma d'arte, costituita da "emozioni plastiche e di colore da proiettare su uno spazio": in tale affermazione si legge il rifiuto per gli spazi virtuali dell'arte figurativa tradizionale, a favore dell'utilizzo della scienza e delle tecnologie più moderne in grado di proiettare colore e forme all'interno di uno spazio reale, occupato dallo stesso spettatore. Ritornato a Milano, nel 1948, tali ambizioni lo trasformeranno in uno dei pionieri di quella che verrà in seguito definita Arte Ambientale.

Le tele con i tagli e i buchi, presenti in gran numero nell'ambito di questa mostra, sono tra le opere più caratteristiche di Fontana. L'artista ha dato a tali tele il nome di *Concetti spaziali*, considerandole evidentemente più sculture che dipinti. I buchi e i tagli riflettono sul vuoto che è immediatamente dietro alla superficie della tela dipinta.

Sul finire della propria carriera, poco prima di morire, nel 1968, Fontana si concentra sull'idea che l'arte sia un'attività distruttiva oltre che creativa; tale opinione si lega all'atteggiamento di tutta una serie di artisti, ben più giovani di Fontana e, in particolare, stabilisce un legame con le opere di Gustav Metzger, artista dell'avanguardia britannica che aveva pubblicato il proprio primo manifesto, dal titolo *Arte Autodistruttiva*, nel 1959, periodo che coincide con l'apice della carriera di Fontana in Europa. Il percorso professionale di Fontana è affascinante sotto tanti aspetti, non stupisce dunque che il suo lavoro sia tanto apprezzato oggi. Si può osservare l'evoluzione dell'artista da tanti punti di vista diversi. Si può ricordare, ad esempio, il ruolo rivestito all'interno della storia dell'arte dell'America Latina. Fontana opera infatti in Argentina, già da artista formato, per quasi dieci anni negli anni Quaranta, quindi è attivo in Europa negli anni che precedono e seguono tale periodo. Benché l'ultima fase della sua carriera, quella iniziata con il ritorno in Italia nel 1947, sia certamente la più

that of his slightly older Argentinean contemporary Xul Solar (1887-1963), one sees resemblances that are intellectual rather than stylistic. For example, it was Xul Solar who wrote: 'Although this is a time when art is more individual and arbitrary than ever, it would be a mistake to call it anarchic. In spite of so much confusion, there exists a well-defined tendency toward simplicity of means, toward clear and solid architecture, toward the pure plastic sense that protects and accents abstract meanings of line, mass, and colour, all within a complete liberty of subject and composition...'

This is a statement that can very easily be applied to Fontana's Spatialist paintings, with their punctures and slashes, but also with their instinctive feeling for what is visually elegant. There are three points in particular to be made about Fontana's career. The first of these is that, in its final and most impressive phase, it belongs, as I have already stated, to the final convulsions of the Modern Movement, which effectively came to an end in the 1970s and which was supplanted by a host of other impulses, which are much less easy to categorise or define. This final phase was marked by increasing radicalism about what could be thought of as art. Radically reductive impulses had of course manifested themselves previously – for example in the work of Malevich, but never so consistently as they did during this concluding decade of what one may call 'classical Modernism'. In this sense Fontana can usually be compared to other Minimalist artists of the same epoch, among them the American Donald Judd and the Frenchman Yves Klein (another maker of monochrome canvases).

Secondly, he was, in terms of his time, extremely international. We tend to forget, though this set of developments is actually so recent, how greatly the contemporary art world has expanded during the last thirty or forty years. Chinese and Japanese contemporary art and Iranian contemporary art have all established themselves as separate entities, following the example of what happened in Latin America. In all three of the regions named there has been an intimate intermingling of indigenous elements and things inherited from that paradox – the Modernist tradition. This process in fact originated in Latin America, where Fontana

importante, non ritengo lo si possa considerare un artista pienamente italiano. La cultura argentina del Ventesimo secolo è strettamente legata a quanto accade nella storia italiana, non fosse altro per il fatto che molti argentini, tra cui gli stessi genitori di Fontana, sono di origine italiana. Contrariamente a quanto avviene con l'arte messicana, brasiliana o peruviana, l'arte argentina è stata meno influenzata dalla tradizione indigena.

Se si mette a confronto l'opera di Fontana con quella di un proprio contemporaneo argentino di poco più vecchio come Xul Solar (1887-1963), si nota come le somiglianze siano di tipo intellettuale piuttosto che stilistico. Xul Solar, ad esempio, scrive: "Sebbene questo sia un tempo in cui l'arte si presenta più individuale ed arbitraria che mai, sarebbe un errore definirla anarchica. Nonostante la confusione, esiste infatti una tendenza ben definita alla semplicità dei mezzi, alla chiarezza e alla sobrietà in campo architettonico, alla purezza plastica che protegge e mette in risalto i significati astratti della linea, della massa, del colore, il tutto nell'ambito di una completa libertà di soggetto e composizione...". La suddetta affermazione potrebbe facilmente applicarsi ai dipinti spazialisti dello stesso Fontana, con i loro fori, i tagli, ma anche con il loro saper istintivamente cogliere ciò che è visivamente elegante.

Vi sono, nella carriera di Fontana, tre aspetti che vanno sottolineati. Innanzitutto, la fase finale e maggiormente determinante della suddetta carriera coincide temporalmente, come già accennato, alla fase finale del Movimento Modernista, conclusosi ufficialmente negli anni Settanta e da cui prendono vita una serie di altri impulsi molto meno semplici da categorizzare o definire. Quest'ultima fase è caratterizzata da un maggior radicalismo rispetto a cosa può essere considerato arte. Alcune tendenze al riduzionismo radicale si erano già manifestate in precedenza, si pensi alle opere di Malevič, ma mai la presenza di tali impulsi era stata così coerente come nell'ultimo decennio del cosiddetto 'modernismo classico'. In tale senso, Fontana può essere ed è spesso paragonato ad altri artisti minimalisti della stessa epoca, tra questi l'americano Donald Judd e il francese Yves Klein (altro artista affezionato alle tele monocromatiche).

Lucio Fontana working on one work from the series *Metals*. Photo Carlo Cisventi

Lucio Fontana mentre realizza uno dei suoi *Metalli*. Foto Carlo Cisventi

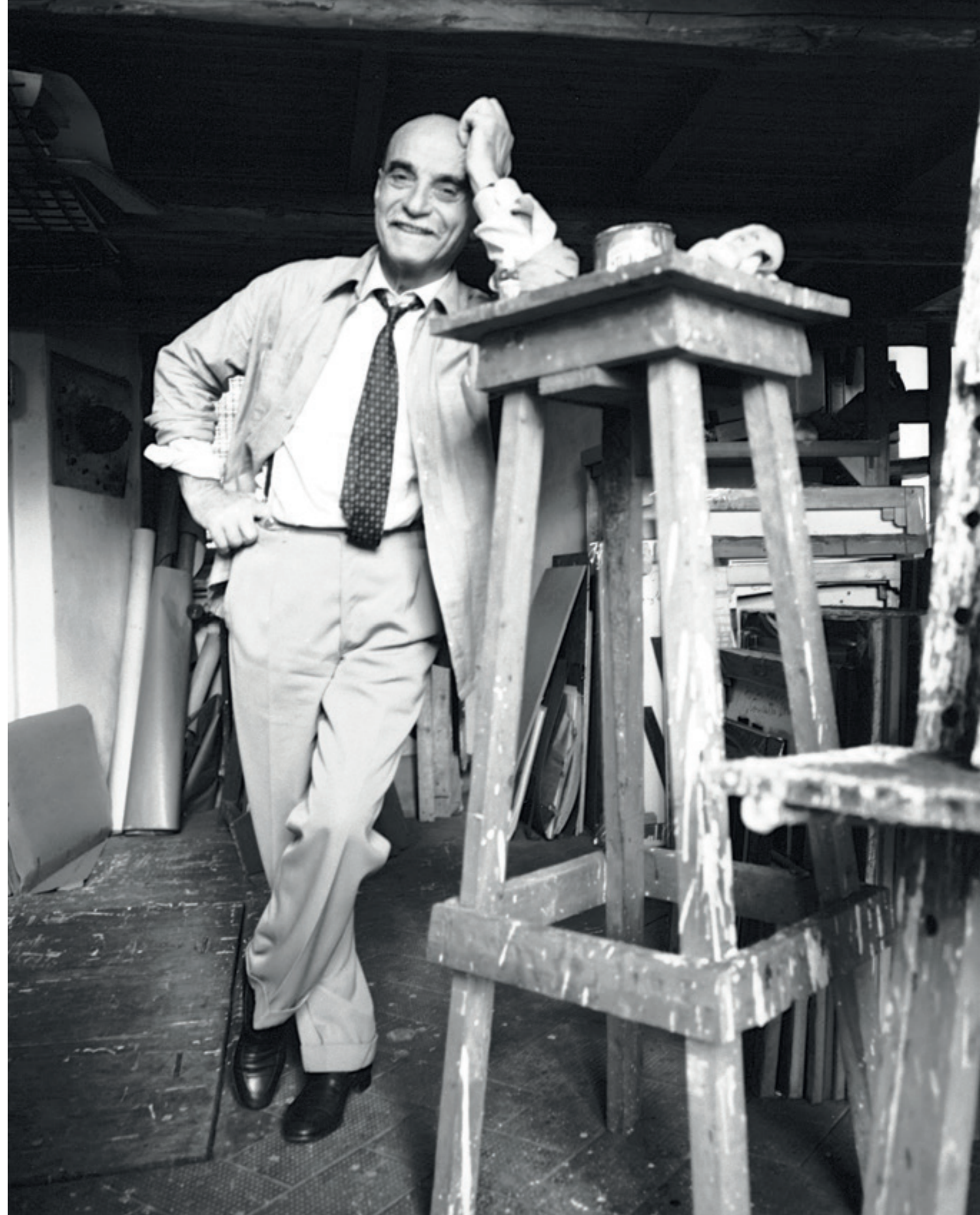


was born, and spent an important part of his working life. Though the process was, in his case, probably made easier by the fact that the Modernist culture of Argentina owed much less to indigenist roots than comparable impulses to be found, say, in Mexico or Peru – both of them once the seats of major Native American empires, as Argentina was not. Thirdly, as will be very evident from this exhibition, he was an instinctively elegant artist. There is little sense here that he is struggling to achieve a certain roughness of presentation, against the grain of his real sensibility. In this he differs from the Arte Povera artists who were his contemporaries in Italy. To put it succinctly, technically he had no need to go slumming. Nor did he feel any need for the impersonality Donald Judd imposed upon himself. The spectator engages with Fontana's work, not through a somewhat distancing use of intellectual analysis, but viscerally. It is, finally, interesting to note that some of Fontana's technical inventions have survived into the Post Modern epoch. There are, for example, the bullet-riddled canvases of the Louisiana artist Margaret Evangeline. There are also recent paintings by the British artist Charming Baker – figurative images, but painted on birch panels that have been slashed with a saw. In this sense Fontana was a true futurist, with a small 'f'. His work continues to march forward, into realms perhaps not yet imagined.

Vi è quindi l'aspetto dell'internazionalità. Si tende a dimenticare, nonostante si parli di eventi effettivamente recenti, quanto il mondo dell'arte abbia ampliato i propri confini negli ultimi trenta o quarant'anni. L'arte cinese, quella giapponese e iraniana si sono affermate quali entità separate, seguendo l'esempio dell'America Latina. In tutti e tre i paesi sopra citati, si è assistito al mescolarsi di elementi indigeni con elementi derivanti dalla tradizione modernista per quanto questa espressione sia un vero paradosso. Tale processo ha origine in America Latina, luogo in cui Fontana è nato e dove ha trascorso periodi importanti della propria vita di artista. Nel caso di Fontana, il processo è stato probabilmente più semplice poiché la cultura modernista in Argentina era meno legata alle proprie radici indigene rispetto, ad esempio, al Messico o al Perù, entrambi sedi di grandi imperi indigeni, al contrario dell'Argentina. In terzo luogo, come ben si evince dalla presente mostra, Fontana è un artista istintivamente elegante. Si nota infatti come l'artista abbia cercato di ottenere una certa asprezza nella presentazione che va contro la reale finezza della sua vera sensibilità. In questo, Fontana ben si distingue dagli artisti dell'Arte Povera, suoi contemporanei in Italia. In poche parole, dal punto di vista tecnico non aveva bisogno di usare le maniere forti e non sentiva neppure il bisogno di imporsi quella certa impersonalità tipica di Donald Judd. Lo spettatore si ferma di fronte all'opera di Fontana e non ne fa un'analisi intellettuale, che talvolta distrae, ne è piuttosto attirato in modo viscerale. È infine interessante notare che le soluzioni tecniche elaborate da Fontana sono sopravvissute all'epoca Post Modernista. Vi sono, ad esempio, le tele forate da proiettili di Margaret Evangeline, artista della Louisiana; vi sono le opere più recenti dell'artista britannico Charming Baker, immagini figurative ma realizzate su pannelli in legno di betulla squarciati per mezzo di una sega. In tal senso, Fontana è stato un vero futurista, con la 'f' minuscola. Le sue opere continuano ad avanzare verso reami ancora inimmaginabili.

Lucio Fontana portrayed by
Lothar Wolleh, Milan, 1965

Lucio Fontana fotografato da
Lothar Wolleh, Milano, 1965



works
opere



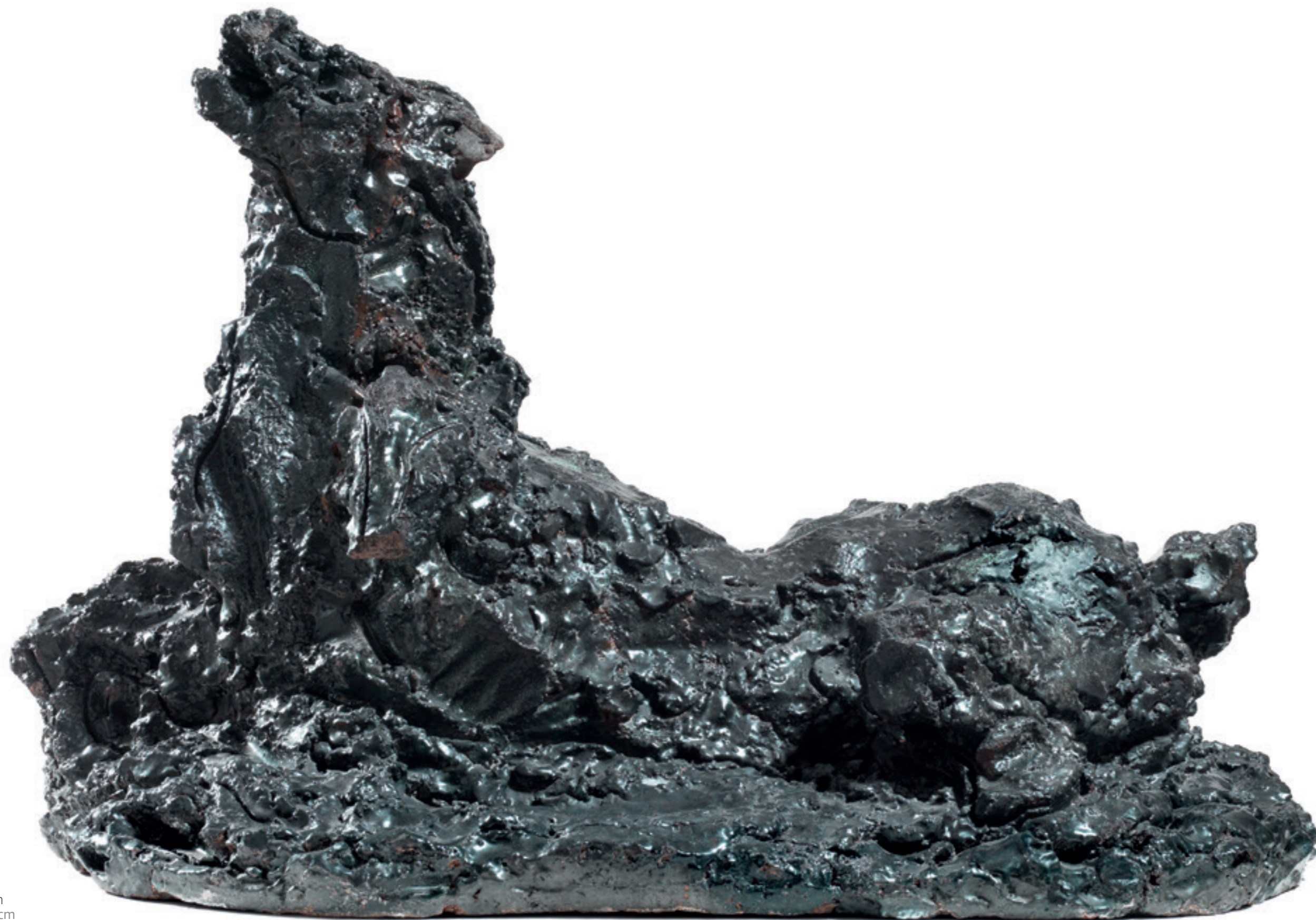


Previous pages:
Lucio Fontana, Milan, 1964.
Photo Ugo Mulas

Pagine precedenti:
Lucio Fontana, Milano, 1964.
Foto Ugo Mulas

Lucio Fontana in his studio,
Via Edmondo De Amicis,
Milan, 1933, with *Bagnante*
(in progress)

Lucio Fontana nel suo atelier
di Via Edmondo De Amicis
a Milano, nel 1933 mentre
realizza la *Bagnante*



Cavallo, 1935-36
glazed refractory material, 26 1/8 x 41 x 20 7/8 in
materiale refrattario colorato, 66,5x104x53 cm

Gay, Alism



'[...] the celestial or cosmogonical Form is forcefully brought about by a circuit of thick, indicative colour/material. At the heart of the circuit the colour appears to go beyond its watery materiality and stretch out, losing its way in a gaseous, volatile consistency from which an opaque, radiating core stands out. The new *Holes* are fully part of this entirely original investigation of a new idea of space and of a profound identification of the Cosmos as a possible new subject, quite probably as unknown as it is "abstract".'

Luca Massimo Barbero, 'The invention of the sign: Lucio Fontana', 2015 (essay in the catalogue).

"[...] la Forma celeste o cosmogonica è fermamente determinata da un circuito di materia/colore spesso ed indicativo al cui interno il colore sembra superare la matericità equorea per distendersi e perdersi in una consistenza gassosa, volatile in cui si staglia un nucleo opaco e irradiante. In questa indagine tutta originale di una nuova idea di spazio e di una profonda identificazione del Cosmo come nuovo possibile soggetto verosimilmente tanto sconosciuto quanto 'astratto' si inseriscono pienamente i nuovi *Buchi*."

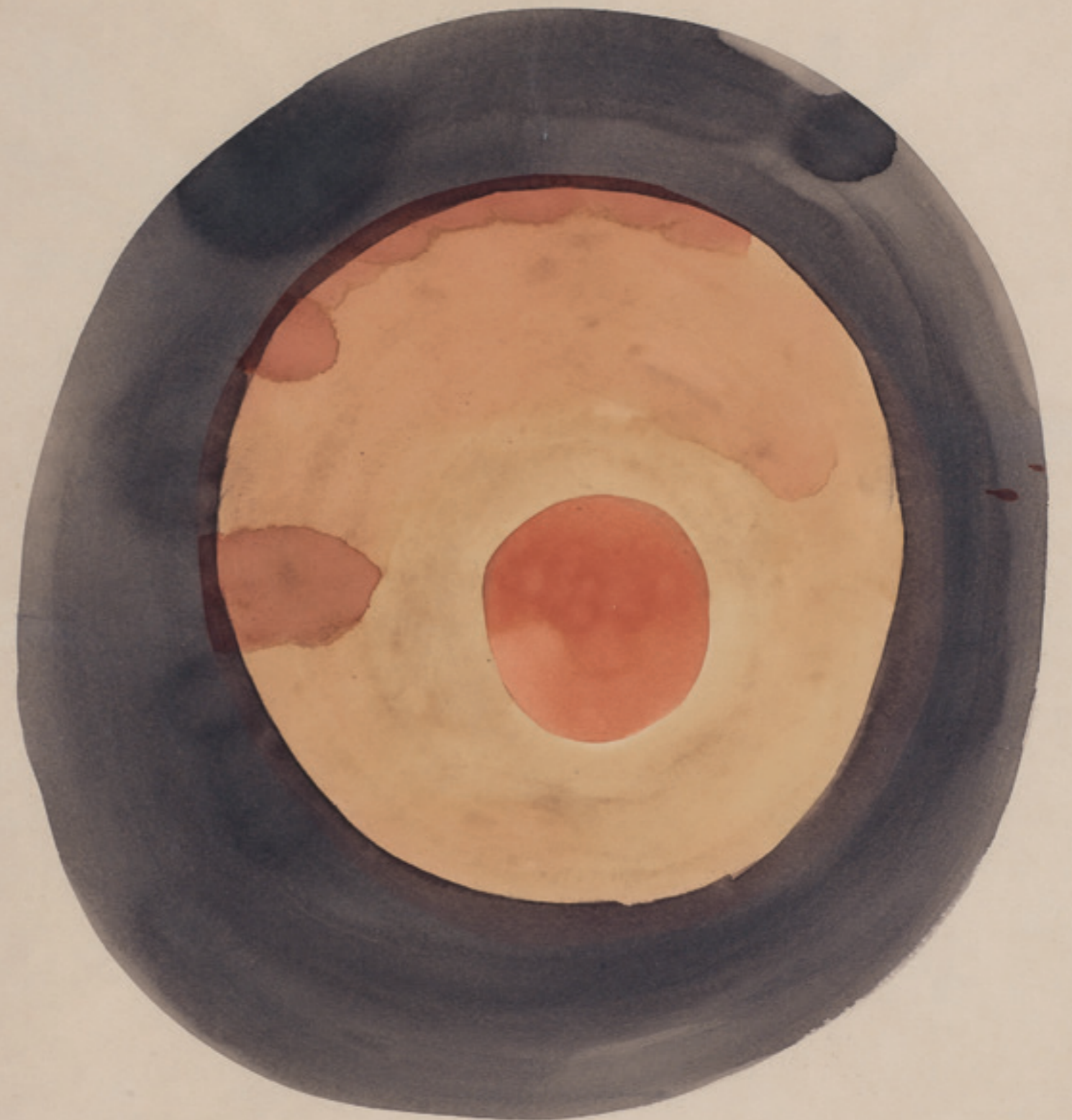
Luca Massimo Barbero, *L'invenzione del segno: Lucio Fontana*, 2015 (dal saggio in questo catalogo).

Previous pages:
Lucio Fontana, Milan, 1964-66.
Photo Ugo Mulas

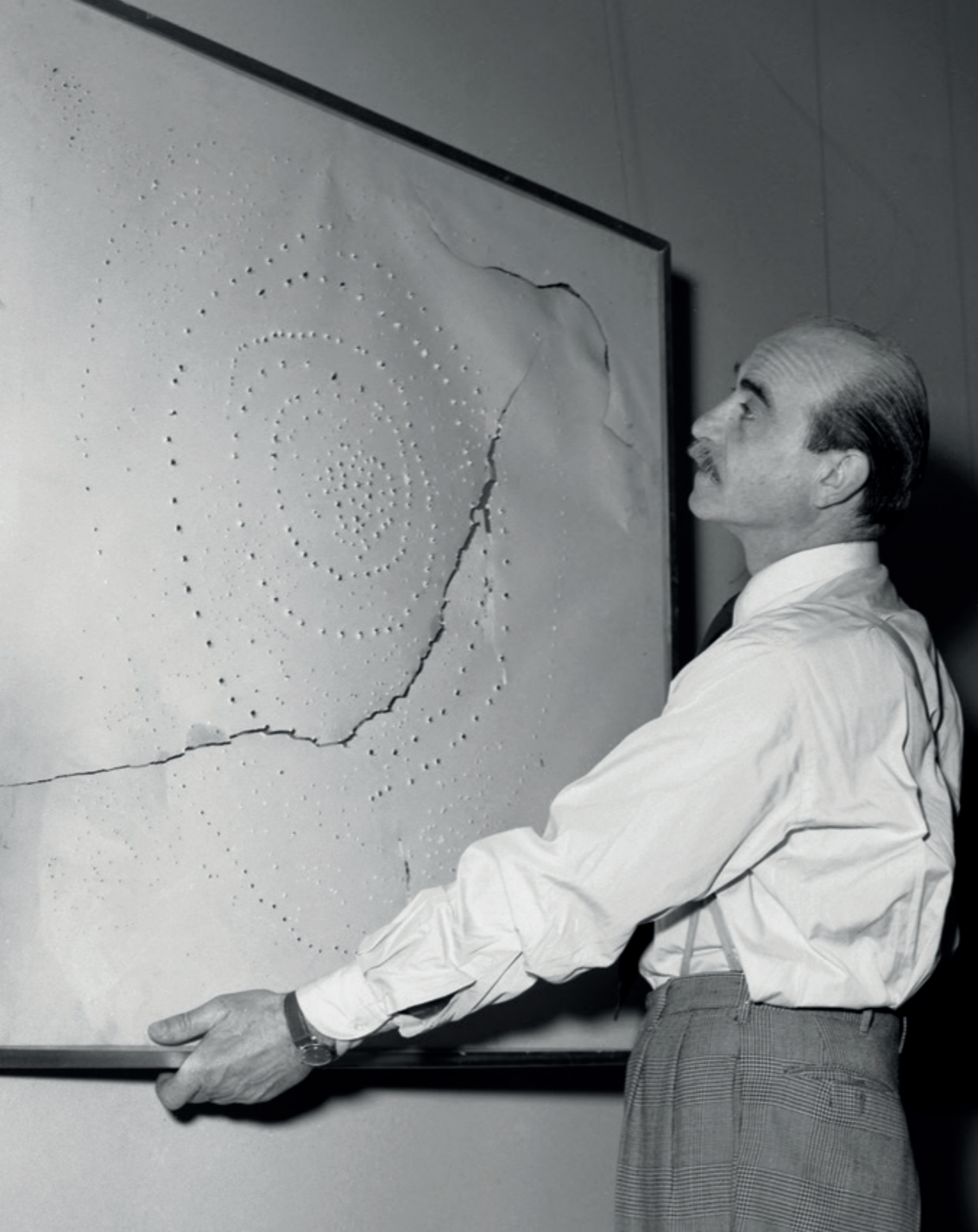
Pagine precedenti:
Lucio Fontana, Milano, 1964-66.
Foto Ugo Mulas

Senza titolo, Concetto spaziale, 1949

watercolour on paper, 17 ¾ × 14 ⅝ in
acquerello su carta, 45×37 cm



Fontana 49



Holes
Buchi
1950-52

Lucio Fontana during the
Venice Biennale, 1954

Lucio Fontana durante la
Biennale di Venezia, 1954

'[...] my father was a good sculptor, I wanted to be a sculptor, I would have liked to be a painter, too, like my grandfather, but I realized that these specific art terms are not for me and I felt like a Spatial artist. That's exactly it. A butterfly in space excites my imagination: having freed myself from rhetoric, I lose myself in time and begin my holes.'

Lucio Fontana in *Pittori che scrivono. Antologia di scritti e disegni*, Leonardo Sinisgalli, Ed. della Meridiana, Milan, 1954, p. 115.

"[...] mio padre era un bravo scultore, era mio desiderio esserlo, mi sarebbe piaciuto essere anche un bravo pittore, come mio nonno, m'accorsi però che queste specifiche terminologie dell'arte non fanno per me e mi sentii artista spaziale. Proprio così. Una farfalla nello spazio eccita la mia fantasia; liberatomi dalla retorica, mi perdo nel tempo e inizio i miei buchi."

Lucio Fontana in *Pittori che scrivono. Antologia di scritti e disegni*, Leonardo Sinisgalli, Ed. della Meridiana, Milano, 1954, p. 115.



Concetto spaziale, 1951-52

oil and holes on paper laid down on canvas, 31 1/8 x 31 1/8 in
Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris. Donated by Teresita Fontana
olio e buchi su carta telata, 79x79 cm
Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Parigi. Dono di Teresita Fontana



Concetto spaziale, 1952

oil and holes on paper laid down on canvas, 31 1/8 x 31 1/8 in
olio e buchi su carta telata, 79x79 cm



'With ink, and increasingly with the ballpoint pen, which he found to be ideal, he traced out new dots, increasingly packed together in little galaxies. This first formed a series of holes through the sheet, creating spirals and little perspective sequences that became increasingly imaginative, always linked to an ideal dedication to space. Actually, the Hole not only represented space but also recalled it in its fundamentally infinite dimension. In a famous sheet of 1949, together with two spatial traces of holes, Fontana wrote: "Holes! No révolution – just another intelligent way of decorating a canvas", immediately clarifying the sense he gave to the concept of decoration, which contrasted with the then current use of the term, for his idea was loftier and conceptually closer to the "evolution of art" in which he believed.'

Luca Massimo Barbero, 'The invention of the sign: Lucio Fontana', 2015 (essay in the catalogue).

"Con l'inchiostro e via via sempre più utilizzando l'ideale mezzo, che egli riscontra nella penna a sfera, traccia nuovi punti, sempre più fitti, in piccole galassie prima per poi dare vita ad una serie di buchi che attraversano il foglio, lo segnano in spirali, piccole sequenze prospettiche via via più immaginifiche, sempre legato ad un'ideale dedica allo spazio. Anzi il Buco non solo lo rappresenta ma è sempre un richiamo allo spazio, alla sua dimensione in fondo infinita. In un celebre foglio del 1949, insieme a due tracciati spaziali di buchi Fontana scrive: 'I buchi! Nessuna rivoluzione, una forma intelligente come un'altra di decorare una tela' chiarendo da subito l'accezione che egli destina al termine 'decorativo', un'accezione contrastante con l'utilizzo corrente del termine, più alta, concettualmente prossima a quella 'evoluzione dell'arte' in cui egli crede."

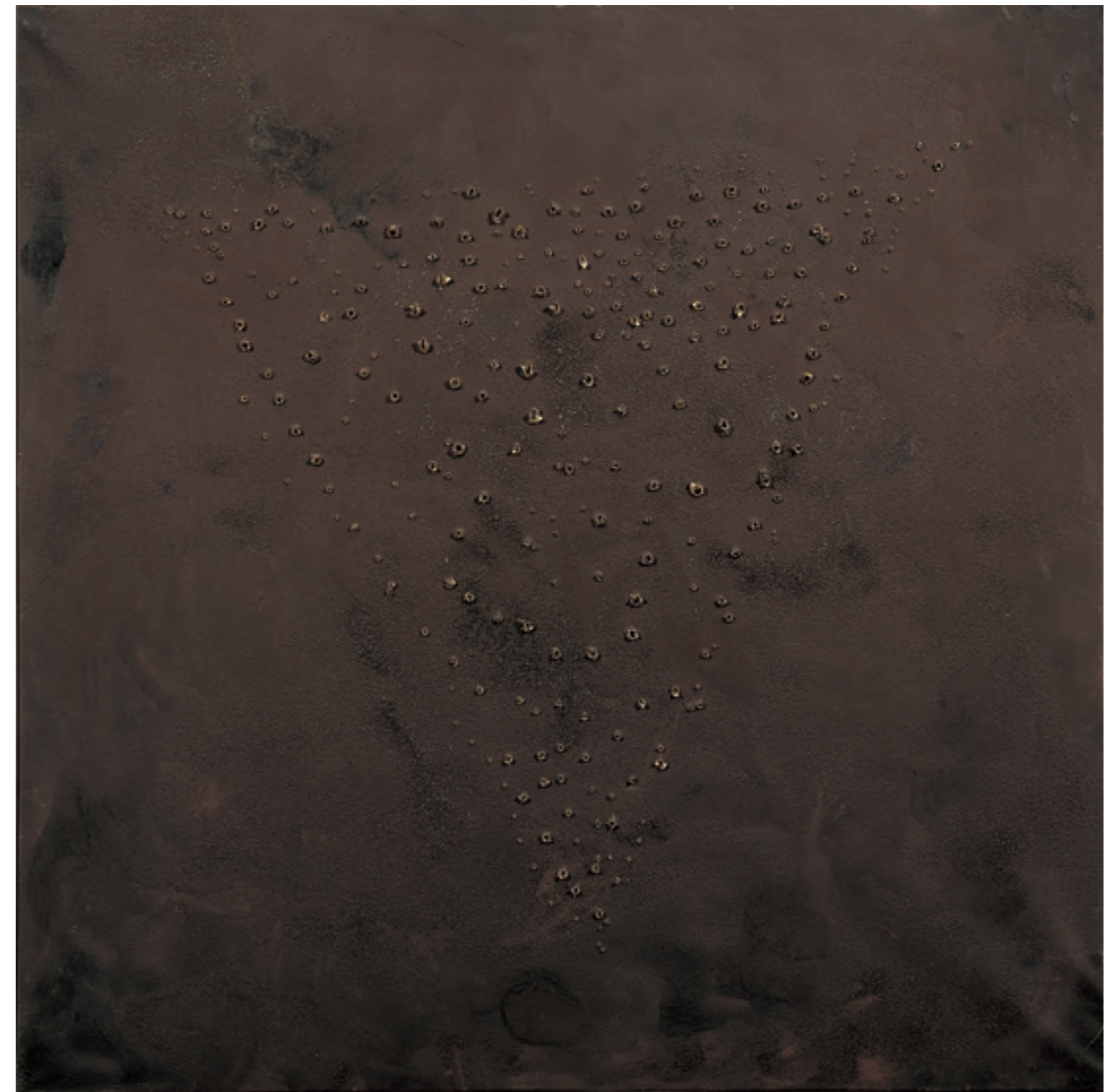
Luca Massimo Barbero, *L'invenzione del segno: Lucio Fontana*, 2015 (dal saggio in questo catalogo).

Previous pages:
Lucio Fontana, *Soffitto Spaziale* (dettaglio).
Padiglione Breda.
XXXI Fiera di Milano, 1953

Pagine precedenti:
Lucio Fontana, *Soffitto Spaziale* (detail).
Padiglione Breda. XXXI Fiera di Milano, 1953

Concetto spaziale, 1952

oil and sequins on paper laid down on canvas, 31 ½ × 31 ½ in
olio e lustrini su carta telata, 80×80 cm



'As we see in the example shown in this publication, these extraordinarily concentrated, succinct works, which continued until 1952, use the Hole in its purest conceptual intention. It is entirely geared towards the creation of the spatial event. This means it is not a sign that is distributed graphically, creating simply allusive bodies and figures, but rather a further spatial element, new and symbolically infinite.'

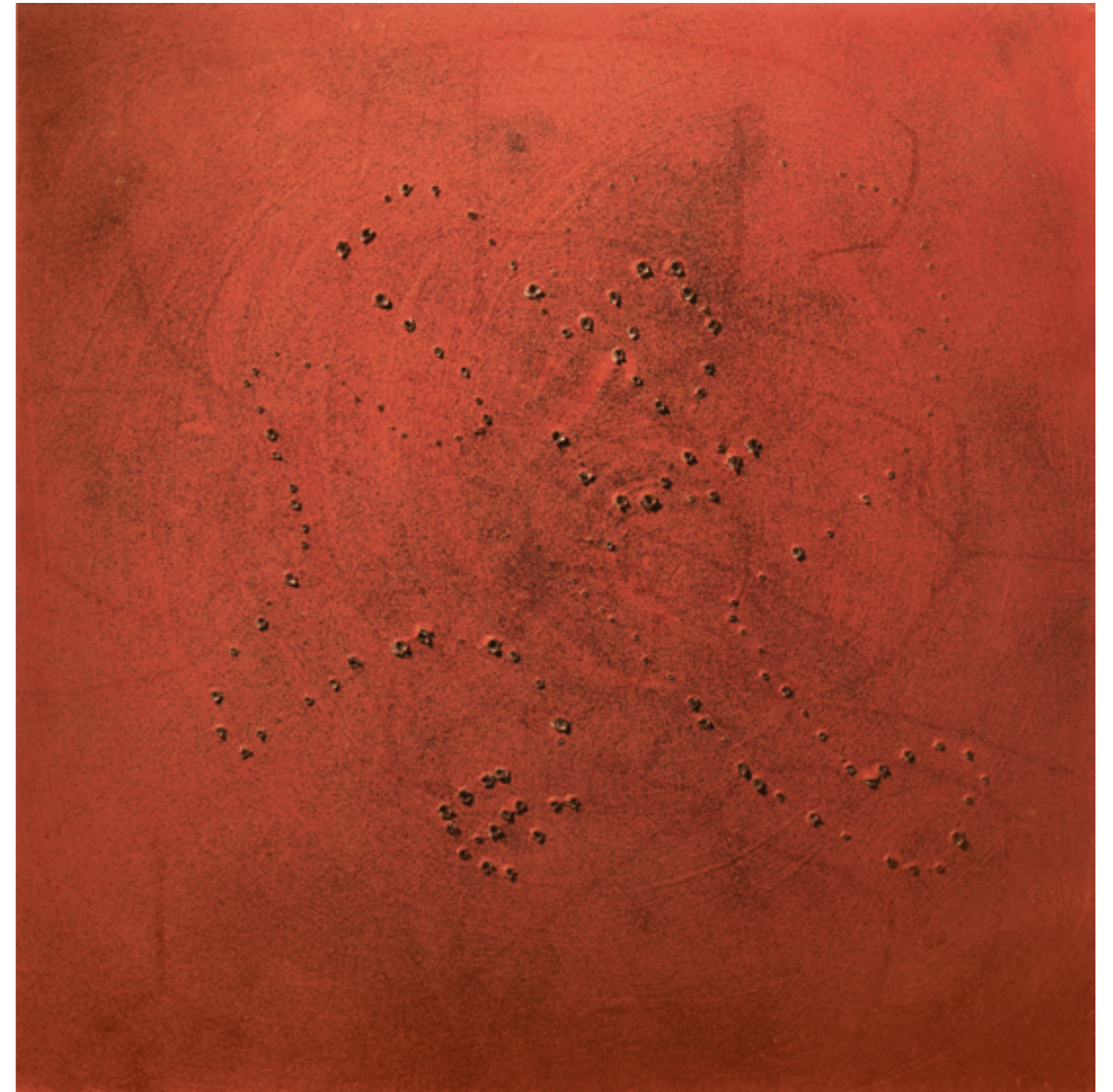
Luca Massimo Barbero, 'The invention of the sign: Lucio Fontana', 2015 (essay in the catalogue).

"Queste opere straordinariamente concentrate e sintetiche e che si protrarranno sino al 1952 come dimostra l'esemplare in questa pubblicazione, utilizzano il Buco nella sua intenzionalità più pura, quella concettuale, tutta rivolta alla creazione dell'avvenimento spaziale. Non quindi un segno che si distribuisce in modo grafico a determinare corpi e figure semplicemente allusive bensì un elemento spaziale ulteriore, nuovo, simbolicamente infinito."

Luca Massimo Barbero, *L'invenzione del segno: Lucio Fontana*, 2015 (dal saggio in questo catalogo).

Concetto spaziale, 1952

oil and sequins on paper laid down on canvas, 27 ¼ × 27 ¼ in
olio e lustrini su carta telata, 69,3×69,3 cm





Stones Pietre

Lucio Fontana, Milan, 1964-66.
Photo Ugo Mulas

Lucio Fontana, Milano, 1964-66.
Foto Ugo Mulas



Lucio Fontana in the garden of his studio. Milan, 1956. The work on the left appears unfinished, as the second painting on the top left side of the tree

Lucio Fontana nel cortile del suo studio. Milano, 1956. L'opera a fianco compare, in fase di lavorazione, come seconda in alto a sinistra

Concetto spaziale, 1953

oil and glass on canvas, 23 $\frac{5}{8}$ x 28 $\frac{3}{4}$ in
olio e vetri su tela, 60x73 cm



'As well as perforating the canvas and using oil paint for gestures and signs, during 1952 and above all 1953, Fontana also stuck fragments of coloured glass onto his surfaces, which created on the surface pierced with holes an even more complex inferred spatial dimension, since they protrude from the canvas itself and create a contrapuntal effect with the holes [...]. At first he applied fragments of glass to perforated monochrome canvases in ordered rhythmical patterns [...]. But in 1954 and 1955 he developed from these relatively simple works a kind of grand style by arranging the *Stones* in constellations enriched by shapeless patches and concretions of material, which create a further stellar allusion transferred from the *Holes* to the *Stones*.'

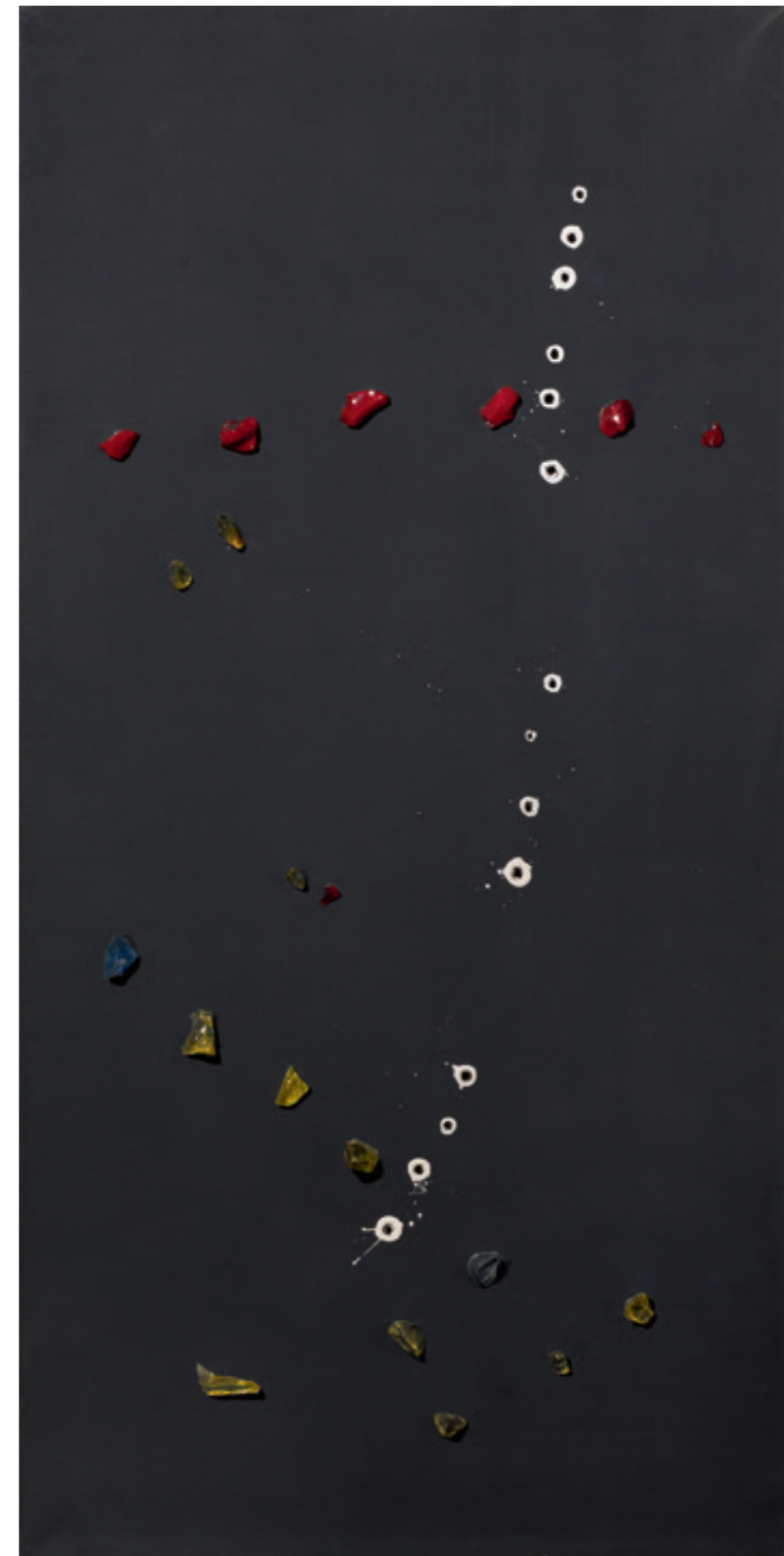
Enrico Crispolti, Lucio Fontana. *Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Skira, Milan 2006, pp. 65-67.

"Oltre che forare le tele e intervenirevi gestualmente, segnicamente, con il colore ad olio, durante lo stesso 1952, ma soprattutto nel 1953, Fontana vi incolla dei frammenti a corpo di vetro colorato, che creano sulla superficie trasgredita dai buchi un'ulteriore complessità di dimensione spaziale allusa, giacché sporgono dalla tela stessa, in contrappunto dunque con lo sfondamento operato dai buchi [...]. Dapprima appone frammenti di vetro su tele monocrome bucate secondo il motivo di ordinate orditure ritmiche [...], ma nel 1954 e 1955 da simili soluzioni relativamente semplici Fontana giunge invece a una sorta di grande stile, articolando le *Pietre* stesse in costellazioni ricche anche di macchie e concrezioni materiche, informi, e con l'effetto di un'ulteriore allusività siderea trasferitasi infatti dai *Buchi* alle *Pietre*."

Enrico Crispolti, Lucio Fontana. *Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Skira, Milano 2006, pp. 65-67.

Concetto spaziale, 1955

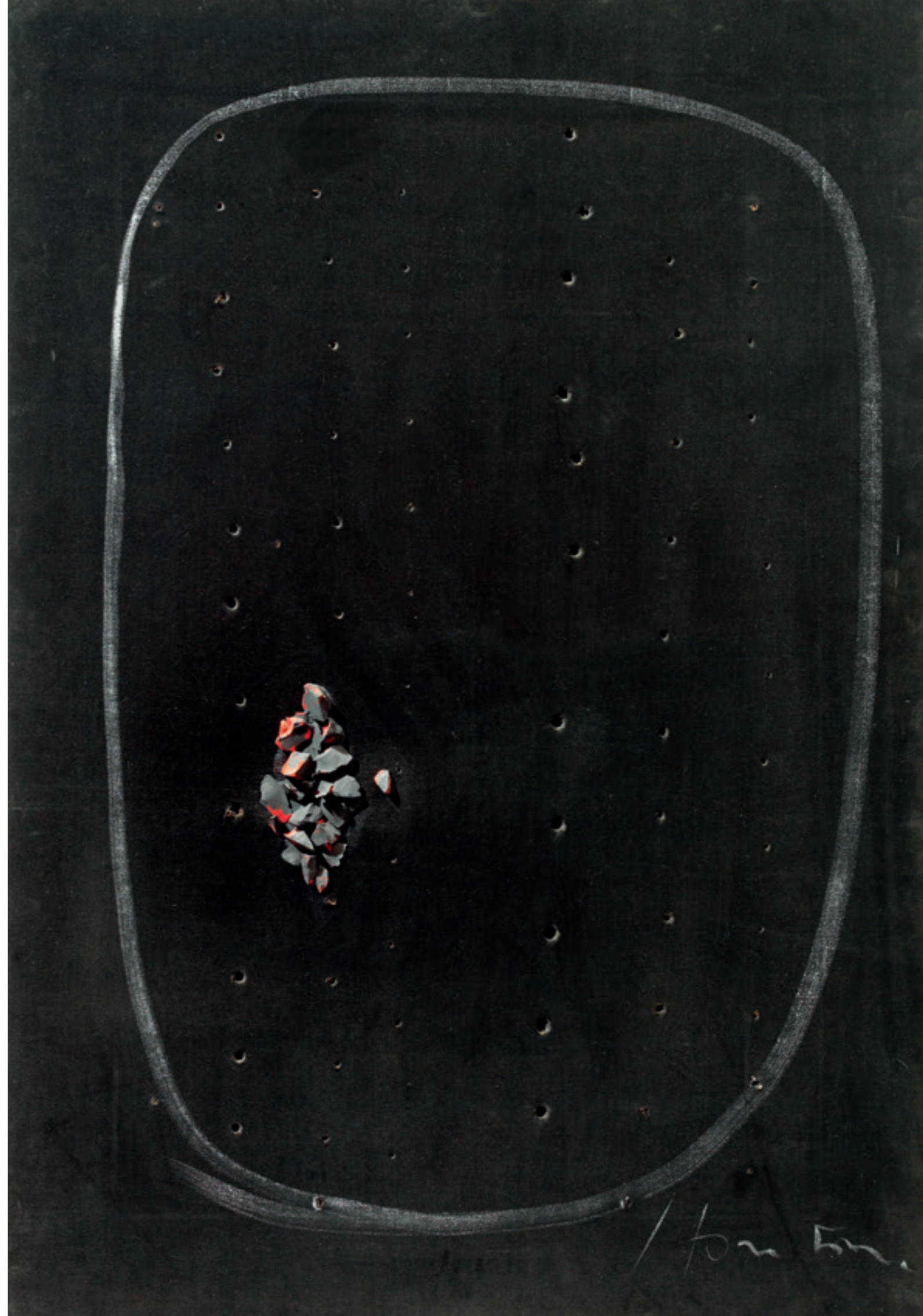
oil and glass on canvas, 38 3/8 x 19 3/4 in
olio e vetri su tela, 98x50 cm





Concetto spaziale, 1956

pastel, glass and holes on velvet laid down on masonite, 38 ¼ × 26 ¼ in
pastello grasso, vetri, buchi su velluto, incollato su masonite, 97×66,5 cm



'[...] the stones open up the gloomy depths of the surface to a chromatic and luminous allusion to space and intimate concrétion [...] matter dominates the surface, occupying it and including great portions of it.'

Luca Massimo Barbero, 'The invention of the sign: Lucio Fontana', 2015 (essay in the catalogue).

"[...] le pietre aprono le profondità cupe della superficie ad un'allusione cromatica e luminosa di spazio e di concrezione raccolta, [...] la materia prevarica la superficie, la occupa, ne include grandi porzioni."

Luca Massimo Barbero, *L'invenzione del segno: Lucio Fontana*, 2015 (dal saggio in questo catalogo).

Concetto spaziale, 1959

oil, glass, holes and collage on cardboard, 19 3/4 x 13 3/8 in
olio, buchi, pietra e collage su cartoncino, 50x34 cm





Baroques Barocchi

1957, Lucio Fontana in the cellar of his studio with paintings from the *Baroques* series with some models during a reportage for *Vogue*

1957, Lucio Fontana nella cantina del suo studio con opere del ciclo *Barocchi* insieme ad alcune modelle in occasione di un reportage di moda per "Vogue"

'What we see is the inventiveness of the baroque forms arranged among landslides of matter, entwining in cosmically suggested bodies and forms that might best be referred to as half moons, rectangular fragments with rounded corners that appear in the works of this period. And there are trajectories of holes that appear to surround and perforate these forms, fighting against their origin of slime and mud, but they are also made artificially as though representing the lofty mystery of heavenly bodies.'

Luca Massimo Barbero, 'The invention of the sign: Lucio Fontana', 2015 (essay in the catalogue).

"È l'inventività delle forme barocche che si dispongono tra lo smottamento della materia, il suo avvolgersi in corpi suggeriti cosmicamente e forme più propriamente definite come le mezze lune, i frammenti rettangolari dagli angoli smussati che appaiono in opere di questo momento, affiancate a traiettorie di buchi che sembrano circondare e perforare queste forme che combattono la loro origine di mota, di fango ed al tempo stesso costituite artificialmente come se rappresentassero l'alto mistero dei corpi celesti."

Luca Massimo Barbero, *L'invenzione del segno: Lucio Fontana*, 2015 (dal saggio in questo catalogo).



Concetto spaziale, 1956

oil, mixed media and sequins on canvas, 47 7/8 x 35 7/8 in
olio, tecnica mista e lustrini su tela, 121x91 cm

'The altered spatial dimension, which is also suggested by the stones, was soon enriched with new materials, including sand, oil spread in dense ribs and, especially, as the umpteenth perceptive distraction, the shifting, radiant luminosity of sequins that took these works to an almost "baroque" and material dimension.'

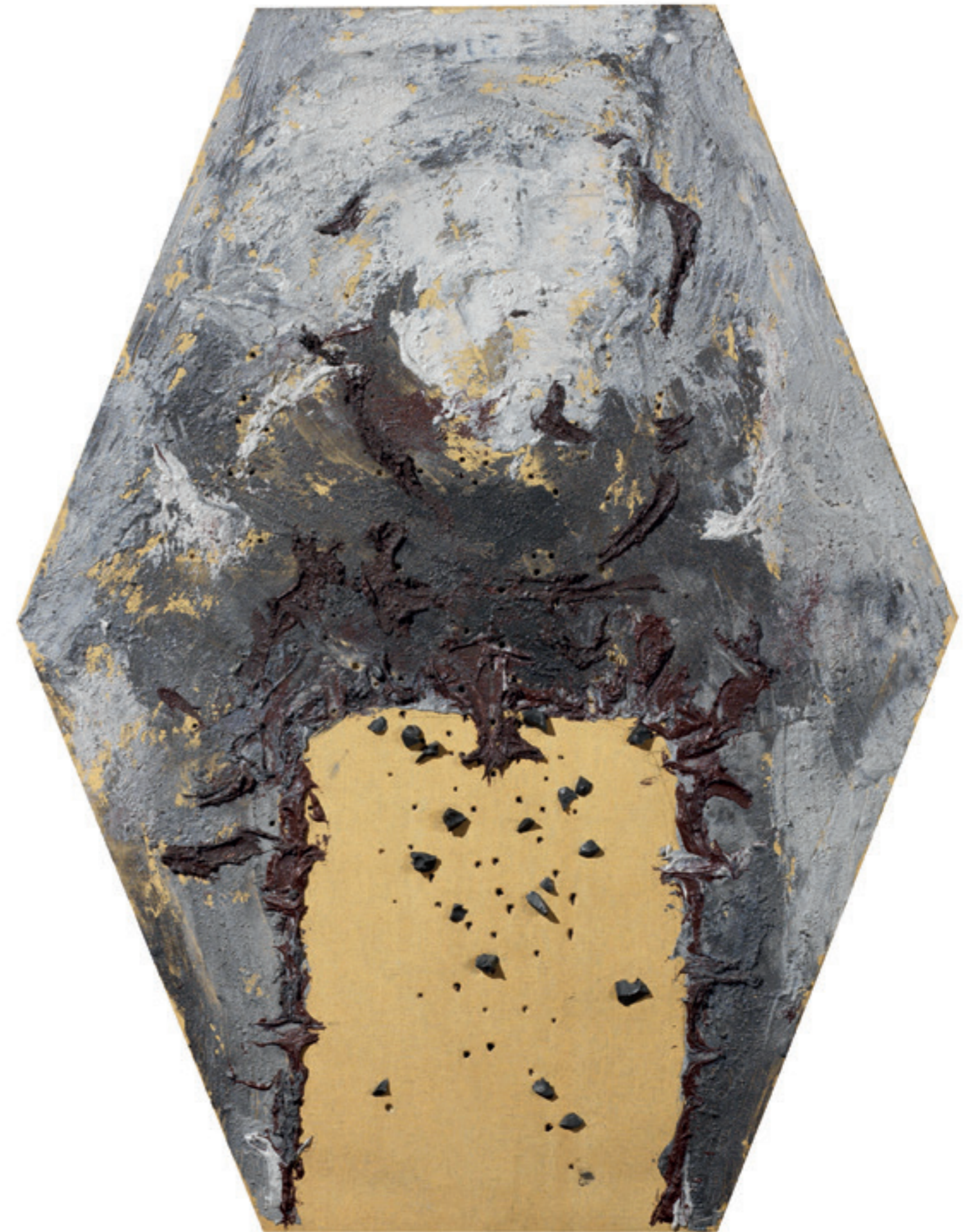
Luca Massimo Barbero, 'The invention of the sign: Lucio Fontana', 2015 (essay in the catalogue).

"La dimensione spaziale alterata e suggerita attraverso le pietre si arricchisce in breve tempo e contemporaneamente di nuove materie tra cui la sabbia, l'olio steso in nervature più dense e soprattutto – ennesima 'distrazione' percettiva – la luminosità alterante e splendente dei lustrini che fanno raggiungere a queste opere una dimensione di natura quasi 'barocca' e materica."

Luca Massimo Barbero, *L'invenzione del segno: Lucio Fontana*, 2015 (dal saggio in questo catalogo).

Concetto spaziale, L'Inferno, 1956

oil, mixed media and glass on canvas, 47 3/8 x 36 3/8 in
olio, tecnica mista e vetri su tela, 121x93 cm







Previous pages:
Lucio Fontana in his studio. Milan, 1957

Pagine precedenti:
Lucio Fontana nel suo studio. Milano, 1957

Concetto spaziale, 1956

oil, mixed media and sequins on canvas, 31 ½ × 27 ½ in
olio, tecnica mista e lustrini su tela, 80×70 cm



'It is necessary to overturn and transform painting, sculpture and poetry. A form of art is now demanded which is based on the necessity of this new vision. The baroque has guided us in this direction, in all its as yet unsurpassed grandeur, where the plastic form is inseparable from the notion of time, the images appear to abandon the plane and continue into space the movements they suggest.'

Lucio Fontana, First International Congress on Proportion in the Arts, 'De Divina et humana proportione', IX Triennale di Milano, 27-29 November 1951.

"È necessaria la superazione della pittura, della scultura, della poesia. Si esige ora un'arte basata sulla necessità di questa nuova visione. Il barocco ci ha diretti in questo senso, lo rappresenta come grandiosità ancora non superata ove si unisce alla plastica la nozione del tempo, le figure pare abbandonino il piano e continuino nello spazio i movimenti rappresentati."

Lucio Fontana, I Congresso Internazionale sulla Proporzione delle Arti, "De Divina et humana proportione", IX Triennale di Milano, 27-29 novembre 1951.

Concetto spaziale, 1957

oil, mixed media and sequins on canvas, 51 1/8 x 37 3/4 in
olio, tecnica mista e lustrini su tela, 130x96 cm





Concetto spaziale, 1957

oil, mixed media and sequins on canvas, 28 $\frac{3}{8}$ × 23 $\frac{3}{8}$ in
olio, tecnica mista e lustrini su tela, 72×60 cm



Concetto spaziale, 1957

oil, mixed media and sequins on canvas, 29 $\frac{1}{8}$ × 24 in
olio, tecnica mista e lustrini su tela, 74×61 cm

'The discovery of new physical forces, the mastery of matter and space gradually impose on man conditions which have never existed heretofore in history. The application of these discoveries to all the forms of life produces a modification in the nature of man.'

Lucio Fontana, *Manifesto Blanco*, 1946.

"Il ritrovamento di nuove forze fisiche, il dominio sulla materia e lo spazio impongono gradualmente all'uomo condizioni che non sono mai esistite in tutto il corso della storia. L'applicazione di queste scoperte in tutte le forme della vita produce una modificazione della natura dell'uomo."

Lucio Fontana, *Manifesto Blanco*, 1946.

Concetto spaziale, 1957

oil, mixed media and sequins on masonite, 53 1/8 x 39 3/8 in
olio, tecnica mista e lustrini su masonite, 135x100 cm





Lucio Fontana in his room
at the Venice Biennale, 1958

Lucio Fontana nella sua sala
della Biennale di Venezia, 1958

Inks - anilines
Inchiostri - aniline

'This new energy and experimental potential can also be seen in the research involved in the *Slashés*. This started as early as 1957, when some canvaslined papers had holes and serried, distributed rents made with gestural randomness. These became increasingly longer, until they turned into openings and lacerations that were gradually refined, using increasingly thin, sharp blades. In the early 1958, they turned into swarms of cuts that slashed and sheared the surface. These initial works emerged during a multiplicity, or rather a simultaneousness, of actions and research by Fontana. The frenetic rhythm and the obsessive cuts and lacerations of these initial works on paper matched the works of the same period known as the *Inks*, in which Fontana was not only purifying the surface from the material hypertrophy of Informal Art but also, through the use of anilines, creating an idea of landscape and a world of foreign lands and watery clouds as emblems of cosmic space.'

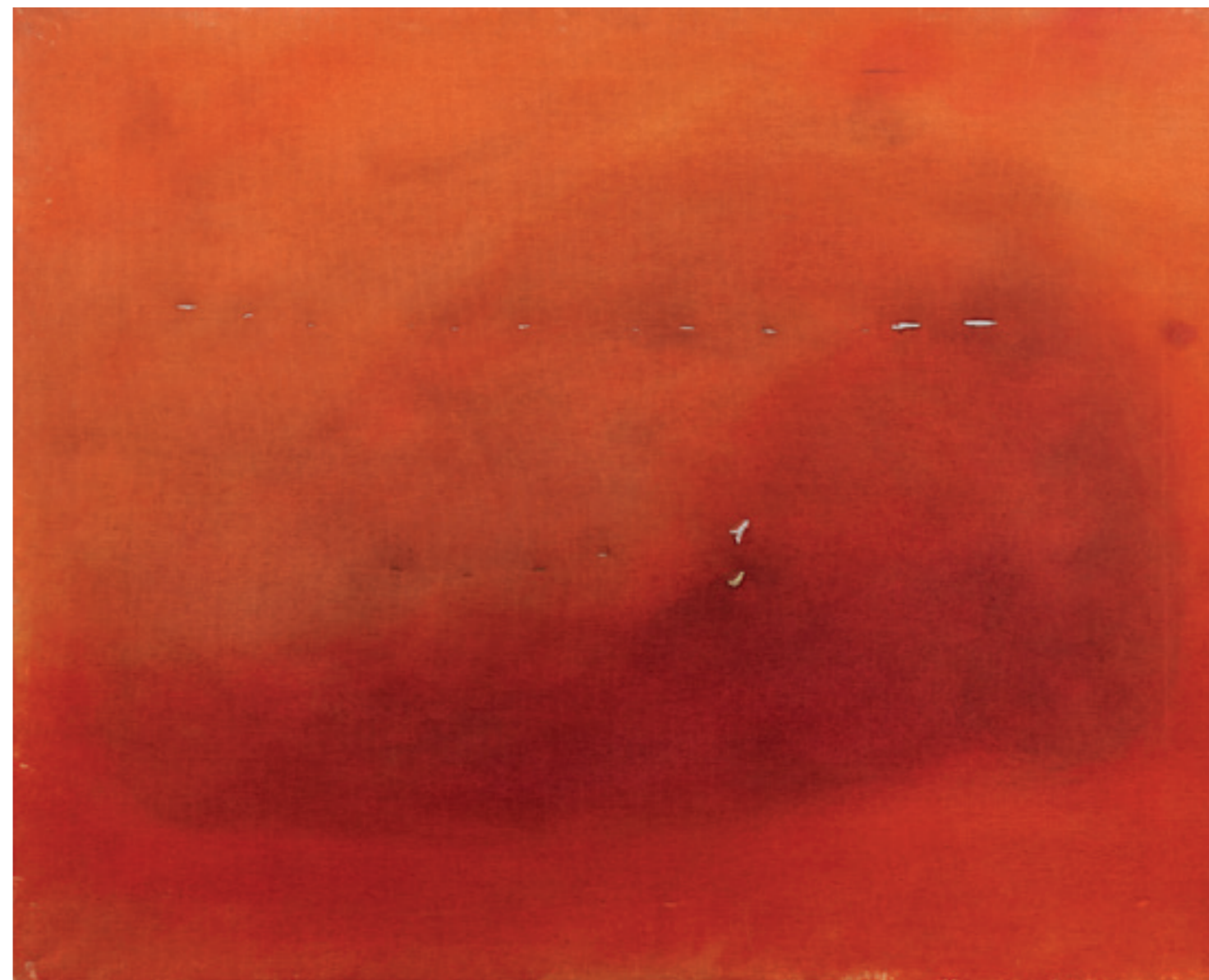
Luca Massimo Barbero, 'The invention of the sign: Lucio Fontana', 2015 (essay in the catalogue).

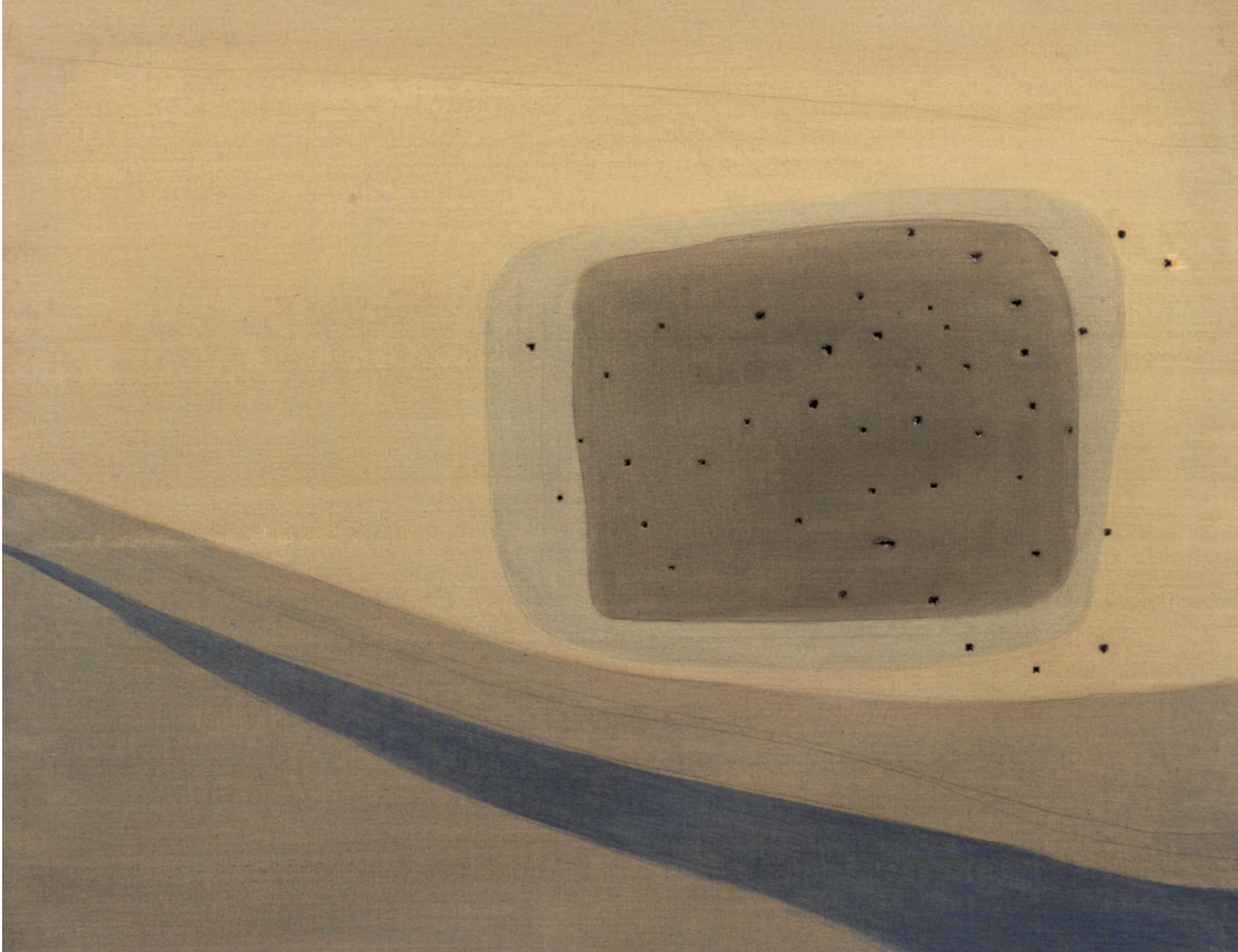
"Questa energia nuova, queste nuove possibilità sperimentali si possono anche identificare con la ricerca che intorno ai *Tagli* ha origine già in quel 1957 quando alcune carte telate recano dei buchi, degli squarci fitti e distribuiti con gestuale casualità, poi sempre più trascinati sino a diventare aperture, lacerazioni che via via affinandosi tramite l'uso di lame sempre più sottili ed affilate diventano nei primi mesi del 1958 sciame di tagli che incidono e tagliano la superficie. Queste prime opere vivono la molteplicità o meglio la contemporaneità di azione e di ricerca fontaniana. L'exasperato ritmo, l'ossessione del taglio e della lacerazione di queste prime opere su carta, si adattano alle coeve opere chiamate *Inchiostri*, dove Fontana non solo va purificando la superficie dall'ipertrofia materica dell'Informale ma anche dove, grazie all'uso delle aniline, dà vita ad un'idea paesistica, di un mondo fatto di terre lontane e di equoree nuvole appunto emblema di spazio cosmico."

Luca Massimo Barbero, *L'invenzione del segno: Lucio Fontana*, 2015 (dal saggio in questo catalogo).

Concetto spaziale, 1958

anilines on canvas, 31 ½ × 39 ¾ in
aniline su tela, 80×100 cm





Concetto spaziale, Forma, 1959
anilines on canvas, 31 ½ × 39 ¾ in
aniline su tela, 80×100 cm



Concetto spaziale, 1959

graffiti, holes, ink and aniline on paper laid down on canvas, 25 5/8 x 25 5/8 in
graffiti, buchi, inchiostro e anilina su carta su tela, 65x65 cm

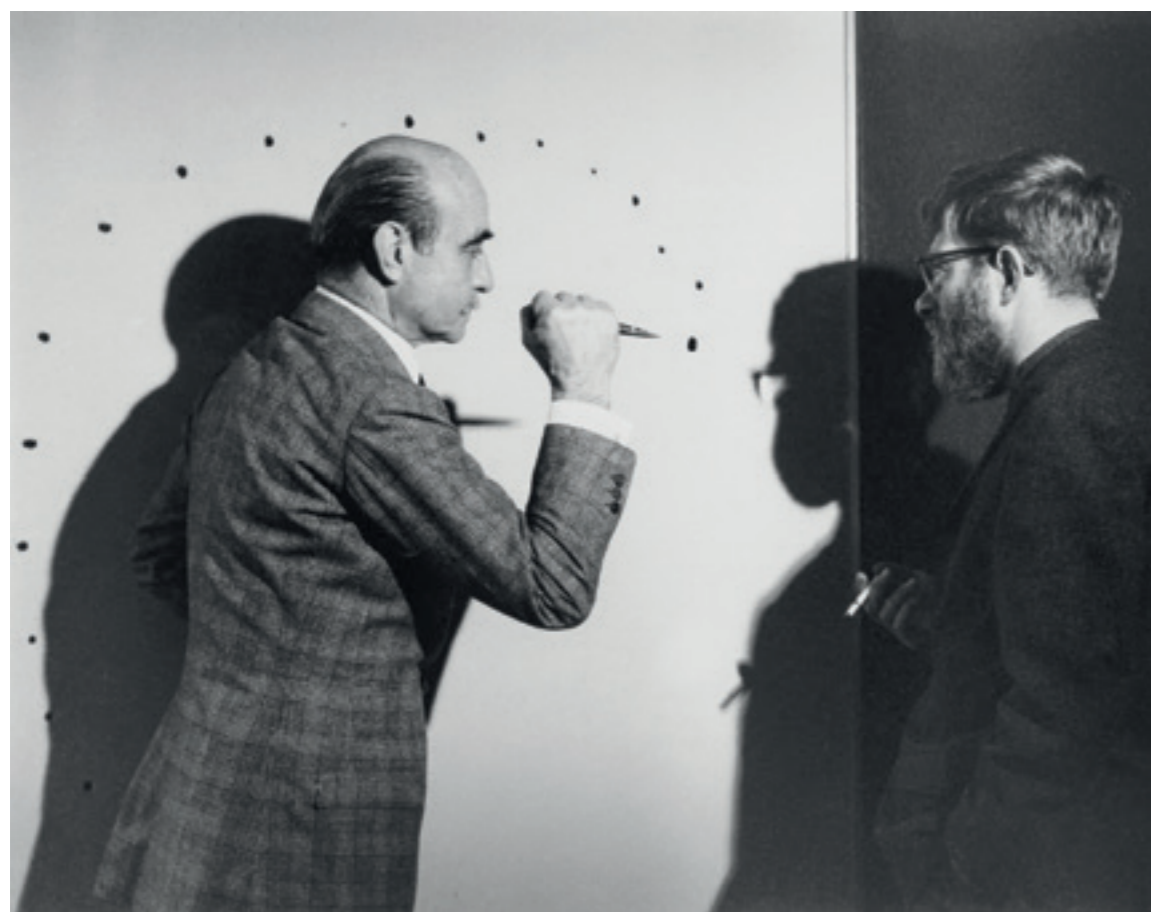




Holes
Buchi
1960-68

Lucio Fontana, Milan, 1964-66.
Photo Ugo Mulas

Lucio Fontana, Milano, 1964-66.
Foto Ugo Mulas

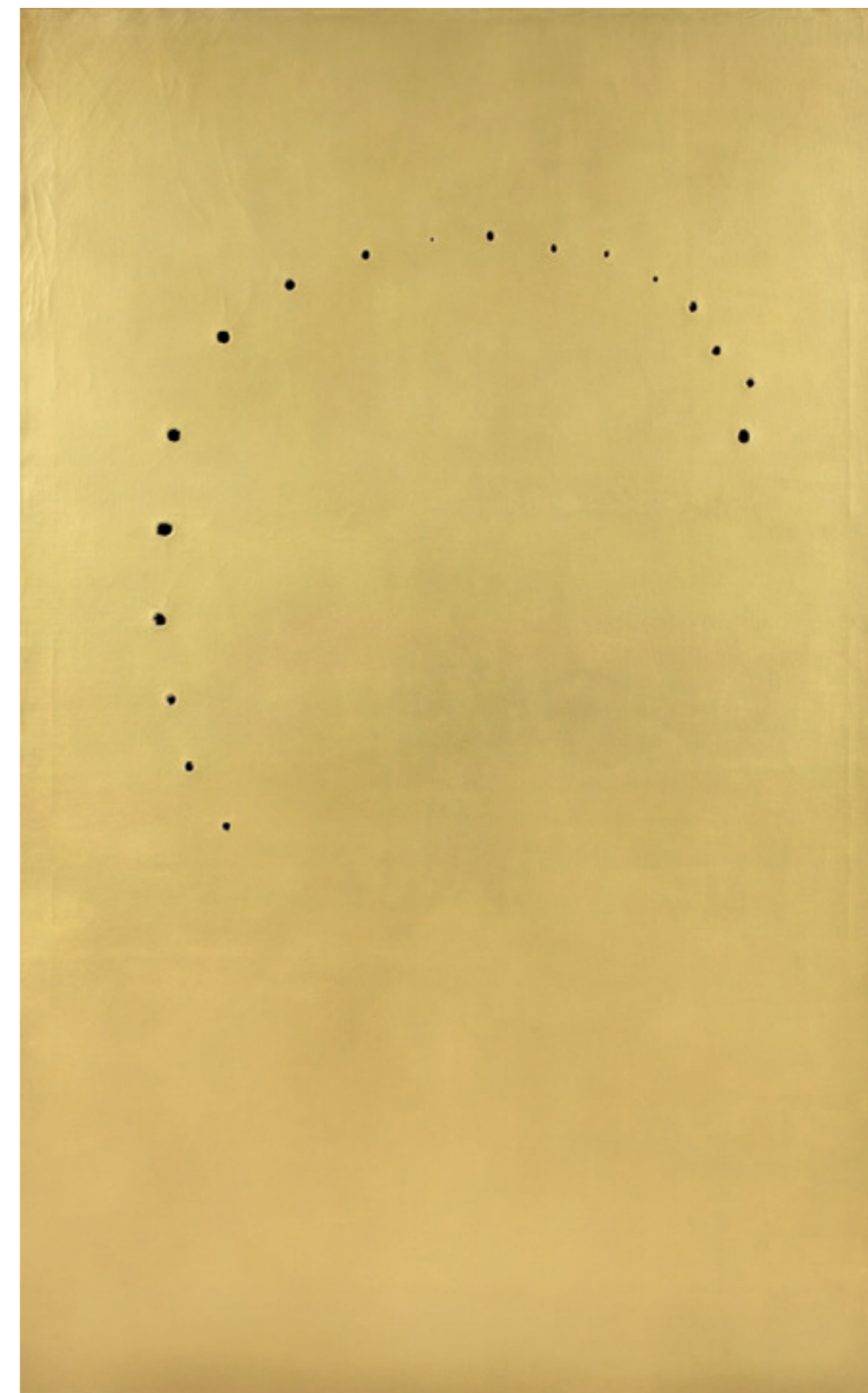


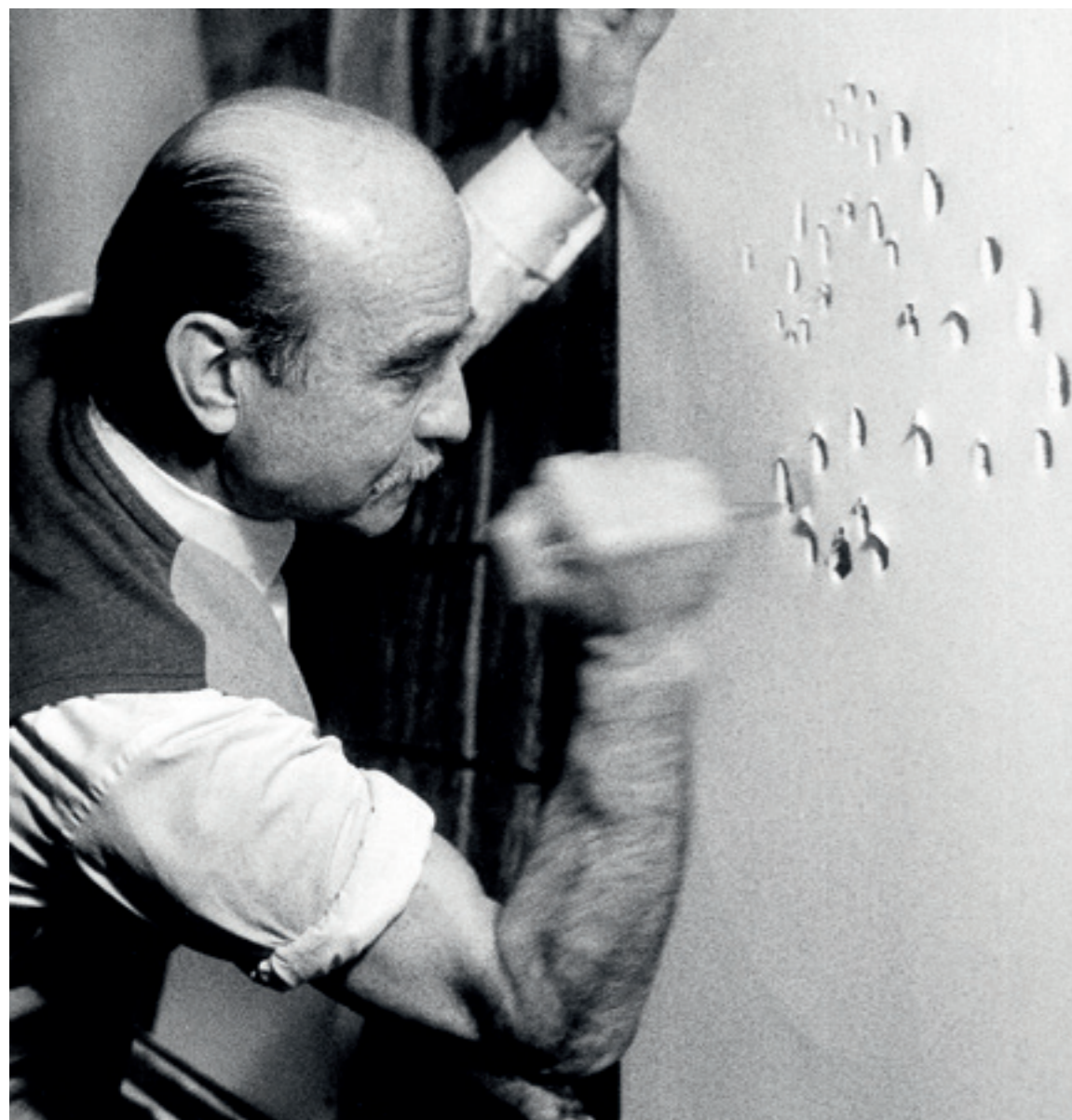
Lucio Fontana and Jef Verheyen in front of *Le Jour*, a work made by both artists, at the home of the collector Louis Bogaerts in Knokke-le-Zoute, Belgium, on 12 November 1962. Photo Filip Tas

Lucio Fontana e Jef Verheyen davanti a *Le Jour*, opera realizzata a quattro mani, il 12 novembre 1962, nell'abitazione del collezionista Louis Bogaerts a Knokke-le-Zoute, Belgio. Foto Filip Tas

Le Jour, 1962

Lucio Fontana and Jef Verheyen
oil and holes on canvas, 83 ½ × 52 in
olio e buchi su tela, 212×132 cm





Lucio Fontana, Milan, 1964.
Photo Ugo Mulas

Lucio Fontana, Milano, 1964.
Foto Ugo Mulas

Concetto spaziale, 1964

oil and graffiti on canvas, 32 ¼ × 25 ¾ in
olio e graffiti su tela, 82×65 cm



'I make a hole in a canvas in order to leave behind the old pictorial formula, the painting and the traditional view of art I escape, symbolically, but also materially, from the prison of the flat surface.'

Lucio Fontana in *Lucio Fontana*, exhibition catalogue, Stedelijk Museum, Amsterdam 1968, p. 34.

"Faccio un buco in una tela in modo da lasciare alle spalle la vecchia formula pittorica, dal quadro e dalla visione tradizionale dell'arte io scappo, simbolicamente, ma anche materialmente, dalla prigione della superficie piana."

Lucio Fontana in *Lucio Fontana*, catalogo della mostra, Stedelijk Museum, Amsterdam 1968, p. 34.

Concetto spaziale, 1966

oil and pencil on canvas, 31 1/2 x 25 3/8 in
olio e matita su tela, 80x65 cm



'With my innovation of the hole pierced through the canvas in repetitive formations, I have not attempted to decorate a surface, but on the contrary I have tried to break its dimensional limitations. Beyond the perforations, a newly gained freedom of interpretations awaits us, but also, and just as inevitably, the end of art.'

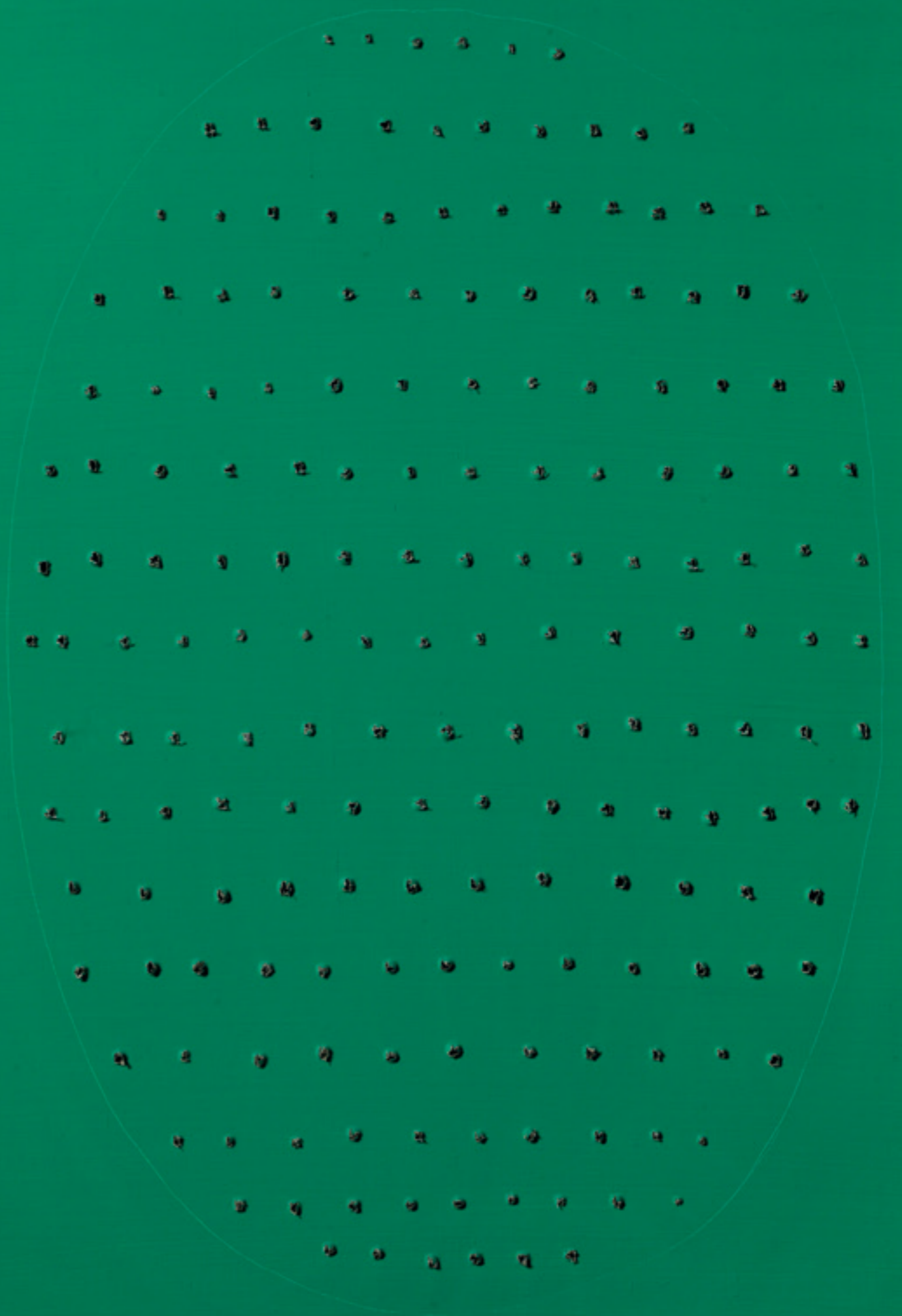
Lucio Fontana quoted by J. van der Marck and E. Crispolti, in *Fontana*, Bruxelles 1974, p. 7.

"Con la mia innovazione del buco che trafigge la tela in formazioni ripetitive, non ho cercato di decorare una superficie, ma al contrario ho cercato di rompere i suoi limiti dimensionali. Al di là delle perforazioni, una nuova libertà di interpretazioni ci attende, ma anche, e altrettanto inevitabilmente, la fine dell'arte."

Lucio Fontana citato da J. van der Marck ed E. Crispolti, in *Fontana*, Bruxelles 1974, p. 7.

Concetto spaziale, 1968

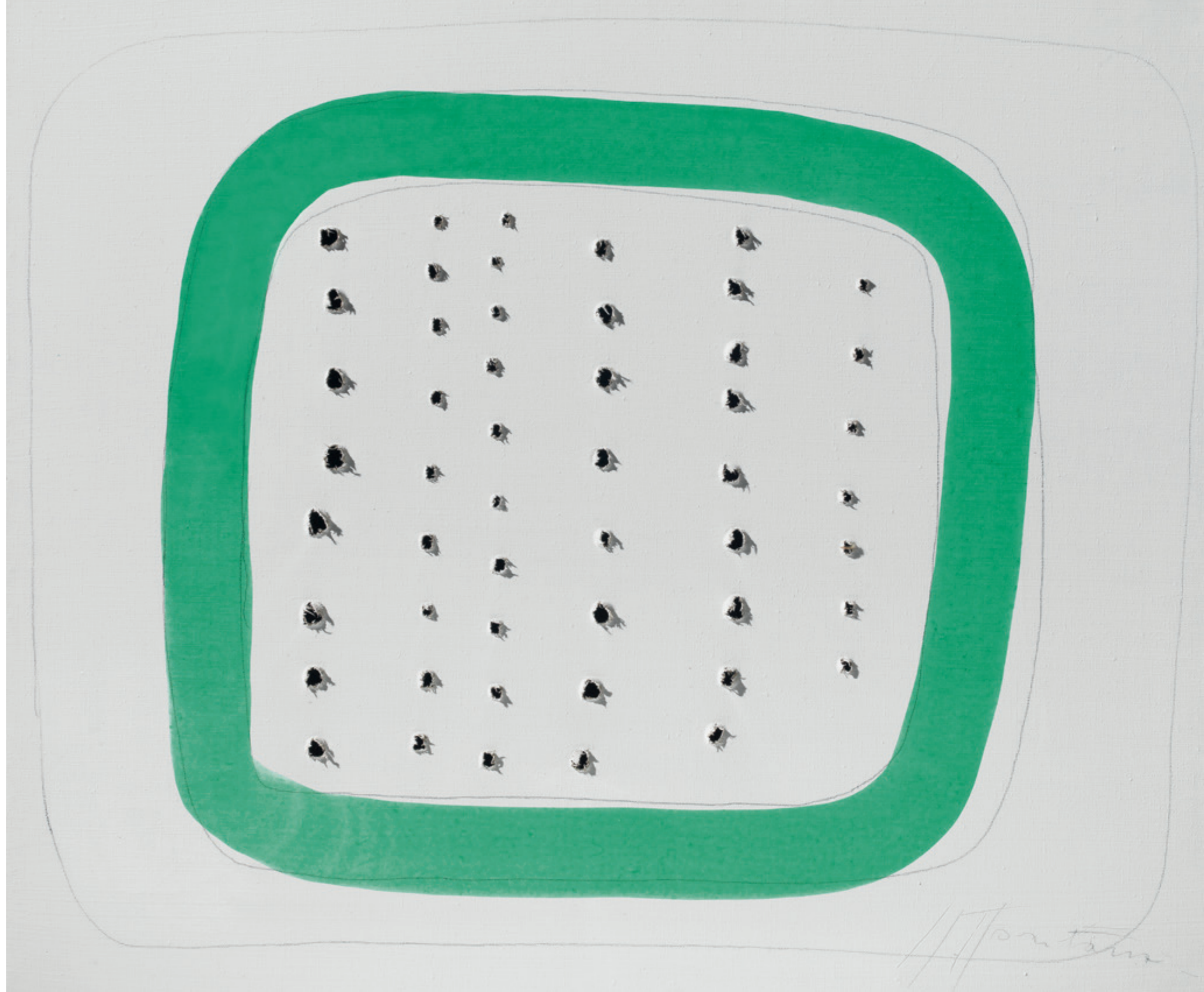
water-based paint and graffiti on canvas, 36 5/8 x 28 3/4 in
idropittura e graffiti su tela, 93x73 cm



Fontana

Concetto spaziale, 1968

water-based paint, aniline and pencil on canvas, 18 1/8 x 21 5/8 in
idropittura, anilina e matita su tela, 46x55 cm





Oils
Olii

Lucio Fontana in the cellar of
his studio at corso Monforte 23,
Milan, 1962.
Photo Shunk-Kender

Lucio Fontana nella cantina del
suo studio di Corso Monforte 23,
Milano, 1962.
Foto Shunk-Kender

'The real conquest of space made by man, is the detachment from earth, from the horizon line that for millenniums was the foundation of its aesthetics and proportion.'

Lucio Fontana, *Manifesto tecnico dello Spazialismo*, 1951.

"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."

Lucio Fontana, *Manifesto tecnico dello Spazialismo*, 1951.



Concetto spaziale, 1961

oil, holes, graffiti and glass on canvas, 21 5/8 x 18 1/8 in
olio, buchi, graffiti e vetri su tela, 55x46 cm



Lucio Fontana, Milan, 1964.
Photo Ugo Mulas

Lucio Fontana, Milano, 1964.
Foto Ugo Mulas



Lucio Fontana, Milan, 1964.
Photo Ugo Mulas

Lucio Fontana, Milano, 1964.
Foto Ugo Mulas

Concetto spaziale, Ritratto de Iris Clert, 1961
oil, graffiti and glass on canvas, 36 ¼ × 28 ¾ in
olio, graffiti e vetri su tela, 92×73 cm





Concetto spaziale, 1961
oil and slash on canvas, 35 $\frac{3}{8}$ \times 28 $\frac{3}{4}$ in
olio e taglio su tela, 91 \times 73 cm





'In 1962, and through to the last works in '68, the *Oils* contain authentic gashes, as the primary elements of the abstract image, in place of the early holes and tears. The gash is a form of violence and an appropriation by Fontana of the material, but especially [...] of the image, establishing a sort of sensual, carnal relationship with the cosmic image that the gestural graphic quality forms on the surface. And they are all monochromatic: mainly white and pink, but also gold, green, etc.'

Enrico Crispolti, 'Un'avventura creativa', in *Lucio Fontana*, Fidia Edizioni d'Arte, Lugano 1991, p. 16.

"Nel 1962, e sarà così fino agli ultimi lavori del '68, sono presenti negli *Olii*, come elementi protagonisti dell'immagine astratta, dei veri e propri squarci, in luogo dei primi buchi e strappi. Lo squarcio è una violenza, un'appropriazione che Fontana compie della materia, ma soprattutto [...] dell'immagine, stabilendo con quell'immagine cosmica, che il grafismo gestuale delinea sulla superficie, una sorta di rapporto sensuale, carnale. E sono tutti monocromatici: bianchi, rosa, soprattutto, ma anche oro, verdi, etc."

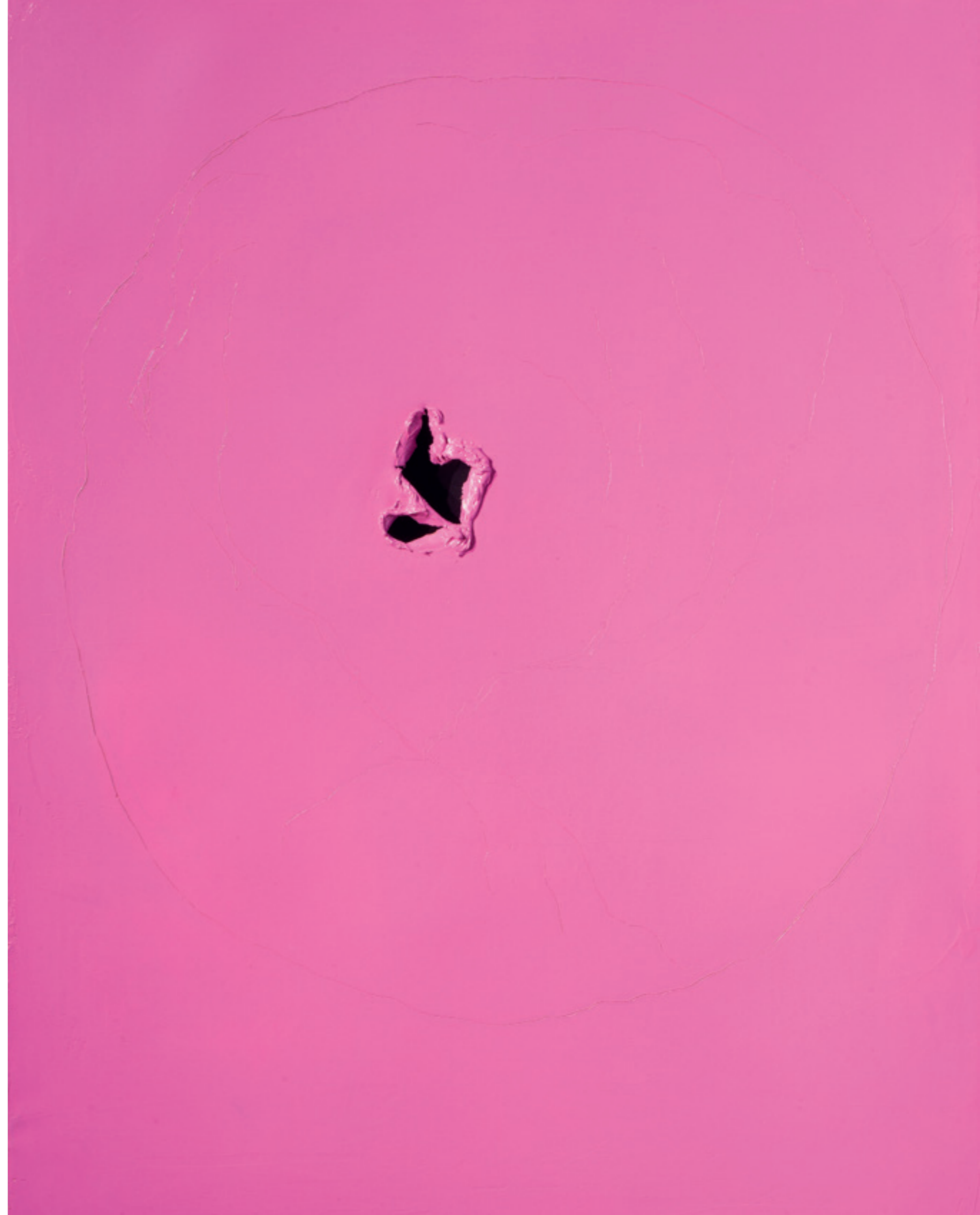
Enrico Crispolti, *Un'avventura creativa*, in *Lucio Fontana*, Fidia Edizioni d'Arte, Lugano 1991, p. 16.

Previous pages:
Lucio Fontana in his studio. Milan, 1959

Pagine precedenti:
Lucio Fontana nel suo studio. Milano, 1959

Concetto spaziale, 1962

oil, gash and graffiti on canvas, 45 5/8 × 35 in
olio, squarcio e graffiti su tela, 116×89 cm



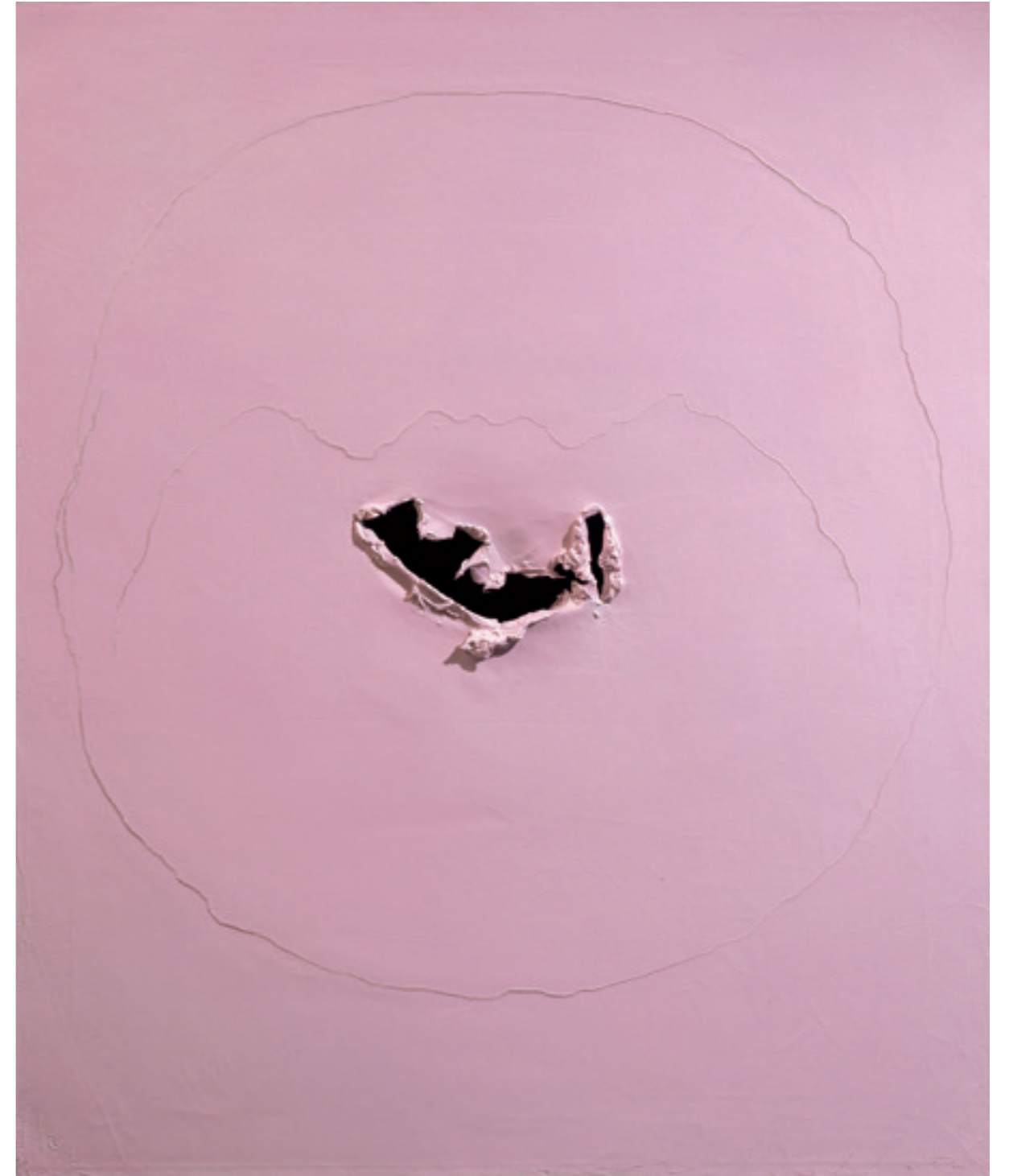


Concetto spaziale, 1962

oil, gash and graffiti on canvas, 31 $\frac{7}{8}$ \times 39 $\frac{3}{8}$ in
olio, buco e graffiti su tela, 81 \times 100 cm



Concetto spaziale, 1962
oil, gash and graffiti on canvas, 31 $\frac{7}{8}$ × 25 $\frac{5}{8}$ in
olio, squarcio e graffiti su tela, 81×65 cm



Concetto spaziale, 1962
oil, gashes and graffiti on canvas, 39 $\frac{3}{8}$ × 31 $\frac{1}{2}$ in
olio, squarci e graffiti su tela, 100×80 cm

'Color, the element of space, sound, the element of time, and motion, that develops in time and space, are the fundamental forms of the new art which comprehends the four dimensions of existence. Time and space.'

Lucio Fontana, *Manifesto Blanco*, 1946.

"Colore, l'elemento dello spazio, suono, l'elemento del tempo, il movimento, che si sviluppa nel tempo e nello spazio, sono le forme fondamentali dell'arte nuova, che contiene le quattro dimensioni dell'esistenza. Tempo e spazio."

Lucio Fontana, *Manifesto Blanco*, 1946.

Concetto spaziale, 1963

oil, gashes and graffiti on canvas, 39 $\frac{3}{8}$ x 31 $\frac{7}{8}$ in
olio, squarci e graffiti su tela, 100x81 cm





The End of God
La Fine di Dio

Lucio Fontana, Milan, 1963.
Photo Ugo Mulas

Lucio Fontana, Milano, 1963.
Foto Ugo Mulas



Lucio Fontana portrayed by
Lothar Wolleh, Milan, 1965

Lucio Fontana fotografato da
Lothar Wolleh, Milano, 1965

Concetto Spaziale, La Fine di Dio, 1963

oil, holes, gashes and graffiti on canvas, 70 $\frac{1}{8}$ x 48 $\frac{3}{8}$ in
olio, squarci, buchi e graffiti su tela, 178x123 cm



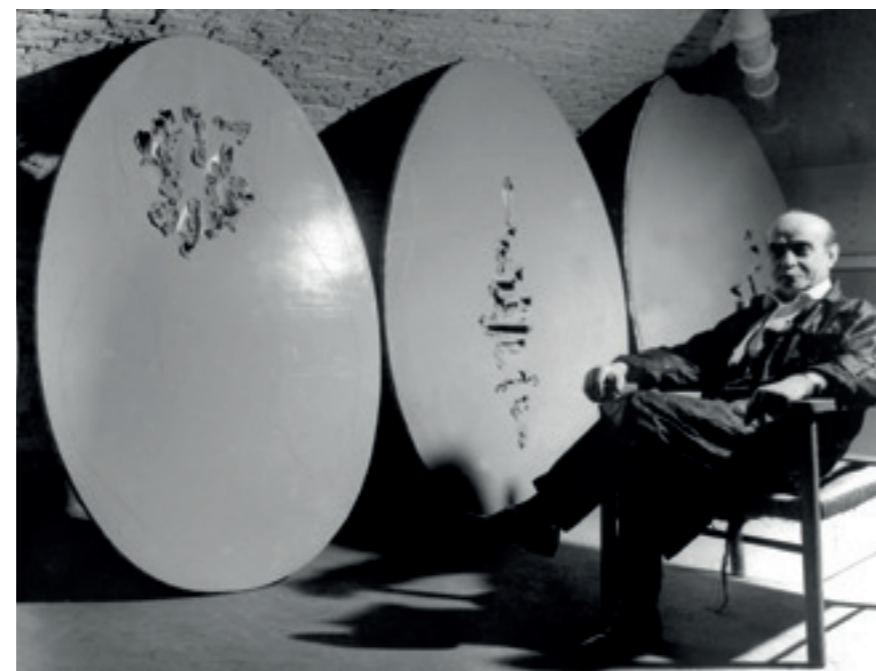
'Fontana used oil [...] for a group of paintings that made up a separate cycle, which he called *The End of God*, which – he explained in an interview with Carlo Cisventi in 1963 – “for me means infinity, the inconceivable thing, the end of figuration, the beginning of the void”. For Fontana there thus seemed to emerge a sort of spatial conversion of any anthropomorphic representation of God: God turns into the absolute infinity of space. These are large, monochrome ovals, all with the same format, in which the holes, rents and scratches on the surface are [...] creating the effect of a violent repetition of the perforating gesture. [...] Since they are iconically “eggs”, the reference to this primary, genetic symbol was immediately noted by Gillo Dorfles in his presentation of these unusual canvases at Fontana's solo exhibition at the Galleria dell'Ariete in Milan in June 1963.'

Enrico Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Skira, Milan 2006, pp. 73-75.

“Fontana usa l'olio [...] per un gruppo di dipinti che fa ciclo a sé, da lui stesso chiamati *La Fine di Dio*, che – spiega in un'intervista del 1963 a Carlo Cisventi – ‘per me significa l'infinito, la cosa inconcepibile, la fine della figurazione, il principio del nulla’. Sembrerebbe dunque costituire per Fontana una sorta di conversione spaziale di ogni ipotesi di figurazione divina antropomorfa: Dio si converte nell'assoluta infinitezza spaziale. Grandi ovali, tutti del medesimo formato, appunto monocromi, nei quali l'intervento di buchi e strappi e del graffito sulla superficie è [...] con un effetto di interazione violenta del gesto perforante. [...] D'altra parte in quanto iconicamente “ova” il richiamo al simbolo primario genetico è stato subito avvertito dallo stesso Gillo Dorfles presentando queste singolari tele nella personale milanese presso la Galleria dell'Ariete, nel giugno del 1963.”

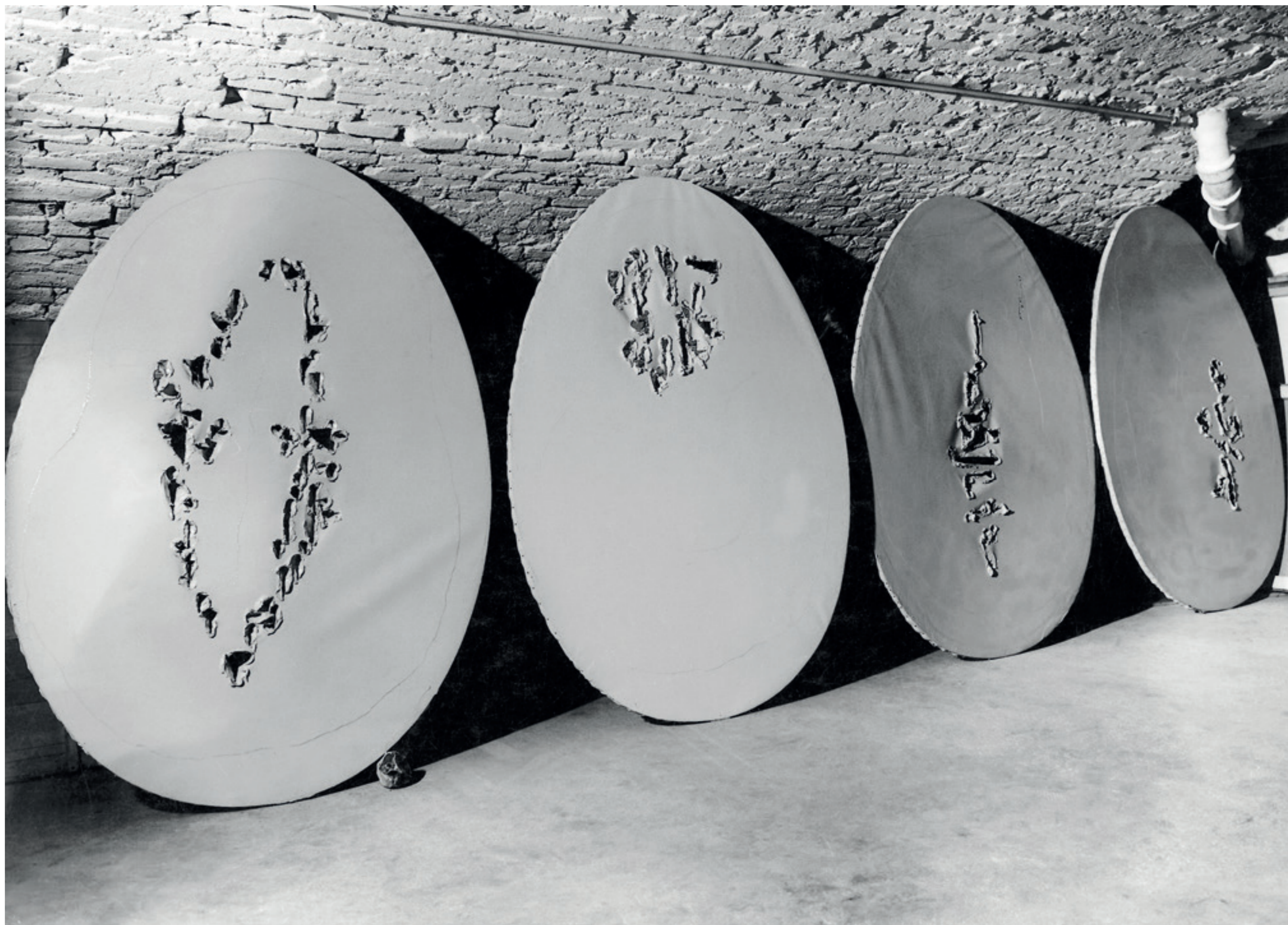
Enrico Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Skira, Milano 2006, pp. 73-75.

Lucio Fontana with three works from the series *The End of God*. Photo Orazio Bacci



Lucio Fontana con tre sue opere della serie *La Fine di Dio*. Foto Orazio Bacci





Four unfinished works from the series *The End of God*, in the cellar of Lucio Fontana's studio, Milan, 1963

Quattro opere *La Fine di Dio*, in lavorazione nella cantina dell'atelier di Lucio Fontana a Milano nel 1963



Metals Metalli

Lucio Fontana, working on
the 'metal' triptych *New York 10*,
Milan, 1962

Lucio Fontana, mentre lavora
al trittico in 'metallo' *New York 10*,
Milano, 1962

'The cursivity of the *Oils* is also to be found in the cycle of *Metals*, which belong to the same polarity of the manipulation of material by sign and gesture, but this time working with an extremely new, even futuristic industrial material, which Fontana appropriates in a "hand to hand combat" involving sign, rents, cuts and slashes. The first *Metals* are linked, in their own way descriptively, to the impressions of New York, and are more fluid and detailed with the carved interwoven outlines, mainly rectilinear, of the American metropolis and imaginatively scratched suns peeping between the skyscrapers [...]. These are the *Metals* he showed in the solo exhibition at the Galleria dell'Ariete in Milan, June 1962.'

Enrico Crispolti, Lucio Fontana. *Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Skira, Milan 2006, pp. 74-75.

"La misura della corsività degli *Olii* si ripropone nel circolo dei *Metalli*, pertinenti infatti alla medesima polarità di manipolazione materica segnica e gestuale, ma allora operando su una materia industriale, nuovissima, avveniristica persino, della quale Fontana si appropria in un 'corpo a corpo' di segni, strappi, tagli, squarci. I primi *Metalli* sono legati, a loro modo descrittivamente, appunto a suggestioni di New York, e risultano più corsivi e minuziosi intagliandovi l'intreccio di profili, rettilinei soprattutto, della metropoli nordamericana, graffiandovi immaginosamente soli che si affacciano fra i grattacieli [...]. Sono quelli che espone alla Galleria dell'Ariete nel giugno 1962."

Enrico Crispolti, Lucio Fontana. *Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Skira, Milano 2006, pp. 74-75.



Concetto spaziale, New York 8, 1962

lacerations and graffiti on copper, 24 3/4 x 24 3/4 in
ottone con lacerazioni e graffiti, 63x63 cm



Slashes Tagli

Lucio Fontana, L'Attesa,
Milan, 1964 (detail).
Photo Ugo Mulas

Lucio Fontana, L'Attesa,
Milano, 1964 (dettaglio).
Foto Ugo Mulas

'In 1959 and 1960, the slashes begin to become more imperative, solitary and regular, and a more monumental presence within the canvas, almost as though formed to slice through the structure of the painting. The new use of monochrome, which recalls the original one of the *Holes* in the late 1940s, removes the material quality of the informal canvases and becomes an ideal ground also from a conceptual point of view, taking in the new, deep slashes – those cuts that from now on traverse the canvases in an increasingly perfect order.'

Luca Massimo Barbero, 'The invention of the sign: Lucio Fontana', 2015 (essay in the catalogue).

“Tra il 1959 ed il 1960 i tagli iniziano ad assumere un carattere più imperativo, solitario, regolare, divenendo all'interno della tela una presenza più monumentale quasi fossero tracciati per attraversare l'impianto del dipinto. La nuova monocromia, che richiama la monocromia iniziale dei *Buchi* di fine anni Quaranta, rimuove la matericità delle tele informali ed è il campo ideale, anche concettualmente, per ospitare i nuovi fendenti profondi, quei tagli che d'ora in poi attraversano le tele in ordine sempre più perfetto.”

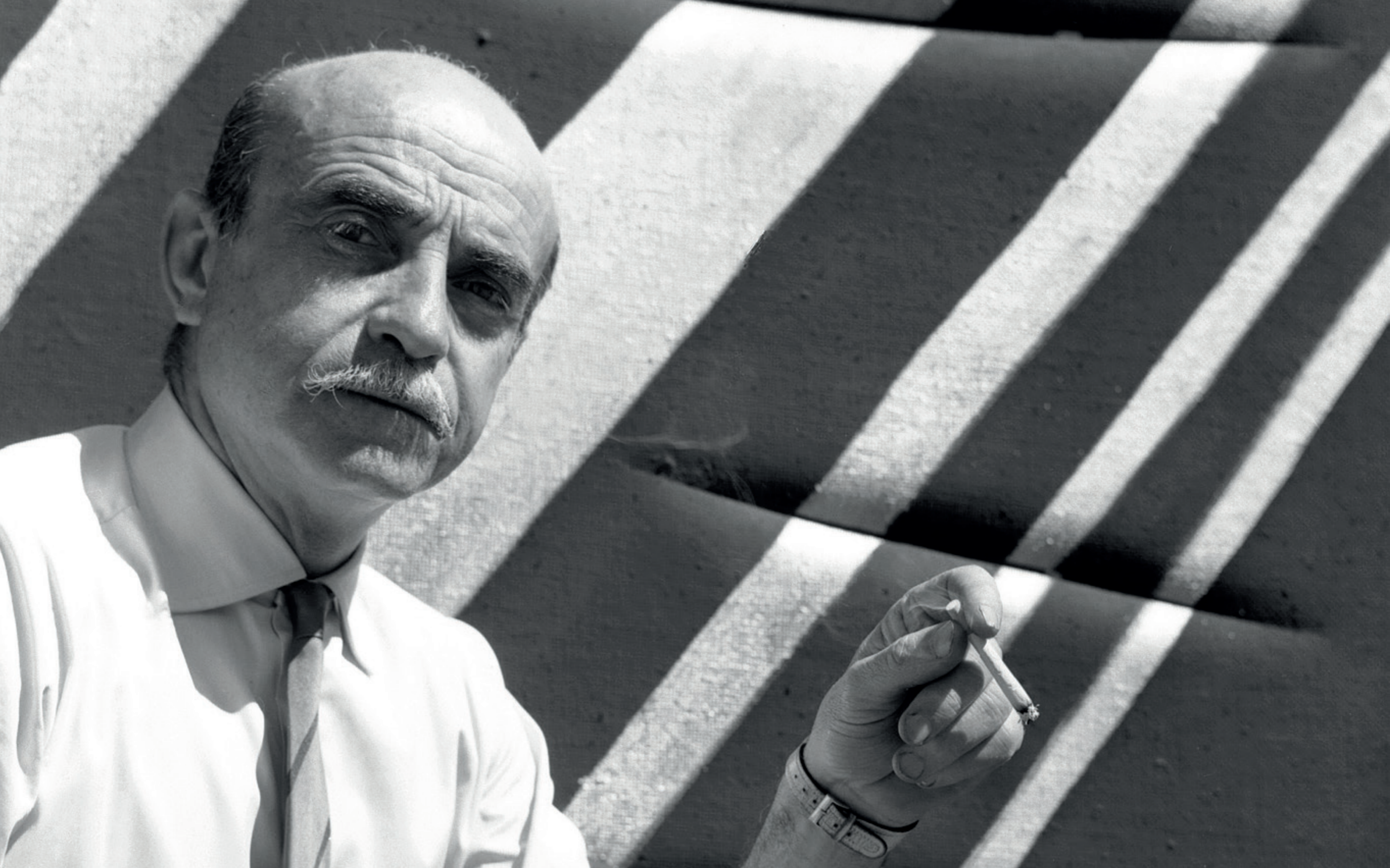
Luca Massimo Barbero, *L'invenzione del segno: Lucio Fontana*, 2015 (dal saggio in questo catalogo).

Installation view from *Per_ formare una collezione*, Museo Madre, Naples, May 2015. Photo Amedeo Benestante

Vista dell'installazione *Per_ formare una collezione*, Museo Madre, Napoli, maggio 2015. Foto Amedeo Benestante

Concetto spaziale, Attese, 1959
water-based paint on canvas, 50 5/8 x 23 5/8 in
idropittura su tela, 128,5x60 cm





Previous pages:
Lucio Fontana in his studio. Milan, 1959

Pagine precedenti:
Lucio Fontana nel suo studio. Milano, 1959

Concetto spaziale, Attesa, 1959

water-based paint and oil on canvas, 35 $\frac{3}{8}$ × 45 $\frac{5}{8}$ in
idropittura e olio su tela, 90×116 cm



'[...] monochromy took hold in the early sixties with the aim of achieving clarity and order, as a possible means for overcoming the experience of informal art and creating a new prospect of abstract plastic and ideal purity (closely interacting with the latest research by a new generation of European artists since the beginning of the decade).'

Enrico Crispolti, 'Un'avventura creativa', in *Lucio Fontana*, Fidia Edizioni d'Arte, Lugano 1991, p. 16.

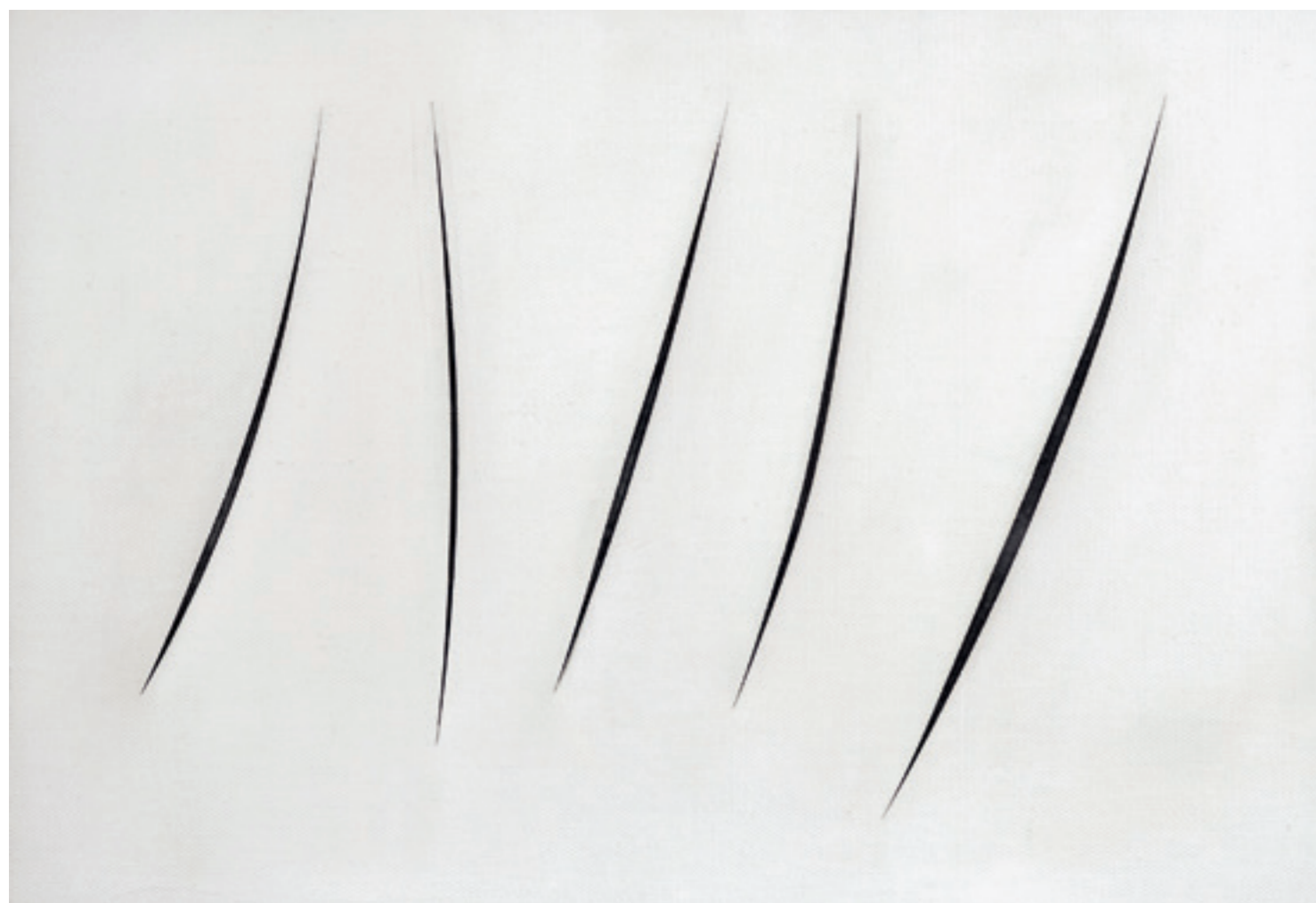
"[...] il monocromatismo si afferma all'inizio degli anni Sessanta nell'intenzione di chiarezza e ordine come ipotesi di superamento dell'esperienza informale in una nuova prospettiva di purezza plastica astratta e ideale (in stretto dialogo con le nuove ricerche della nuova generazione artistica europea dall'inizio degli anni Sessanta)."

Enrico Crispolti, *Un'avventura creativa*, in *Lucio Fontana*, Fidia Edizioni d'Arte, Lugano 1991, p. 16.

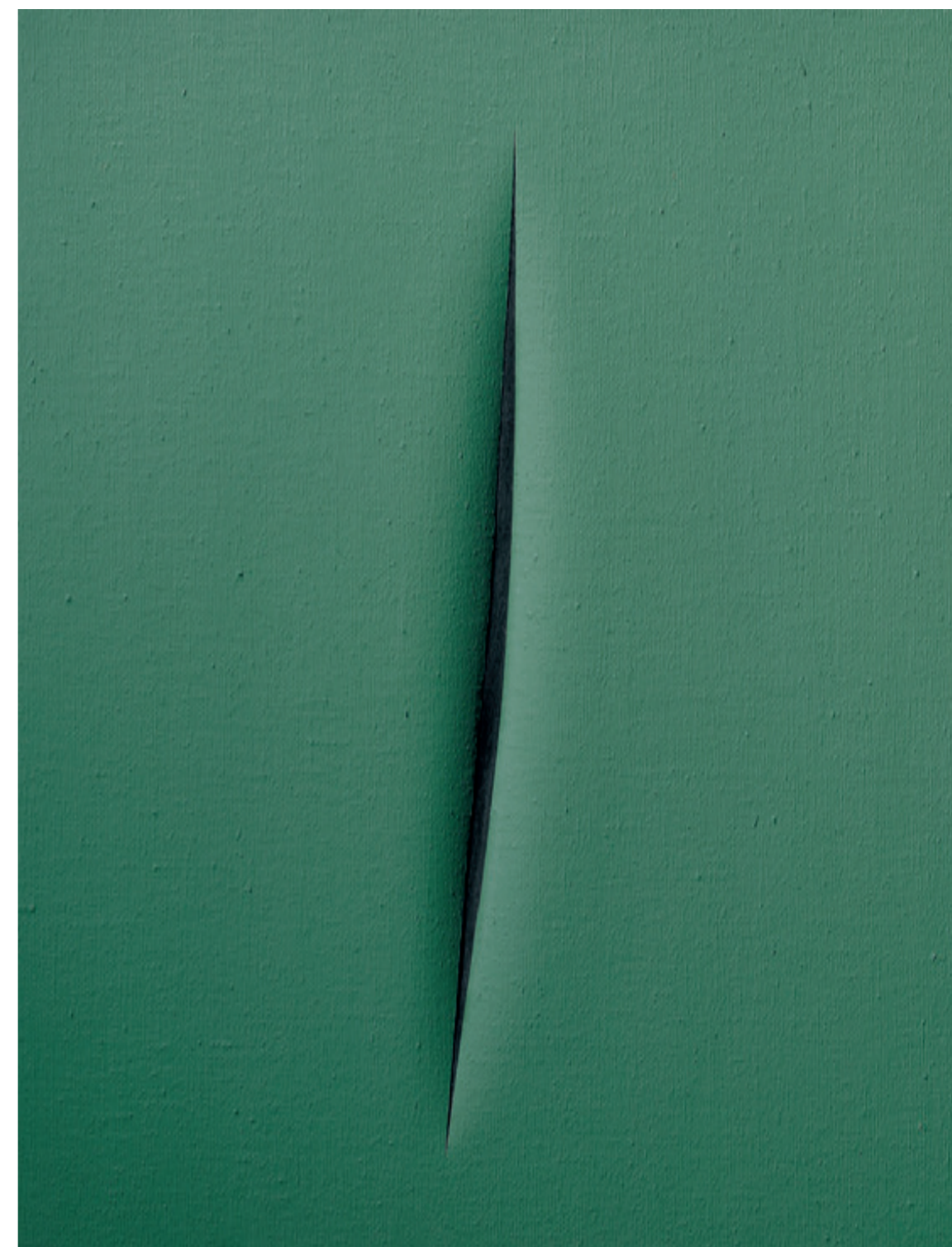
Concetto spaziale, Attese, 1959

water-based paint on canvas, 29 1/8 x 26 3/8 in
idropittura su tela, 74x67 cm





Concetto spaziale, Attese, 1963-64
water-based paint on canvas, 15 × 21 $\frac{5}{8}$ in
idropittura su tela, 38×55 cm



Concetto spaziale, Attesa, 1963-64
water-based paint on canvas, 25 $\frac{5}{8}$ × 19 $\frac{3}{4}$ in
idropittura su tela, 65×50 cm

'Right from the beginning and until the last works in 1968, [...] Fontana referred to the *Slashes* as "expectation" or "expectations", though he immediately specified their nature as "Spatial Concepts". However, he used the term "expectation" in a broad, intentionally ambiguous manner, ranging from a futuristic, though prevalent hypothesis and opening up to a contemplative, almost metaphysical interpretation, through to that of a sensual illusion, even though with its erotic symbolism purged almost to the point of being the abstraction of an archetype.'

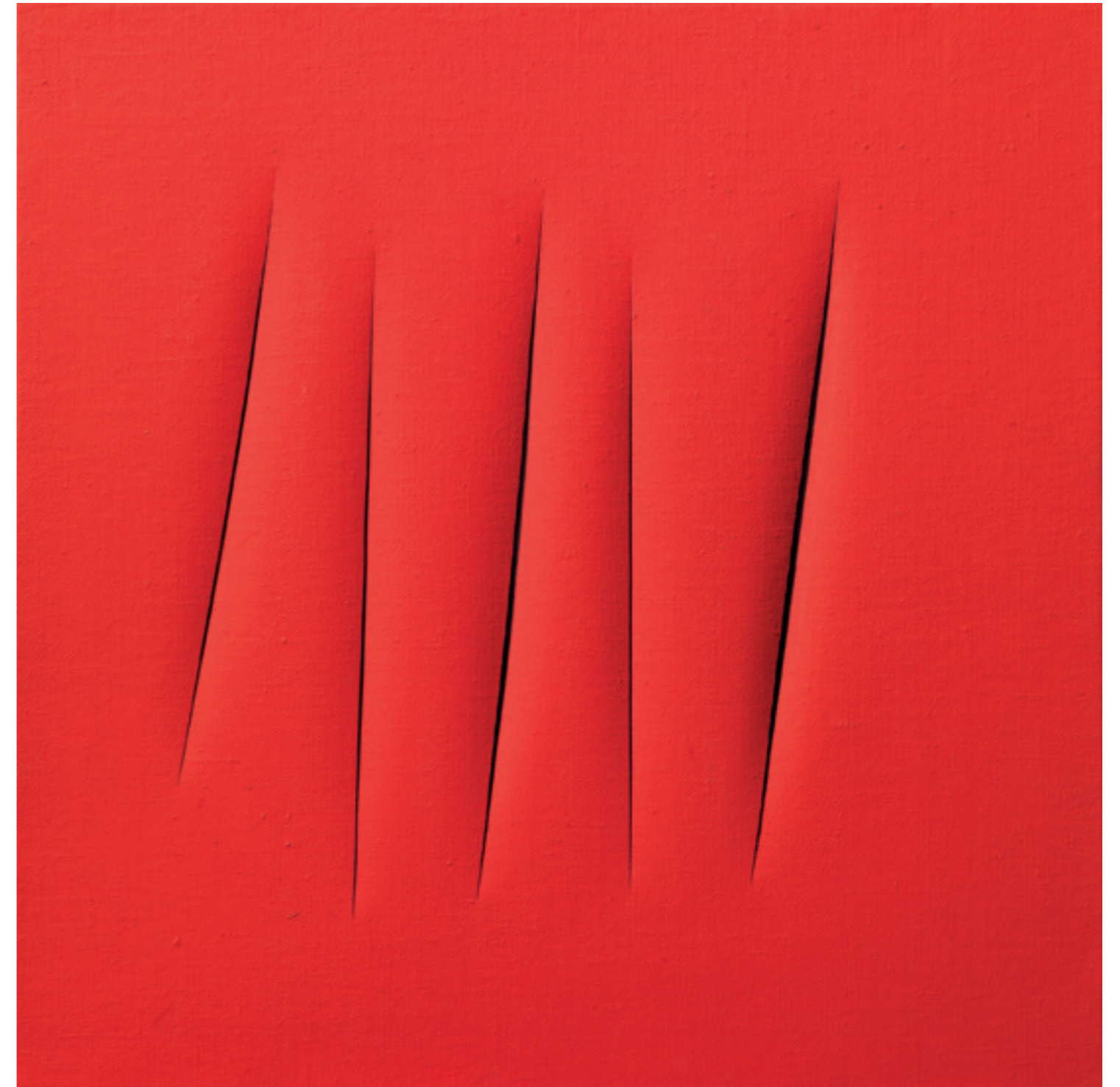
Enrico Crispolti, 'Un'avventura creativa', in *Lucio Fontana*, Fidia Edizioni d'Arte, Lugano 1991, p. 17.

"I *Tagli*, fin dall'inizio e sino agli ultimi del 1968 stesso, [...] Fontana li ha chiamati 'attesa' o 'attese', specificando tuttavia subito ancora la loro natura di 'Concetti spaziali'. 'Attesa' tuttavia in un significato piuttosto ampio e volutamente ambiguo, che va da un'ipotesi avveniristica, comunque prevalente, e si apre ad un'interpretazione contemplativa quasi appunto metafisica, fino ad un'illusione sensuale, anche se di un simbolismo erotico depurato quasi all'astrazione di archetipo."

Enrico Crispolti, *Un'avventura creativa*, in *Lucio Fontana*, Fidia Edizioni d'Arte, Lugano 1991, p. 17.

Concetto spaziale, Attese, 1964

water-based paint on canvas, 23 5/8 × 23 5/8 in
idropittura su tela, 60×60 cm



'During these ten years, in quantitative terms the *Slashes* [...] are undoubtedly the largest and most fruitful cycle of his whole career. [...] Their phenomenology, since they are almost all monochromatic, [...] always leads back to the gestural absolute of the slash: a sign that breaks through the surface, itself absolute, bringing about the spatial otherness [...] in a sort of irreversible peremptoriness. [...] It is clear that, more than the "hole", for which the gesture is evoked mainly physically, the slash conveys the essence of the gesture in an almost conceptual absoluteness.'

Enrico Crispolti, 'Un'avventura creativa', in *Lucio Fontana*, Fidia Edizioni d'Arte, Lugano 1991, p. 17.

"I *Tagli* [...] quantitativamente sono certo, lungo i dieci anni, il ciclo più ampio e ricco dell'intera sua opera. [...] La loro fenomenologia, nella quasi totalità monocromatica come sono, [...] si riconduce sempre al valore di assoluto gestuale che il taglio assume: segno che rompe la superficie, a sua volta assoluta, riproponendovi un'alterità spaziale [...] secondo una sorta di pretertorietà irreversibile. [...] È chiaro che più del 'buco', per il quale il gesto è evocato soprattutto fisicamente, il taglio essenzializza il gesto in un'assolutezza quasi concettuale."

Enrico Crispolti, *Un'avventura creativa*, in *Lucio Fontana*, Fidia Edizioni d'Arte, Lugano 1991, p. 17.

Concetto spaziale, Attesa, 1964

water-based paint on canvas, 36 5/8 × 28 3/4 in
idropittura su tela, 93×73 cm

"The new art takes its elements from nature. Existence, nature and matter are a perfect unity developing in time and space."

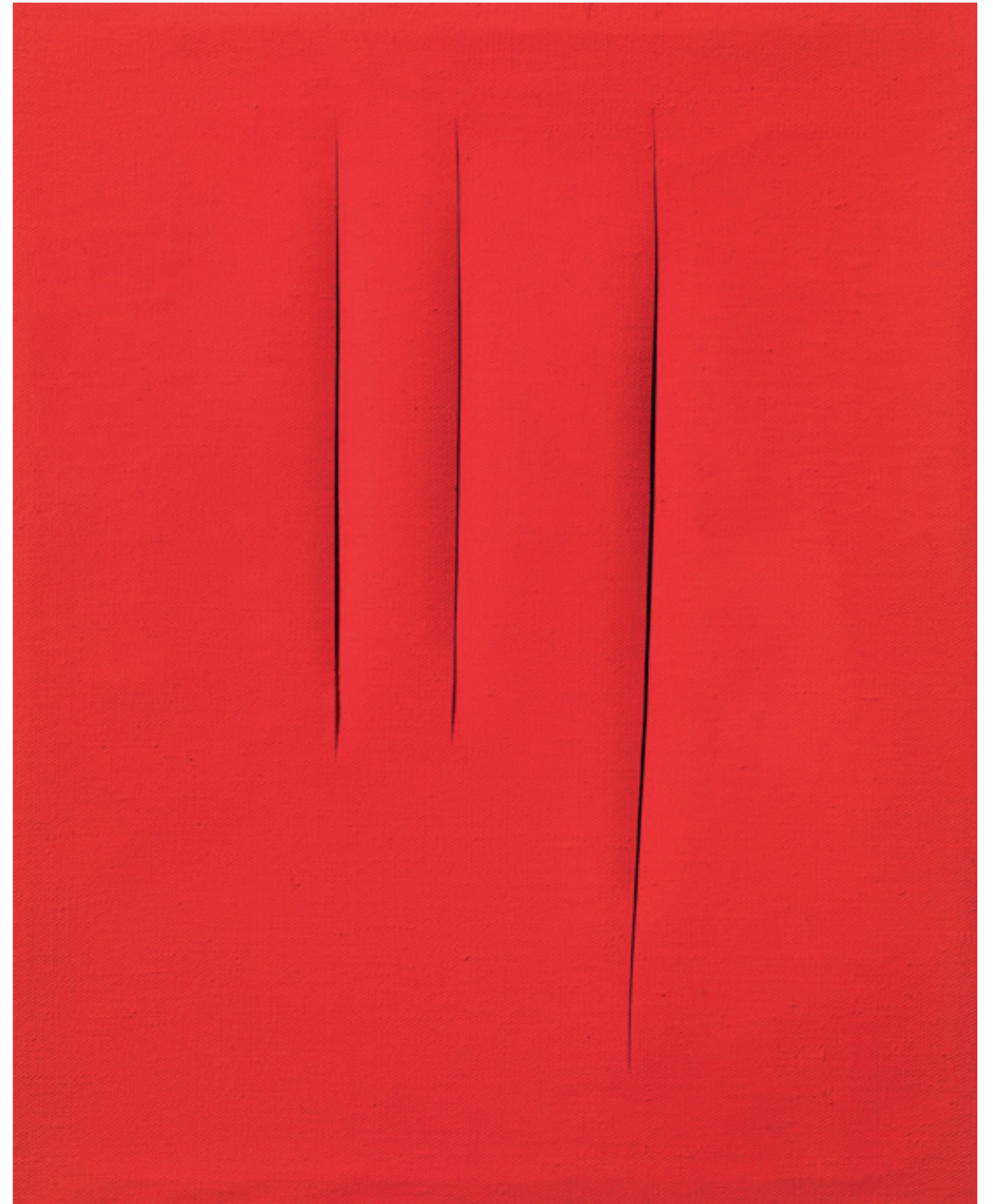
Lucio Fontana, *Manifesto Blanco*, 1946.

"L'arte nuova prende i suoi elementi dalla natura. L'esistenza, la natura e la materia sono una perfetta unità. Si sviluppano nel tempo e nello spazio."

Lucio Fontana, *Manifesto Blanco*, 1946.

Concetto spaziale, Attese, 1964-65

water-based paint on canvas, 24 ¼ × 19 ¾ in
idropittura su tela, 61,5×50 cm





Concetto spaziale, Attese, 1965
water-based paint on canvas, 40 1/8 x 52 in
idropittura su tela, 102x132 cm

'With the *Slashes* [...] Fontana participated in the activity of the ZERO and Nul groups, that were the two pole of the new visual research in Europe, both in an "optical" sense and in an "inventistic" almost "Neo-Dadaist" sense. And within this context the "slash" was accepted in all its purity as an essential and elementary creative gesture: in the combination of its activistic gestural, manual aspect and its formal conceptual value (and thus also in its monochromatic aspect).'

Enrico Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Skira, Milan 2006, p. 78.

"[...] con i *Tagli* Fontana partecipa all'attività dei gruppi ZERO e Nul che polarizzano in Europa le nuove ricerche visive, sia nel senso 'optical', sia in senso inventivo quasi 'neodadaista'. E in tale prospettiva il taglio è accolto in tutta la sua purezza di essenziale ed elementare gesto creativo: nella coincidenza tra valore attivistico, gestuale, manuale, e valore formale, concettuale (anche appunto nel suo monocromatismo)."

Enrico Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Skira, Milano 2006, p. 78.

Concetto spaziale, Attese, 1965

water-based paint on canvas, 32 ¼ × 26 ⅞ in
idropittura su tela, 82×66,5 cm



'An art based on the forms created by the subconscious and equilibrated by the reason constitutes a veritable expression of being and a synthesis of the historical moment.'

Lucio Fontana, *Manifesto Blanco*, 1946.

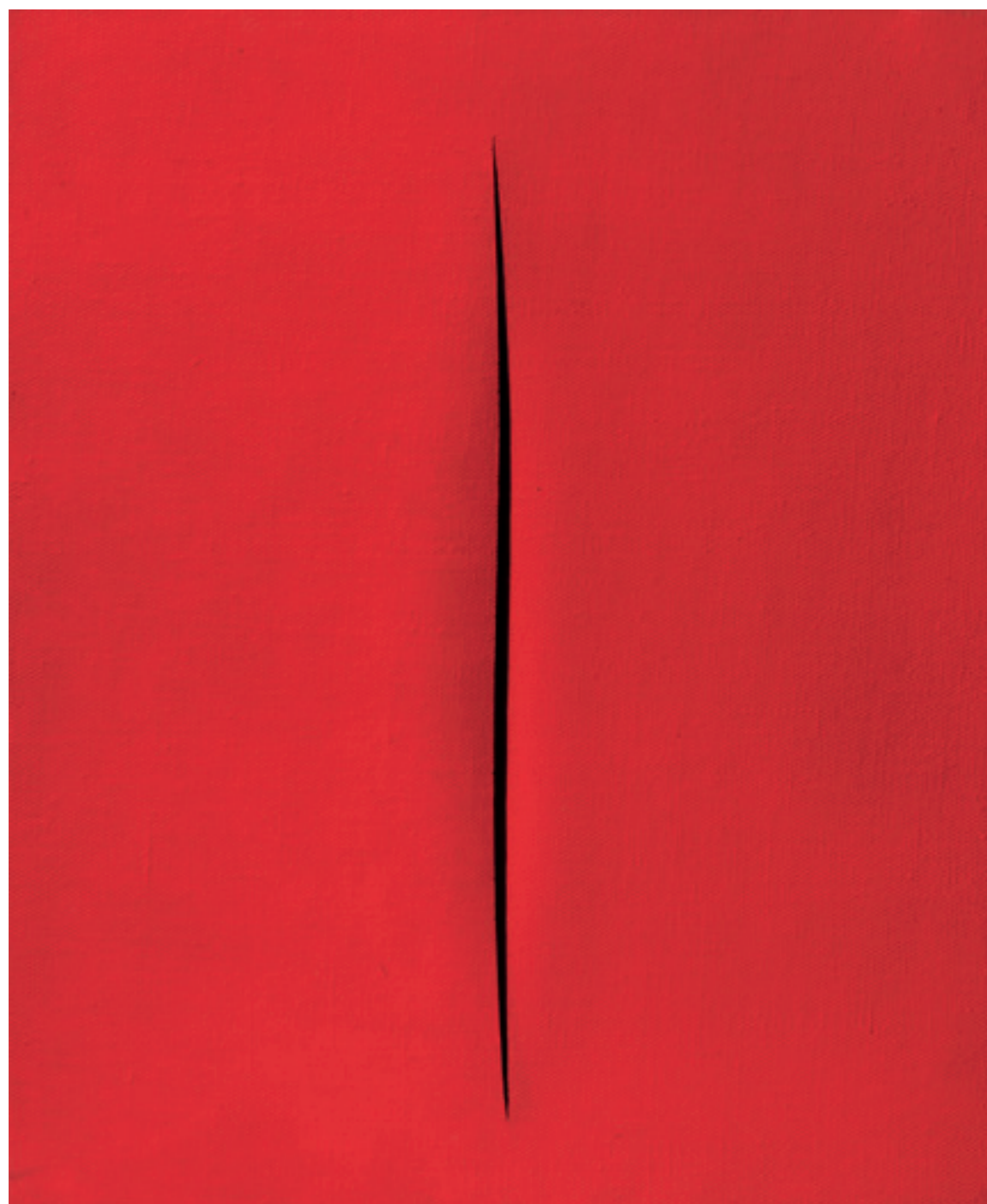
"Un'arte basata su forme create dal subcosciente, equilibrate dalla ragione, costituisce una reale espressione dell'essere e una sintesi del momento storico."

Lucio Fontana, *Manifesto Blanco*, 1946.

Concetto spaziale, Attese, 1965

water-based paint on canvas, 39 ³/₈ × 31 ⁷/₈ in
idropittura su tela, 100×81 cm





Concetto spaziale, Attesa, 1965
water-based paint on canvas, 18 $\frac{1}{8}$ × 15 in
idropittura su tela, 46×38 cm



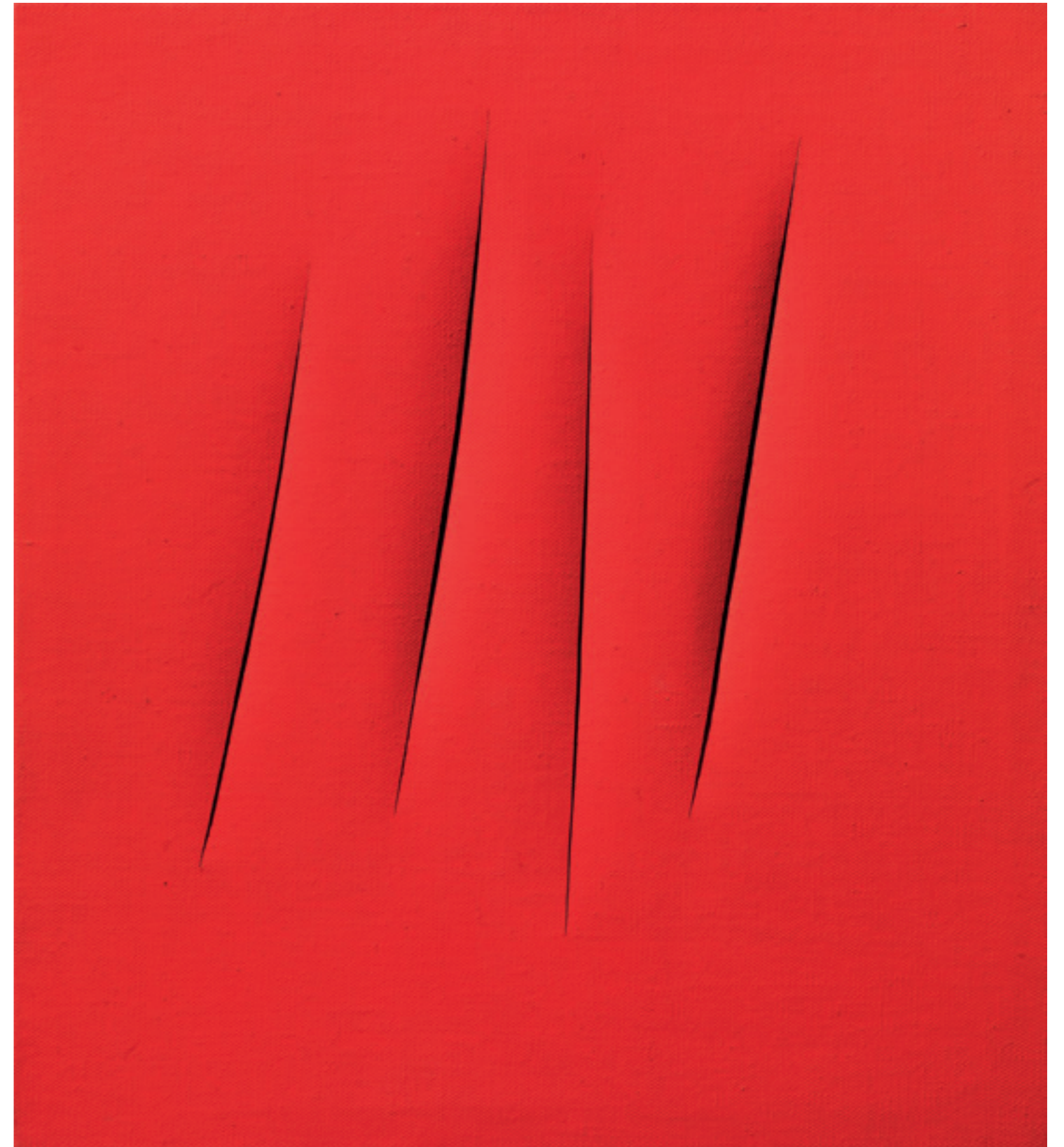
Concetto spaziale, Attesa, 1965
water-based paint on canvas, 25 $\frac{5}{8}$ × 21 $\frac{1}{4}$ in
idropittura su tela, 65×54 cm

'The discovery of the Cosmos is that of a new dimension, it is the Infinite: thus I pierce the canvas, which is the basic of all arts and I have created an infinite dimension.'

Lucio Fontana in *Lucio Fontana*, Guggenheim Museum, New York 2006, p. 19.

"Scoprire il Cosmo è scoprire una nuova dimensione. È scoprire l'Infinito. Così, bucando questa tela – che è la base di tutta la pittura – ho creato una dimensione infinita."

Lucio Fontana in *Lucio Fontana*, Guggenheim Museum, New York 2006, p. 19.



Concetto spaziale, Attese, 1966
water-based paint on canvas, 23 5/8 × 21 5/8 in
idropittura su tela, 60×55 cm

'[...] mine is no longer exactly painting; if anything, it is a manifestation of sculptural art. The slashes and holes? Oh yes, that's my research beyond the usual plane of the work, into a new dimension. Space. An act of rupture, beyond the limits imposed by habit, customs and tradition but – let this be clear – one that was born of an honest understanding of tradition, and the academic use of the chisel, of the pencil, of the brush and of colour.'

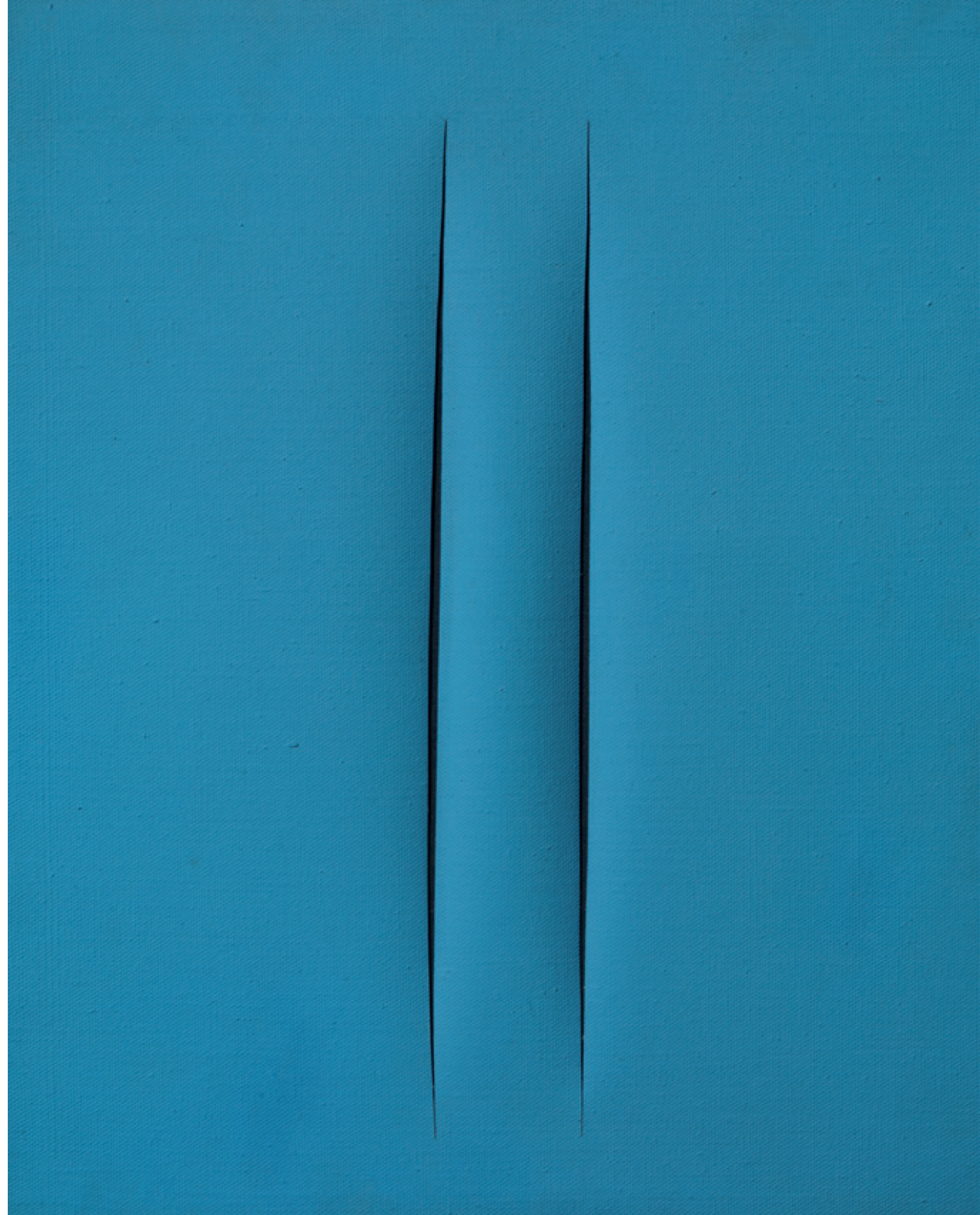
Lucio Fontana, in *La Nazione*, 24 June 1966, p. 21.

"[...] la mia non più propriamente pittura; è, semmai, una manifestazione d'arte plastica. I tagli e i buchi? Ah sì, ecco la mia ricerca oltre il piano usuale del quadro, verso una nuova dimensione. Lo spazio. Un gesto di rottura oltre i limiti imposti dall'abitudine, il costume, dalla tradizione, ma – sia chiaro – maturata nella onesta conoscenza della tradizione, nell'uso accademico dello scalpello, della matita, del pennello, del colore."

Lucio Fontana, in "La Nazione", 24 giugno 1966, p. 21.

Concetto spaziale, Attese, 1966

water-based paint on canvas, 24 × 19 ¾ in
idropittura su tela, 61×50 cm



'As a colour, white was in Fontana's view "the purest, least complicated, and easiest to understand", the one that responded most immediately to the "pure simplicity", "pure philosophy", and the "spatial", "cosmic philosophy" towards which he strove in the last years of his life.'

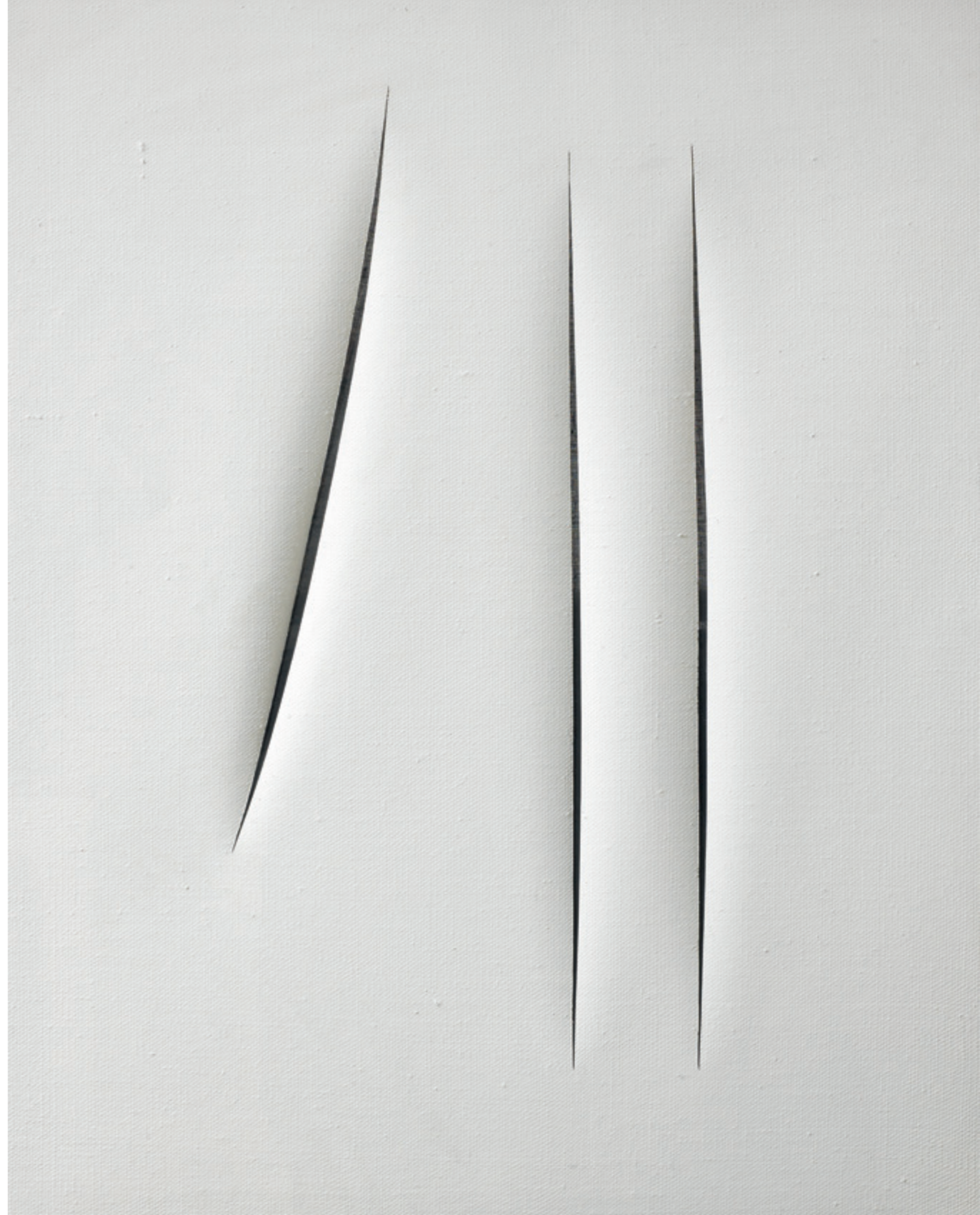
Enrico Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Skira, Milan 2006, p. 78.

"Per Fontana il bianco rappresentava il colore 'più puro, il meno complicato, il più facile per comprendere', il più immediatamente rispondente alla 'semplicità pura', 'pura filosofia', 'filosofia spaziale', 'cosmica', alla quale aspirava in questi suoi ultimi anni di vita."

Enrico Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Skira, Milano 2006, p. 78.

Concetto spaziale, Attese, 1966

water-based paint on canvas, 24 × 19 ¾ in
idropittura su tela, 61×50 cm



'[...] I would not talk of paintings; I never even referred to the works I did in '46 as "paintings", but right from the outset I called them "Spatial Concepts", and this is because painting, for me, is entirely in the idea. I used and still use the canvas to record an idea. What I am doing now are just variations on my two fundamental concepts: the cut and the hole. [...] my creation of holes was a radical gesture that shattered the space of the painting and declared: after this, we are free to do as we like. We cannot close the space of the picture within the limits of the canvas, for it must be extended out to all the space around it.'

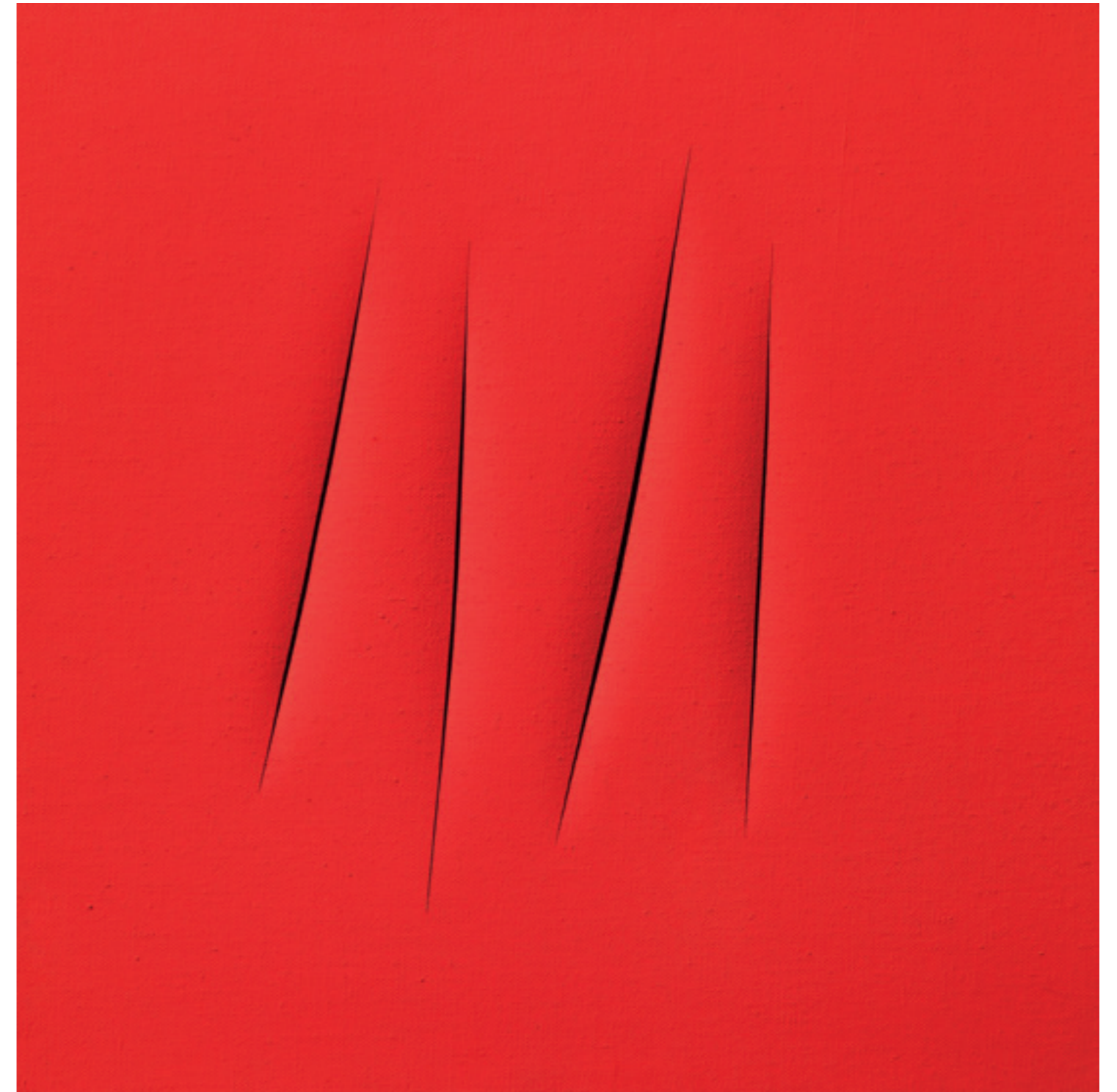
Daniela Palazzoli, *Intervista con Lucio Fontana*, in *bt*, no. 5, October-November, 1967.

"[...] io non parlerei di quadro; già le opere che facevo nel '46 non le ho mai chiamate quadri, ma fin dall'inizio le ho chiamate 'Concetti spaziali' e questo perché per me la pittura sta tutta nell'idea. La tela serviva e mi serve per documentare un'idea. Quel che faccio adesso sono solo variazioni sui due miei concetti fondamentali: il buco e il taglio. [...] il mio fare un buco era un gesto radicale che rompeva lo spazio del quadro e che diceva: dopo questo siamo liberi di fare quello che vogliamo. Lo spazio del quadro non possiamo rinchiuderlo nei limiti della tela ma va esteso a tutto l'ambiente."

Daniela Palazzoli, *Intervista con Lucio Fontana*, in *bt*, n. 5, ottobre-novembre, 1967.

Concetto spaziale, Attese, 1967

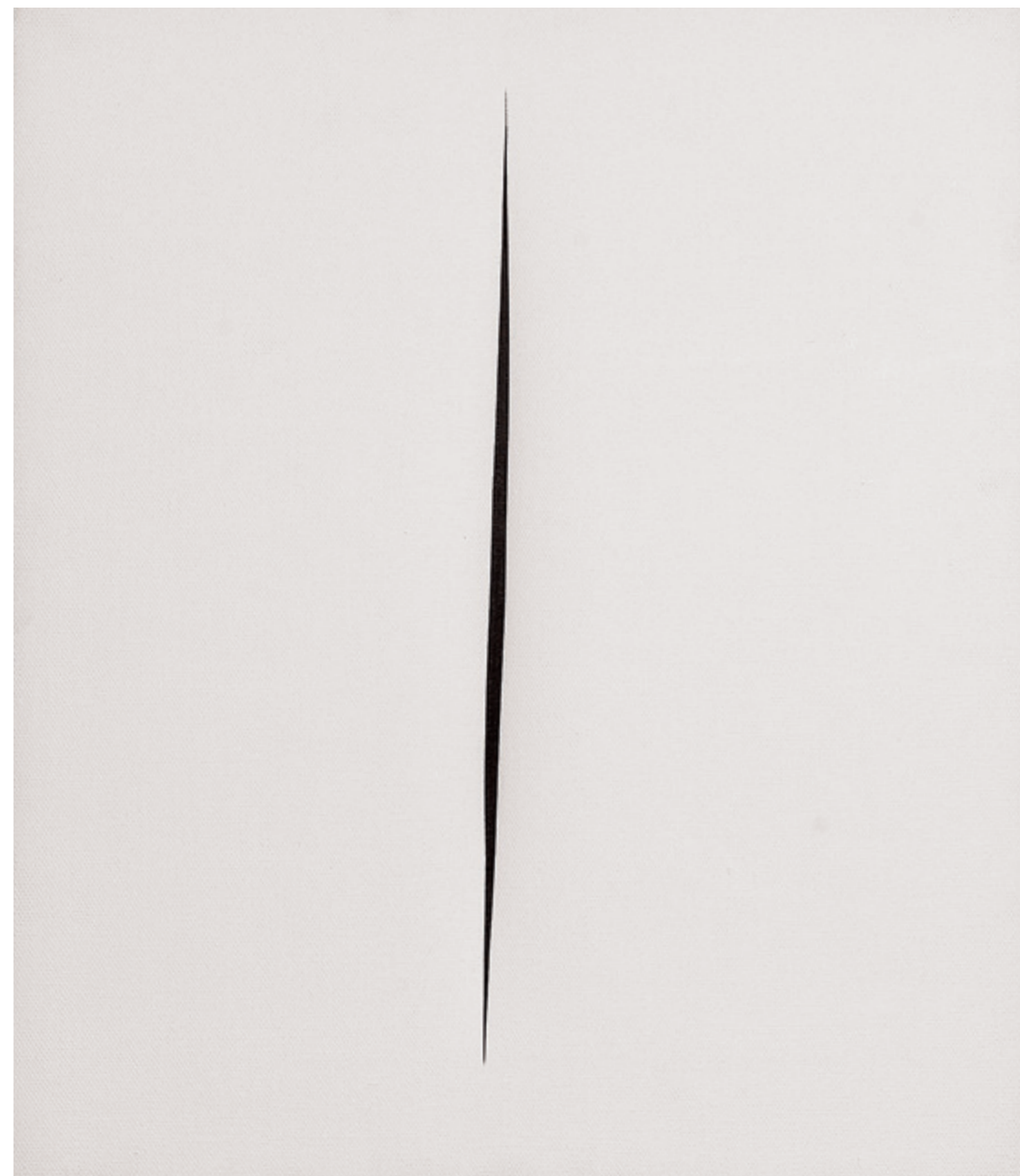
water-based paint on canvas, 23 5/8 x 23 5/8 in
idropittura su tela, 60x60 cm





Lucio Fontana, *Ambiente spaziale*
at the Venice Biennale, Sala
XXVI, 1966. Photo Ugo Mulas

Lucio Fontana, *Ambiente spaziale*
della Biennale di Venezia, Sala
XXVI, 1966. Foto Ugo Mulas



Concetto spaziale, Attesa, 1967
water-based paint on canvas, 21 $\frac{5}{8}$ × 18 $\frac{1}{8}$ in
idropittura su tela, 55×46 cm

'We are abandoning the use of known forms of art and we are initiating the development of an art based on the unity of time and space.'

Lucio Fontana, *Manifesto Blanco*, 1946.

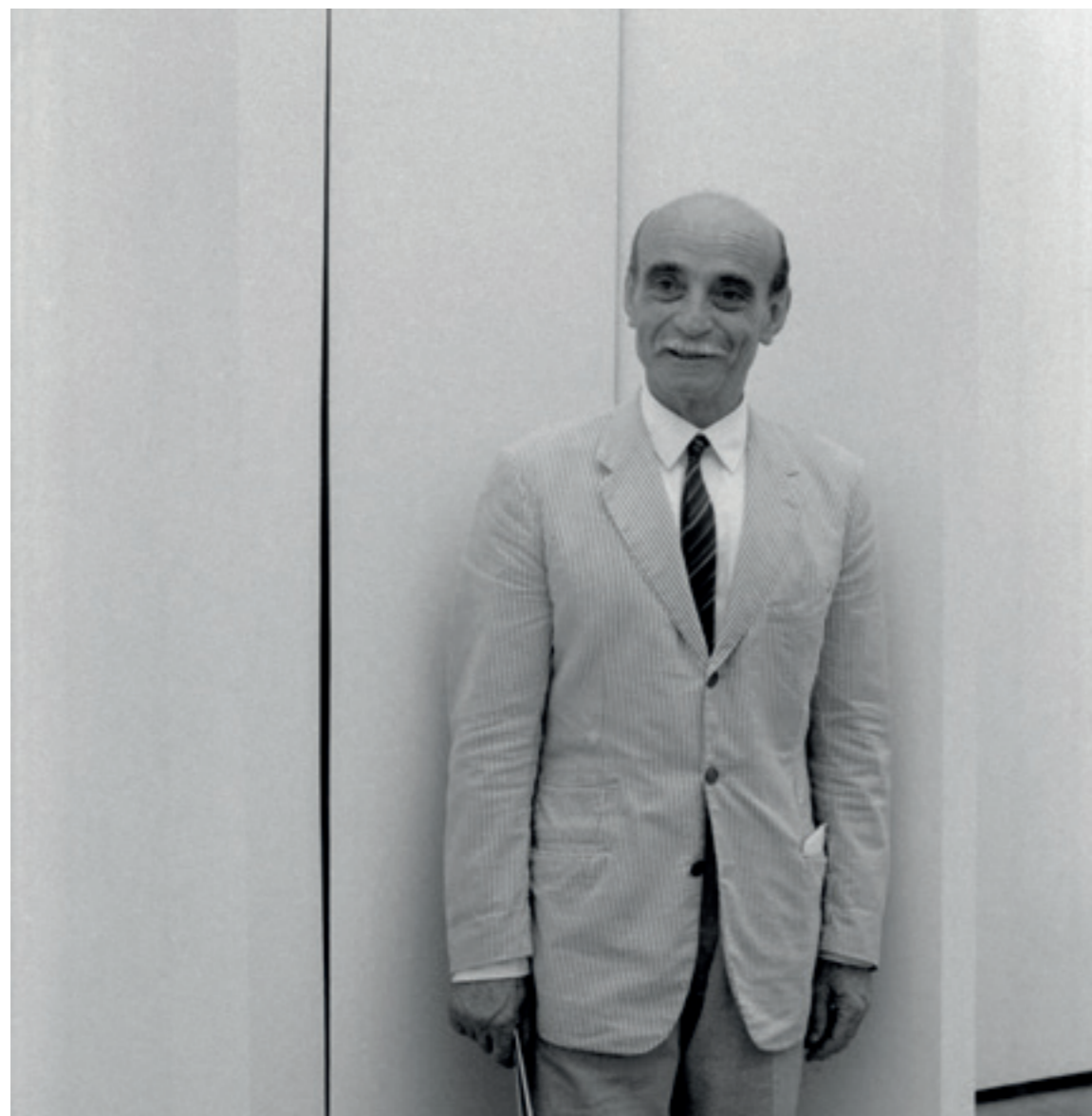
"Abbandoniamo la pratica delle forme d'arte conosciuta abordiamo lo sviluppo di un'arte basata sulla unità del tempo e dello spazio."

Lucio Fontana, *Manifesto Blanco*, 1946.

Concetto spaziale, Attese, 1967

water-based paint on canvas, 18 1/8 x 15 in
idropittura su tela, 46x38 cm



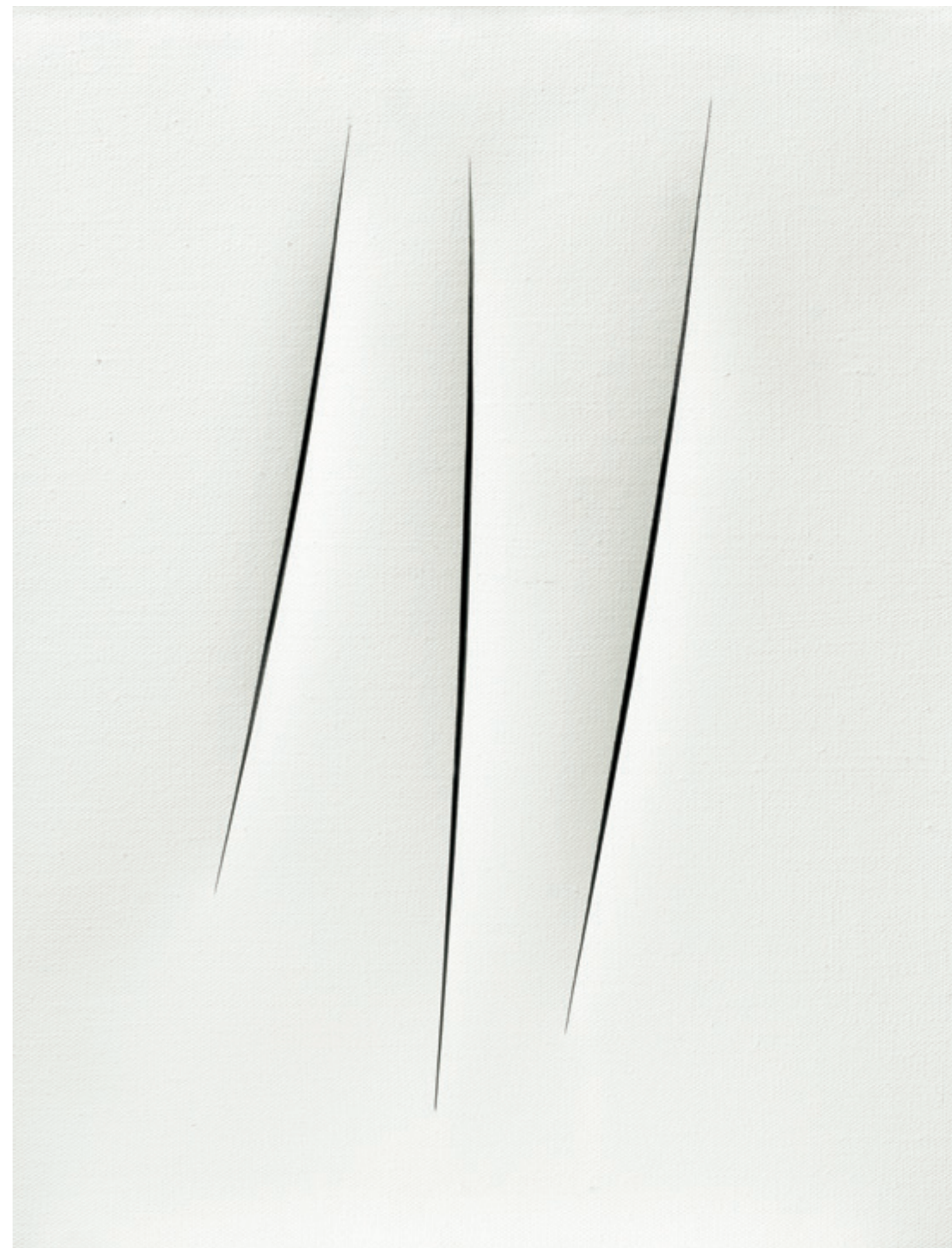


Lucio Fontana during the Venice Biennale, 1966

Lucio Fontana durante la Biennale di Venezia, 1966

Concetto spaziale, Attese, 1967

water-based paint on canvas, 21 $\frac{5}{8}$ x 18 $\frac{1}{8}$ in
idropittura su tela, 55x46 cm





Little Theatres
Teatrini

Lucio Fontana, Milan, 1964.
Photo Ugo Mulas

Lucio Fontana, Milano, 1964.
Foto Ugo Mulas



Lucio Fontana portrayed by
Lothar Wolleh, Milan, 1965

Lucio Fontana fotografato da
Lothar Wolleh, Milano, 1965

‘These new Spatial Concepts were first shown in October 1965 at the Galleria Apollinaire in Milan. While the sign of the *Slashes* extends right through to the final test pieces, with an almost neoclassical and architectural solemnity, Fontana himself said that the absolute direction of the *Little Theatres* is a form of “Realist Spatialism”. In the drawings for these new shapes, a projecting frame of often lacquered organic forms surrounds a canvas in the background, often run through by a series of holes arranged in a regular, orbital manner. The sign here is more ordered and, we might say, often useful not for the artist but rather for the way it identifies one of these “spatial landscapes” so a second technical drawing could be made from it for the person who would then make the frame.’

Luca Massimo Barbero, ‘The invention of the sign: Lucio Fontana’, 2015 (essay in the catalogue).

“Questi nuovi Concetti spaziali vengono presentati nell’ottobre del 1965 alla Galleria Apollinaire di Milano. Se il segno dei *Tagli* accompagna sino alle prove finali, capaci di una solennità quasi neoclassica e architettonica, il percorso assoluto di quest’autore, i *Teatrini*, secondo le sue stesse parole, rappresentano una forma di ‘Spazialismo Realista’. Nei disegni per queste nuove forme – ove una cornice aggettante disegnata in forme organiche e laccata contiene una tela in secondo piano spesso percorsa da serie di buchi disposti in modo regolare o orbitale – il segno è più ordinato, diremmo utile non più all’artista ma spesso ad identificare uno di questi ‘paesaggi spaziali’ per poterne poi trarre un secondo disegno tecnico per chi dovrà eseguire la cornice.”

Luca Massimo Barbero, *L’invenzione del segno: Lucio Fontana*, 2015 (dal saggio in questo catalogo).

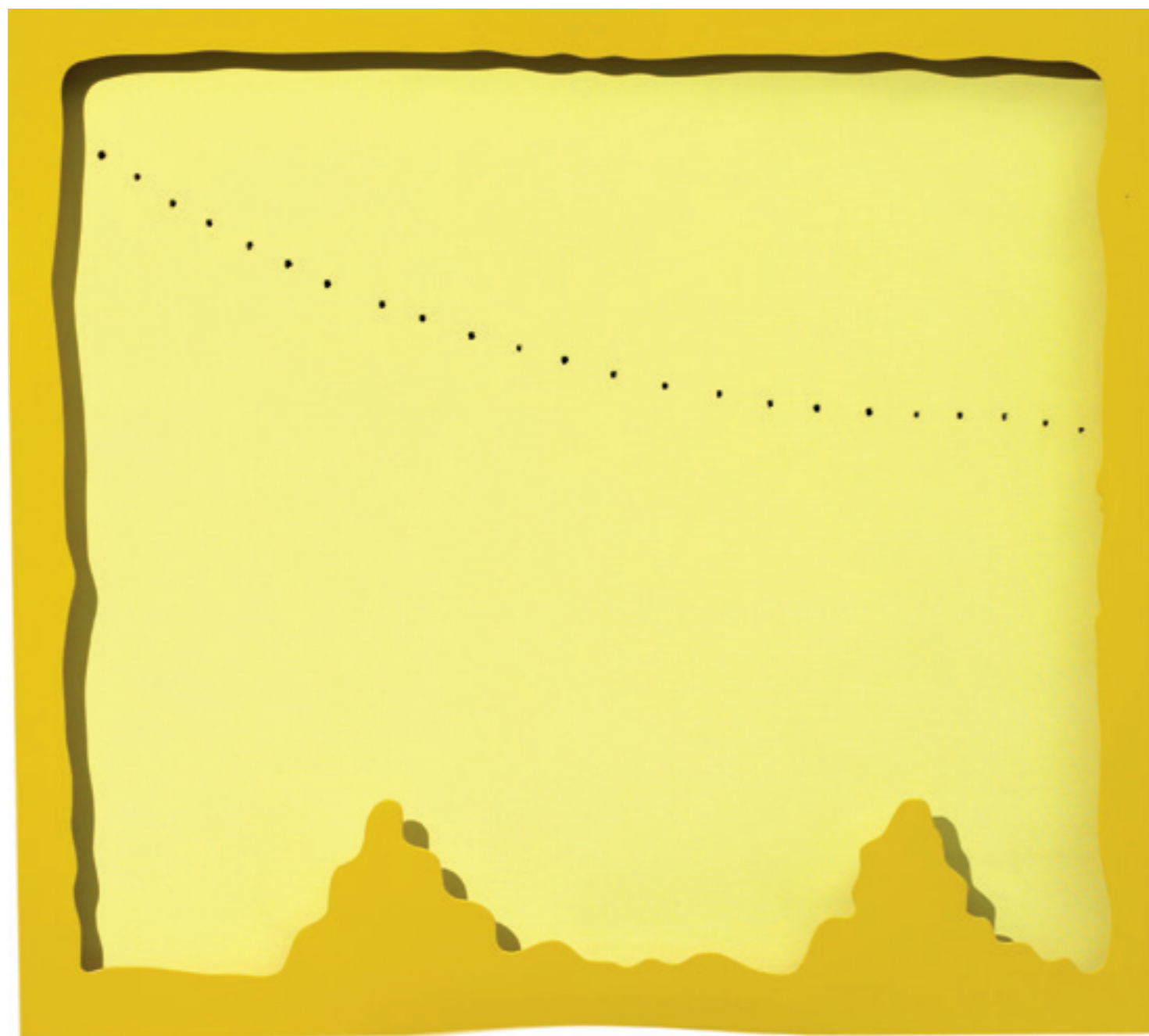
Previous pages:
Lucio Fontana portrayed by
Lothar Wolleh, Milan, 1965

Pagine precedenti:
Lucio Fontana fotografato da
Lothar Wolleh, Milano, 1965

Concetto spaziale, Teatrino, 1966

water-based paint on canvas and lacquered wood, 47 ¼ × 47 ¼ in
idropittura su tela e legno laccato, 120×120 cm





Concetto spaziale, Teatrino, 1966

water-based paint on canvas and lacquered wood, 39 $\frac{3}{8}$ × 43 $\frac{1}{4}$ in
idropittura su tela e legno laccato, 100×110 cm



Lucio Fontana in his studio
with one *Teatrino*, Milan, 1966

Lucio Fontana nel suo studio
con un *Teatrino*, Milano, 1966

'[...] Fontana familiarly referred to those Spatial Concepts, which are in a certain sense [...] figurative and even, to some extent, narrative, as "little theatres" [...] they are a hypothesis of spatial representation, in which the space of a sky furrowed by holes arranged in various constellations can be seen through the squaring of a lacquered frame, with its strips variously [...] figured. [...] the essential nature of the configuration and of the play of colours in these "little theatres" takes us back to the carefree immediacy of "pop" figuration. And these "little theatres" do indeed form Fontana's new, highly original and by no means negligible response to the stimuli emerging from the issues faced by "pop art".'

Enrico Crispolti, 'Un'avventura creativa', in *Lucio Fontana*, Fidia Edizioni d'Arte, Lugano 1991, p. 17.

"[...] quei Concetti spaziali in certo modo [...] figurativi e persino in qualche modo narrativi che Fontana chiamava familiarmente 'teatrini' [...] rappresentano un'ipotesi di figurazione spaziale, ove un cielo spazialmente solcato da buchi disposti in diverse costellazioni appare attraverso la riquadratura della cornice laccata, che ha lembi variamente [...] figurati. [...] l'essenzialità della configurazione e del gioco cromatico di questi 'teatrini' ci riporta nell'orizzonte della disinvolta immediatezza del figurare 'pop'. E questi 'teatrini' rappresentano proprio la ulteriore, originalissima e non marginale risposta di Fontana alle sollecitazioni della problematica del 'pop art'."

Enrico Crispolti, *Un'avventura creativa*, in *Lucio Fontana*, Fidia Edizioni d'Arte, Lugano 1991, p. 17.



Concetto spaziale, Teatrino, 1965

water-based paint on canvas and lacquered wood, 68 7/8 x 79 1/2 in
idropittura su tela e legno laccato, 175x202 cm



Sculptures and terracotta Sculture e terracotta

Lucio Fontana emerging from
the trapdoor in his studio with
André Verdet.
Photo Carlo Cisventi

Lucio Fontana che emerge
dalla botola del suo studio con
André Verdet.
Foto Carlo Cisventi



Lucio Fontana in his studio.
Milan, December 1951

Lucio Fontana nel suo studio.
Milano, dicembre 1951



Battaglia, 1950
ceramic plate, Ø 18 7/8 in
piatto in ceramica, Ø 48 cm



'A change is demanded in the very essence and in the form. It is further demanded that painting, sculpture, poetry and music be superseded. An art is needed which is more coherent with the exigencies of the new spirit.'

Lucio Fontana, *Manifesto Blanco*, 1946.

"Si richiede un cambiamento nell'essenza e nella forma. Si richiede il superamento della pittura, della scultura, della poesia e della musica. È necessaria un'arte maggiore in accordo con le esigenze dello spazio nuovo."

Lucio Fontana, *Manifesto Blanco*, 1946.



Previous pages:
Lucio Fontana at work, Albisola 1950-55

Pagine precedenti:
Lucio Fontana al lavoro, Albisola 1950-55

Concetto spaziale, 1955-57
painted ceramic, 12 5/8 x 9 7/8 in
terracotta dipinta, 32x25 cm

'I am a sculptor, not a ceramicist. I have never turned a plate on a potter's wheel, nor have I painted a vase. I dislike laces and nuances. [...] From first to last, my sculptural forms have never been disassociated from colour. My sculptures are always polychrome.'

Lucio Fontana, 'La mia ceramica', in *Tempo*, 21 September 1939.

"Io sono uno scultore e non un ceramista. Non ho mai girato al tornio un piatto né dipinto un vaso. Ho in uggia merletti e sfumature. [...] La mia forma plastica dai primi agli ultimi modelli non è mai dissociata dal colore. Le mie sculture sono sempre policrome."

Lucio Fontana, *La mia ceramica*, in *Tempo*, 21 settembre 1939.



Ceramica Crocefissione, 1954-56
polychrome ceramic, 18 ½ × 13 ¾ × 3 ½ in
terracotta colorata, 47×35×9 cm

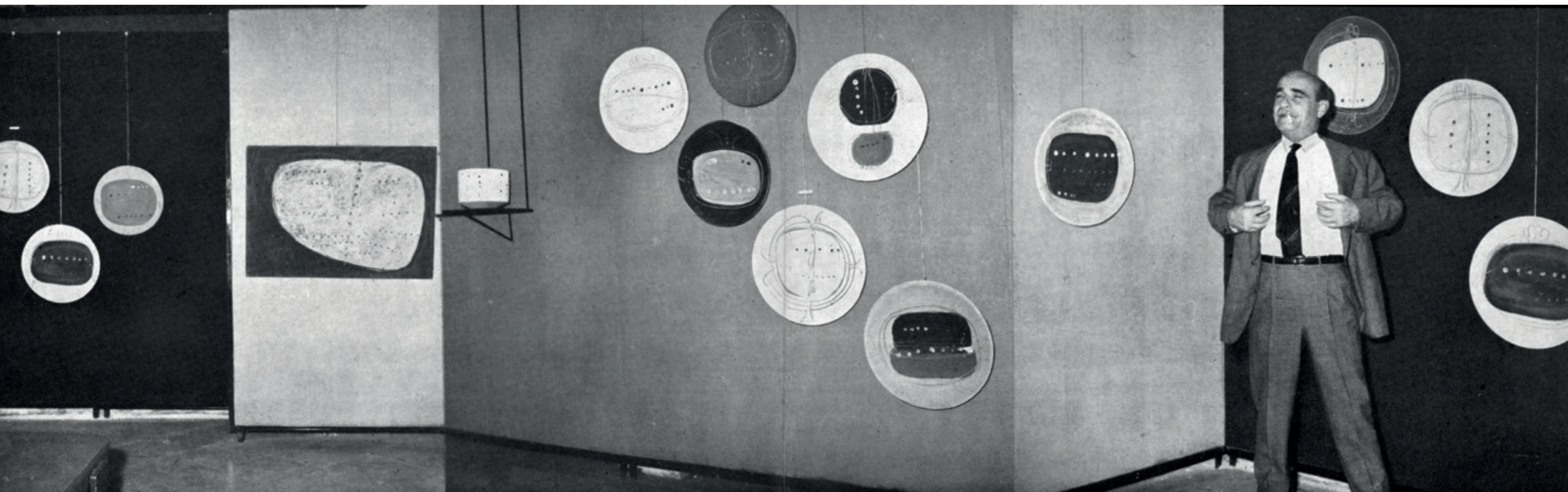


Photo from *Lucio Fontana*, exhibition catalogue, Milan, Galleria del Naviglio, 5-15 November 1957

Immagine tratta da *Lucio Fontana*, catalogo della mostra, Milano, Galleria del Naviglio, 5-15 novembre 1957

'Art is eternal, but it cannot be immortal. It is eternal in that a gesture of art, like any other complete gesture, cannot fail to remain in the spirit of man as a perpetuated race. [...] But being eternal does not mean that it is immortal. Indeed, it is never immortal. It might live one year or a thousand years, but the time of its material destruction will always come. It will remain eternal as a gesture, but it will die as matter. [...] We plan to separate art from matter, to separate the sense of the eternal from the concern with the immortal.'

Lucio Fontana, *Primo Manifesto dello Spazialismo*, Milan, December 1947.

"L'arte è eterna ma non può essere immortale. È eterna in quanto un suo gesto, come qualunque altro gesto compiuto, non può non continuare a permanere nello spirito dell'uomo come razza perpetuata. [...] Ma l'essere eterna non significa per nulla che sia immortale. Anzi essa non è mai immortale. Potrà vivere un anno o millenni, ma l'ora verrà sempre della sua distruzione materiale. Rimarrà eterna come gesto, ma morrà come materia. [...] Noi pensiamo di svincolare l'arte dalla materia, di svincolare il senso dell'eterno dalla preoccupazione dell'immortale."

Lucio Fontana, *Primo Manifesto dello Spazialismo*, Milano, dicembre 1947.



Concetto spaziale, 1957
ceramic, Ø 16 ½ in
terracotta, Ø 42 cm



Lucio Fontana.
Milan, 1965

Lucio Fontana.
Milano, 1965

NOI CONTINUIAMO L'EVOLUZIONE DELL'ARTE

L'arte si trova in un periodo latente. C'è una forza che l'uomo non può manifestare. Noi la esprimiamo in forma letterale in questo manifesto.

Per questo chiediamo a tutti gli uomini di scienza del mondo, i quali sanno che l'arte è una necessità vitale della specie, che orientino una parte delle loro investigazioni verso la scoperta di questa sostanza luminosa e malleabile e di strumenti che producano suoni che permettano lo sviluppo dell'arte tetradimensionale.

Consegneremo agli sperimentatori la documentazione necessaria.

Le idee non si rifiutano. Si trovano in germe nella società, poi i pensatori e gli artisti le esprimono.

Tutte le cose nascono per necessità e son di valore nella loro epoca.

22

WE ARE CONTINUING THE EVOLUTION OF ART

Art is passing through a latent period. A force exists which men are unable to express. We shall express it in a literal form in this manifesto.

It is for this reason that we are asking all the men of science throughout the world, who are conscious of the fact that art is a vital necessity for the human race, to orient a part of their research towards the discovery of the luminous and malleable substances and the sound-producing instruments which will make possible the development of tetra-dimensional art.

We will place at the disposal of the research workers the

necessary documents.

Ideas cannot be challenged. They are to be found in the form of germs in society, and thinkers and artists express them.

Everything springs up for reasons of necessity and is valuable for its epoch.

Throughout history the transformations in the material ways of life have controlled the psychic state of man. The system which has controlled civilization from its very origins is being transformed. In the place of this system there is being progressively substituted another which is completely the contrary in its essence and in all of its forms. All the conditions of life of the individual and of society will be transformed. Each man will live on the basis of an

Le trasformazioni dei mezzi materiali di vita determinano gli stati psichici dell'uomo attraverso la storia. Si trasforma il sistema che dirige la civiltà dalle sue origini. Il suo posto viene occupato progressivamente dal sistema opposto nella sua essenza e in tutte le sue forme. Si trasformeranno tutte le condizioni di vita della società e di ogni individuo. Ogni uomo vivrà in base ad una organizzazione integrale del lavoro. Le scoperte smisurate della scienza gravitano su questa nuova organizzazione di vita. Il ritrovamento di nuove forze fisiche, il dominio sulla materia e lo spazio impongono gradualmente all'uomo condizioni che non sono mai esistite in tutto il corso della storia. L'applicazione di queste scoperte in tutte le forme della vita produce una modificazione nella natura dell'uomo. L'uomo prende una struttura psichica differente.

Viviamo l'era della meccanica. Il cartone dipinto e il gesso eretto non hanno più ragione di essere.

Da che furono scoperte le forme d'arte conosciute, in distinti momenti della storia, si compie un processo analitico in ogni arte. Ogni arte ebbe il suo sistema in ordinamento indipendente. Si conobbero e svilupparono tutte le possibilità, si espresse tutto quello che si poteva esprimere. Identiche condizioni dello spirito si esprimevano con la musica, l'architettura e la poesia. L'uomo divideva le sue energie in manifestazioni diverse rispondendo a questa necessità di conoscere.

L'idealismo venne applicato quando l'esistenza non poté essere espressa in modo concreto. I meccanismi della natura venivano ignorati. Si conoscevano i processi dell'intelligenza. Tutto risiedeva nelle possibilità proprie all'intelligenza. La ricerca consistè in confusi esperimenti che molto di rado raggiungevano una verità. L'arte plastica consistè in rappresentazioni ideali delle forme conosciute, in immagini alle quali si attribuiva idealmente una realtà. Lo spettatore immaginava un oggetto dietro l'altro, immaginava la differenza fra i muscoli e le vesti rappresentate. Oggi la conoscenza sperimentale sostituisce la conoscenza immaginativa. Abbiamo coscienza di un mondo che esiste e si esprime da se stesso e che non può esser modificato dalle nostre idee. Necessitiamo di un'arte valida per se stessa. Nella quale non intervenga l'idea che di essa ci siamo fatti. Il materialismo stabilito in tutte le coscienze esige un'arte in possesso di valori propri, lontana dalle rappresentazioni che oggi costituiscono una farsa. Noi, uomini di questo secolo, forgiati da questo materialismo siamo divenuti insensibili dinanzi alla rappresentazione delle forme conosciute e all'esposizione di esperienze costantemente ripetute. Si concepì l'astrazione alla quale si arrivò progressivamente attraverso la deformazione.

23

integral organization of work. The inordinate discoveries of science gravitate upon the new organization of life. The discovery of new physical forces, the mastery of matter and space gradually impose on man conditions which have never existed heretofore in history. The application of these discoveries to all the forms of life produces a modification in the nature of man. The psychic structure of man becomes different. We are living in the era of mechanics. Already painted and the plaster figure no longer make sense. An analytic process has been produced for each art right from the very instant that the known forms of art were discovered, and this process has continued throughout the various historical epochs. All the possibilities have been examined thoroughly and developed; everything that could be expressed has been expressed. The same subjects have found expression in music, in architecture and in poetry. Man apportions his energies amongst the various possible manifestations according to the exigencies of knowing and understanding.

Idealism has been employed whenever it was not possible to explain existence in concrete forms. The mechanisms of nature have been ignored. The processes of intelligence were known. Everything depended on the

very possibilities of the intelligence. Knowledge consisted of confused speculations which only very rarely succeeded in attaining the status of truths. Plastic art consisted of ideal representations of known forms, of images that were rendered ideally real. The spectator imagined one object after the other. He imagined the muscles and the clothes represented. Today experimental knowledge replaces imagined knowledge. We are aware of a world that exists and which is explained by itself and cannot be modified by our ideas. We are in need of an art whose value is contained within itself; an art uninfluenced by any idea we may have regarding it. The materialism which is firmly established in the consciousness of everyone demands an art which has its own values and which is alien to those representations that today have become mere farces. The men of this century, moulded by this materialism, have become insensible to the representation of known forms and to the narration of constantly repeated experiences. Abstraction has been conceived as the result of progressive deformation.

This new state of affairs no longer corresponds, however, to the exigencies of contemporary man.

A change is demanded in the very essence and in the form.

Però questo nuovo stato di cose non corrisponde alle esigenze dell'uomo attuale.

Si richiede un cambiamento nell'essenza e nella forma. Si richiede il superamento della pittura, della scultura, della poesia e della musica. È necessaria un'arte maggiore in accordo con le esigenze dello spirito nuovo.

Le condizioni fondamentali dell'arte moderna si notano chiaramente nel secolo XIII nel quale comincia la rappresentazione dello spazio. I grandi maestri che compaiono successivamente danno nuovo impulso a questa tendenza. Lo spazio viene rappresentato con ampiezza ogni volta maggiore durante diversi secoli. I barocchi fanno un salto in questo senso: lo rappresentano con una grandiosità non ancora superata e aggiungono alla plastica la nozione del tempo. Le figure sembrano abbandonare il piano e continuare nello spazio i movimenti raffigurati. Questa concezione fu conseguenza del concetto dell'esistenza che andava formandosi nell'uomo. La fisica di questa epoca, per la prima volta, esprime la natura per mezzo della dinamica. Si determina che il movimento è una condizione immanente alla materia come principio della comprensione dell'universo.

Giunti a questo punto dell'evoluzione, la necessità di movimento è talmente grande che non può essere corrisposta dalla plastica. Quindi tale evoluzione viene continuata per opera della musica. La pittura e la scultura entrano nel neoclassicismo, autentica palude nella storia dell'arte, e restano annullate dall'arte del tempo. Conquistato il tempo, la necessità di movimento si manifestò pienamente. La liberazione progressiva dei canoni diede alla musica un dinamismo sempre crescente (Bach, Mozart, Beethoven).

L'arte continua a svilupparsi nel senso del movimento. La musica mantenne il dominio durante due secoli e dall'impressionismo in avanti si svolge parallelamente all'arte plastica. **DA ALLORA L'EVOLUZIONE DELL'UOMO E' UNA MARCIA VERSO IL MOVIMENTO SVILUPPATO NEL TEMPO E NELLO SPAZIO. NELLA PITTURA SI SOPPRIMONO PROGRESSIVAMENTE GLI ELEMENTI CHE NON PERMETTONO L'IMPRESSIONE DI DINAMISMO.**

Gli impressionisti sacrificano il disegno e la composizione. Nel futurismo vengono eliminati alcuni elementi ed altri persero la loro importanza rimanendo subordinati alla sensazione. Il futurismo adotta il movimento come unico principio ed unico fine. I cubisti negavano che la loro pittura fosse dinamica; l'essenza del cubismo è la visione della natura in movimento.

Quando la musica e la scultura uniscono il loro sviluppo nell'impressionismo, la musica si basa su sensazioni plastiche, la pittura sembra essere dissolta in un'atmosfera di suono. Nella maggioranza delle opere di Rodin notiamo che i volumi sembrano girare in questo stesso ambiente di suono. La sua concezione è essenzialmente dinamica e molte volte giunge ad una esacerbazione del movimento. Ultimamente non si è intuita la « forma » del suono? (Schoenberg) o una sovrapposizione o correlazione dei « piani so-

24

It is further demanded that painting, sculpture, poetry and music be superseded. An art is needed which is more coherent with the exigencies of the new spirit. The fundamental conditions of modern art were clearly noted at the beginning of the thirteenth century, when space began to be depicted. The great masters, who subsequently made their appearance, gave impulse to this tendency. Space is depicted with ever increasing amplitude in the following centuries.

The baroque artists gave proof of this fact in this sense: they depicted space with a grandeur that has never been surpassed and they added the concept of time to the plastic arts. The figures seem to abandon the surface in order to continue their depicted movements in space. This conception was the consequence of the idea of existence, which had been formed in man. The physics of the epoch for the first time was explaining nature with dynamics as its spokesman. It was established, as a principle for the understanding of the universe, that movement is an immanent condition of matter. Having arrived at this point of evolution, the necessity of movement was so great that it could no longer be represented by the plastic arts.

The evolution continued, therefore, in music. Painting and

sculpture entered in to the period of neoclassicism, which became the morass of the history of art. Having conquered time, the necessity of motion fully manifested itself. The progressive liberation from principles has produced an ever increasing dynamism (Bach, Mozart, Beethoven). Art continues to progress in the sense of motion. Music maintained its impulse for two centuries, and impressionism evolved contemporaneously in the plastic arts. Since then evolution of man has been a march toward motion evolving in time and space. The elements in painting which limit the impression of dynamism are suppressed. The Impressionists sacrificed delineation and composition. A few elements were eliminated by Futurism, whilst others lost their importance and remained subordinate to sensation. Futurism adopted motion as its sole principle and its sole aim. The cubists denied that their painting was dynamic; the essence of cubism is the vision of nature in movement.

When music and the plastic arts united their development in Impressionism, music based itself on the elements of plastic art, whilst painting seemed to dissolve in an atmosphere of sound. In the majority of Rodin's works we notice that the volumes seem to

nori »? (**Scriabin**). E' evidente la somiglianza fra le forme di Stravinsky e la planimetria cubista. L'arte moderna si trova in un momento di transizione nel quale si esige la rottura con l'arte antecedente per dar luogo a nuove concezioni. Questo stato di cose, visto attraverso una sintesi, è il passaggio dell'astrattismo al dinamismo. Situato nel mezzo di tale transizione, non ha potuto liberarsi completamente dalla eredità rinascimentale. Si impiegarono i medesimi materiali e le medesime discipline per esprimere una sensibilità completamente trasformata. Gli elementi antichi vennero impiegati in senso contrario. Furono forze opposte che combatterono in una stessa battaglia. Il conosciuto e lo sconosciuto, l'avvenire e il passato. Per questo si moltiplicarono le tendenze, appoggiate a valori opposti e perseguendo apparentemente obbiettivi diversi. Noi raccogliamo questa esperienza e la proiettiamo verso un avvenire chiaramente visibile.



Coscienti o incoscienti di questa ricerca, gli artisti moderni non l'hanno potuta raggiungere. Non disponendo dei mezzi tecnici necessari per dar movimento ai corpi, lo hanno dato solo in modo illusorio rappresentandolo con mezzi convenzionali. Si determina così la necessità di nuovi materiali tecnici che permettano di giungere all'obbiettivo ricercato. Questa circostanza, unita allo sviluppo della meccanica, ha prodotto il cinema ed il suo trionfo è una prova in più riguardo all'orientamento preso dallo spirito verso ciò che vi può essere di dinamico.

L'UOMO E' ESAUSTO DI FORME PITTORICHE E SCULTOREE. LE SUE ESPERIENZE, LE SUE OPPRIMENTI RIPETIZIONI ATTESTANO CHE QUESTE ARTI PERMANGONO STAGNANTI IN VALORI ESTRANEI ALLA NOSTRA CIVILTÀ'. SENZA POSSIBILITÀ' DI SVILUPParsi NEL FUTURO.

La vita tranquilla è scomparsa. La nozione del rapido è costante nella vita dell'uomo. L'era artistica dei colori e delle forme paralitiche è sorpassata. L'uomo si fa sempre più insensibile alle immagini inchiodate senza indizi di vitalità. Le antiche immagini immobili non soddisfano più le esigenze dell'uomo nuovo, formato nella necessità dell'azione, nella convivenza con la meccanica, che gli impone un dinamismo costante. L'estetica del movimento organico rimpiazza l'estetica vuota delle forme fisse. Invocando questo mutamento operato nella natura dell'uomo, nei cambiamenti psichici e morali e di tutte le relazioni e attività umana, **abbandoniamo la pratica delle forme d'arte conosciuta abborriamo lo sviluppo di un'arte basata sulla unità del tempo e dello spazio.**



move about in the same environment of that of sounds. Rodin's conception is essentially dynamic and very often arrives to the point of exasperating the sense of motion. Recently has there not been an intuition of the "form of sound" (Schoenberg) or of the superposition or correlation of "sonorous planes" (Scriabin)? There is also a resemblance between the forms of Stravinsky and cubist planimetry. Modern art finds itself now in a situation of transition that imposes a rupture with previous art, with the aim of opening the road to new conceptions. This state, seen as a synthesis, is in fact a passage from the static to the dynamic. But art, confined within the limits of the transition, is not able to detach itself entirely from the heredity of the Renaissance. The same materials have been employed and brought under control in order to express, however, a completely transformed sensibility. The ancient elements were employed in a completely contrary sense: But the opposing forces are now in mourning. The known is disregarded; the future is the past. It is for this reason that the number of tendencies multiplies; they are supported by opposing value and they apparently pursue different objectives. We accept this experience and project it towards a clearly visible future.

Whether they are conscious or unconscious of this research, modern artists are unable to arrive at this point. They lack the necessary technical means to give motion to their bodies; they can only give them motion in an illusory fashion by depicting them with the conventional methods. It is in this way that the need arises for new materials and techniques, which will permit us to realize the desired ends. This circumstance, together with mechanical developments, produced the cinema; and its triumph is further testimony of the direction taken by the spirit as regards dynamism. MAN IS SATURATED WITH PICTORIAL AND SCULPTURAL FORMS: HIS OWN EXPERIENCES AND HIS ENERVATING REPETITIONS ARE TESTIMONY THAT THOSE ARTS REMAIN CONGEALED IN VALUES WHICH ARE INCONSISTENT WITH OUR CIVILIZATION AND WHICH OFFER NO POSSIBILITIES FOR DEVELOPMENT IN THE FUTURE. The tranquil path has disappeared. The concept of speed is a constant in the life of man. The artistic era of paralytic colors and forms has come to an end. Man becomes more and more insensible to congealed images without a sense of vitality. The ancient immobile images no longer satisfy the new man formed

L'arte nuova prende i suoi elementi dalla natura. L'esistenza, la nature e la materia sono una perfetta unità. Si sviluppano nel tempo e nello spazio. Il cambiamento è la condizione essenziale dell'esistenza. Il movimento, la proprietà di evolversi e svilupparsi è la condizione base della materia. Questa esiste in movimento e in nessun'altra maniera. Il suo sviluppo è eterno. Il colore e il suono si trovano nella natura legati alla materia.

La materia, il colore e il suono in movimento sono i fenomeni lo sviluppo simultaneo dei quali integra la nuova arte.

Il colore in volume si sviluppa nello spazio adottando forme successive. Il suono prodotto da mezzi ancora sconosciuti. Gli strumenti di musica non rispondono alla necessità di vaste sonorità e non producono sensazioni dell'ampiezza richiesta.

La costruzione di forme voluminose in mutamento mediante una sostanza plastica e mobile. Disposti nello spazio agiscono in forma sincronica, integrano immagini dinamiche.

Esaltiamo così la natura in tutta la sua essenza. La materia in movimento manifesta la sua esistenza totale ed eterna, svolgendosi nel tempo e nello spazio, adottando nel suo mutarsi i diversi stati dell'esistenza. Concepiamo l'uomo nel suo nuovo incontro con la natura nella sua necessità di vincolarsi ad essa per trovare nuovamente l'esercizio dei suoi valori originali. Chiediamo una comprensione esatta dei valori primari dell'esistenza, per questo instauriamo nell'arte i valori sostanziali della natura. Presentiamo la sostanza, non la marginalità delle cose. Non rappresentiamo né l'uomo né gli altri animali né le altre forme. Queste sono manifestazioni della natura, mutevoli nel tempo, che cambiano e scompaiono secondo la successione dei fenomeni. Le loro condizioni fisiche sono soggette alla materia e dalla sua evoluzione. Noi ci dirigiamo verso la materia e la sua evoluzione, fonti generatrici dell'esistenza. Prendiamo l'energia propria della materia, la sua necessità d'essere e di svilupparsi. Postuliamo un'arte libera da qualunque artificio estetico. Approfittiamo di ciò che l'uomo ha di naturale, di reale. Rinneghiamo le falsità estetiche inventate dall'arte speculativa. Ci troviamo così vicini alla natura come mai l'arte lo è stata nel corso della storia. L'amore per la natura ci spinge a copiarla. Il sentimento di bellezza che ci dà la forma di una pianta o di un passero o il sentimento sessuale che ci procura il corpo di una donna, si svolge ed opera nell'uomo secondo la sua sensibilità. Rinneghiamo le emozioni particolari che ci producono determinate forme. La nostra intenzione è di riunire tutte le esperienze dell'uomo in una sintesi, che unita alla funzione delle loro condizioni naturali costituisca una manifestazione propria dell'essere.

Prendiamo come principio le prime esperienze artistiche. Gli uomini della preistoria che percepirono per la prima volta un suono prodotto da colpi battuti su un corpo vuoto, si sentirono soggiogati dalle sue combinazioni ritmiche. Spinti dalla forza di suggestione dinanzi alla natura sconosciuta, sensazioni musicali, sensazione del ritmo. La nostra intenzione è di sviluppare questa condizione originale dell'uomo.



by the necessity of action and by the cohabitation with mechanics, which impose on him a constant dynamism. The aesthetics of organic motion substitute the aesthetic weaknesses of congealed forms. In invoking this transformation, which has taken place in the nature of man, and the psychic and moral changes of all human relations and activities, we are abandoning the use of known forms of art and we are initiating the development of an art based on the unity of time and space. The new art takes its elements from nature. Existence, nature and matter are a perfect unity developing in time and space. Change is the essential condition of existence. Motion, evolution and development are the basic conditions of matter. The latter exists, in motion and in no other fashion. Its development is eternal. Color and sound are found in nature bound to matter. Matter, color and sound in motion are the phenomena whose simultaneous development in an integral part of the new art. Color, in the form of volume, develops in space by adopting successive forms. Sound is produced by instruments still unknown. Today's instruments no longer meet the need for great sonority nor do they produce the sensations of

required amplitude. The construction of voluminous forms which become transformed by means of the use of plastic and mobile substances. Placed in space they assume synchronized forms and complete the dynamic images. The matter in motion manifests its total and eternal existence by developing in time and space and by adopting the different stages of its existence in its changes. We conceive man in his continuing meetings with nature as being in need of clinging to her in order to recover once again the exercise of her original values. We are asking for a total comprehension of the primary values of existence; that is why we are establishing in art the substantial values of nature. We are asking the substance and not the accidents. We shall never depict either man or the other animals or the other forms. The latter are the manifestations of nature which change in time and disappear according to the succession of phenomena. Their physical and psychical conditions are subject to matter and its evolution. And we are applying ourselves to matter and its evolution, which are the generating sources of existence. We are taking the very energy of matter and

Il subcosciente, magnifico ricettacolo dove alloggiamo tutte le immagini che l'intelligenza percepisce, adotta l'essenza e le forme di queste immagini, alloggia le nozioni riguardanti la natura dell'uomo. Così, nel trasformarsi il mondo oggettivo, si trasforma ciò che il subcosciente assimila, la qual cosa produce modificazioni nella forma di concezione dell'uomo.

L'eredità storica ricevuta dagli stadi anteriori della civiltà e l'adattamento alle nuove condizioni di vita operano mediante questa funzione del subcosciente. Il subcosciente modella l'individuo, lo integra e lo trasforma. Gli dà l'ordinamento che riceve dal mondo e che l'individuo adotta. Tutte le concezioni artistiche sono dovute al subcosciente. La plastica si sviluppò in base alle forme della natura. Le manifestazioni del subcosciente si sono adattate pienamente a quelle in quanto dovute alla concezione idealistica dell'esistenza. Lo coscienza materialistica, ossia la necessità di cose chiaramente provabili, esige che le forme d'arte sorgano direttamente dall'individuo, soppresso qualunque adattamento alle forme naturali. Un'arte basata su forme create dal subcosciente, equilibrate dalla ragione, costituisce una reale espressione dell'essere e una sintesi del momento storico. La posizione degli artisti razionalisti è falsa. Nel loro sforzo per sovrapporre la ragione e negare la funzione del subcosciente ottengono solamente che la sua presenza sia meno visibile. In ognuna delle loro opere notiamo che questa facoltà ha funzionato.

La ragione non crea. Nella creazione delle forme, la sua funzione è subordinata a quella del subcosciente. In tutte le attività l'uomo funziona con la totalità delle sue facoltà. Il libero sviluppo di tutte queste è una condizione fondamentale nella creazione e nell'interpretazione della nuova arte. L'analisi e la sintesi, la meditazione e la spontaneità, la costruzione e la sensazione sono valori che concorrono alla sua integrazione in un'unità funzionale. E il suo sviluppo attraverso l'esperienza è l'unico cammino che conduce ad una manifestazione completa dell'essere.



La società sopprime la separazione fra le sue forze e la integra in una sola forza maggiore. La scienza moderna si basa sulla unificazione progressiva dei suoi elementi. L'umanità riunisce i suoi valori e le sue conoscenze. È un movimento radicato nella storia da vari secoli di sviluppo. Da questo nuovo stato di coscienza sorge un'arte integrale, nella quale l'essere funziona e si manifesta in tutta la sua totalità. Passati vari millenni di sviluppo artistico analitico, giunge il momento della sintesi. Prima la separazione fu necessaria. Oggi costituisce una disintegrazione dell'unità concepita.

Concepriamo la sintesi come una somma di elementi fisici: colore, suono, movimento, tempo, spazio, la quale integri una unità fisico-psichica. Colore, l'elemento dello spazio, suono, l'elemento del tempo, il movimento che si sviluppa nel tempo e nello spazio, sono le forme fondamentali dell'arte nuova, che contiene le quattro dimensioni dell'esistenza. Tempo e spazio.

La nuova arte richiede la funzione di tutte le energie dell'uomo, nella creazione e nell'interpretazione. L'essere si manifesta integralmente, con la pienezza della sua vitalità.

its need to exist and develop. We are asking for an art free from all aesthetic artifices. We are putting into practice that which man has within himself that is natural and true. We reject the aesthetic falseness invented by speculative art. We are placed within nature, as art has never been before in its entire history. Our love of nature spurns us to copy it. The sentiment of beauty that is offered to us by the form of a plant or a bird, of the sexual sentiment aroused in us by the body of a woman, are developed and worked over by each man according to his sensibilities. We reject the particular emotions, which are aroused in us by predetermined forms. Our intention is to unite the entire life of a man in a synthesis which, linked to the function of his natural conditions, constitutes a true manifestation of his being. We proclaim the first artistic experiences as a principle. The prehistorical men, who for the first time heard a sound produced by the blows delivered on an empty object, were naturally subjugated by its rhythmic combinations. Spurred on by the power of suggestion of rhythm, they continued to dance to the point of intoxication. Sensation was everything with the primitive man: sensation in the face of misunderstood nature,

musical sensations, rhythmic sensations. It is our intention to develop this original condition of man. The subconscious - that magnificent recipient which stores all the images received by the intellect - adopts the essence and the form of the images and conserves the notions which thus form the nature of man. But not only does it function in this way: whilst transforming the objective world, that which the subconscious assimilates is also transformed, and thus modifications are produced in the way man is conceived. The adaptation to the new conditions of life of the historical heritage received from the epochs which preceded civilization is carried out thanks to this function of the subconscious. The latter moulds the individual, integrates him and transforms him. It gives him the orders it receives from the world and that the individual adopts. All artistic conceptions are due to the functioning of the subconscious. Plastic art develops on the basis of forms drawn from nature. The manifestations of the subconscious adapt themselves fully to those forms thanks to the idealistic conception of existence. The materialistic consciousness - in other words, the necessity of clearly selecting tangibles - demands that the forms of art be created directly by the individual after having suppressed

**Bernardo Arias — Horacio Cazeneuve
Marcos Fridman**

Pablo Arias — Rodolfo Burgos — Enrique Benito — César Bernal — Luis Coll — Alfredo Hansen — Jorge Rocamonte

COLOR SONIDO MOVIMIENTO

the adaptation to natural forms. An art based on the forms created by the subconscious and equilibrated by the reason constitutes a veritable expression of being and a synthesis of the historical moment. The position of the rationalistic artists is false. In their efforts to superimpose reason and deny the function of the subconscious, they only succeed in rendering their presence less visible. We have noticed this faculty and function in all their works. Reason does not create. And in the creation of forms its function is subordinated to the function of the subconscious. In all activities man acts as the result of the functioning of the totality of his faculties. The free development of the latter is a fundamental condition of creation and interpretation of the new art. The analysis and the synthesis, mediation and spontaneity, construction and sensation are the values which contribute to the integration of the new art in a functional unity. And its development through experience is the only path which leads to a complete manifestation of the human being. Society suppresses the separation of its forces and integrates them into one single force. Modern science is based on the progressive unification of its elements. Humanity integrates its values and its knowledge. It is

a movement implanted in history by many centuries of development. An integral art rises from the new state of consciousness; it is an art in accordance with which the human being functions and manifests itself as an entity. Thousands of years having passed in artistic-analytical development the moment of synthesis arrives. In the beginning the separation was necessary. Today it constitutes disintegration of the conceived unity. We conceive of this synthesis as an addition of physical elements: color, sound, movement, time, space, integrating a physical-psychical unity. Color (the element of space), sound (the element of time) and motion (that develops in time and space) are the fundamental forms of the new art which comprehends the four dimensions of existence time and space. The new art demands the functioning of all man in creation and interpretation. The being manifests itself integrally, with the plenitude of its vitality. Bernardo Arias - Horacio Cazeneuve Marcos Fridman Pablo Arias - Rodolfo Burgos - Enrique Benito - Cesar Bernal -Luis Coll -Alfredo Hansen -Jorge Rocamonte COLOR SONIDO MOVIMIENTO



1899-1927. Early background in Milan and Rosario de Santa Fé

The son of Luigi Fontana, an architect and sculptor from Varese, Italy, and Lucia Bottini, an actress of Swiss and Italian origin from Rosario de Santa Fé, Argentina, Lucio Fontana was born in his mother's hometown on 19 February 1899. His father had emigrated to Argentina in 1891 and set up a firm producing statuary in Rosario. After returning to Italy with his family in 1905, Fontana attended boarding schools in Lombardy and technical college in Milan. He fought as a volunteer in World War I from 1916 to 1918, attaining the rank of lieutenant with the infantry. He returned to Argentina in 1922 and finally settled in Rosario, where he decided to devote himself to sculpture in the paternal firm. He set up his own studio in the city, together with the painter Julio Vanzo, in 1924.

1927-1940. Recognition in Milan and Europe: sculpture and architecture

Having returned to Milan in 1927, he enrolled at the Brera Academy of Fine Arts, where he attended the course taught by Adolfo Wildt and began to participate in the exhibitions of the Fascist Syndicate of Fine Arts in Lombardy on a regular basis in 1928. He took part in the Barcelona International Exposition in 1930 as well as in the 17th Venice Biennale. The project for a monumental-fountain, in Milan, dedicated to Giuseppe Grandi was developed in 1930 and 1931 together with Bruno Fontana and Alcide Rizzardi. His first solo show was held at the Galleria Il Milione, Milan, and he took part in the 5th Milan Triennial in 1933, working both with Piero Portaluppi and the BBPR group of architects and with the Rationalist architects Luigi Figini and Gino Pollini. His work in ceramics began at the end of 1933 and the beginning of 1934, and developed above all in later years at Albisola in Liguria, working in the Giuseppe Mazzotti factory in close contact with the Futurist ceramist Tullio d'Albisola. The Galleria Il Milione held a solo show of his abstract sculptures in 1935 within the framework of initiatives featuring the 'Concretist' group of abstract artists. Fontana took part in the group's first show in Turin (*Prima mostra collettiva di Arte Astratta Italiana*) and was a

Lucio Fontana, XXXII
Esposizione Biennale
Internazionale d'Arte, Venezia.
Photo Ugo Mulas

Lucio Fontana, XXXII
Esposizione Biennale
Internazionale d'Arte, Venezia.
Foto Ugo Mulas

1899-1927 - La formazione fra Milano e Rosario di Santa Fé

Figlio d'arte, di Luigi, architetto e scultore di Varese e Lucia Bottini, attrice di Rosario ma di origine svizzera e italiana, Lucio Fontana è nato il 19 febbraio 1899 a Rosario di Santa Fé, in Argentina. Qui il padre era emigrato nel 1891, avviando poi un'impresa di scultura. Dopo essersi trasferito in Italia con il padre nel 1905, Fontana studia in collegi lombardi e in scuole tecniche a Milano. Fra il 1916 e il 1918 ha preso parte come volontario alla Prima Guerra Mondiale, con il ruolo di tenente di fanteria. Ritornato in Argentina nel 1922, si stabilisce infine a Rosario dove decide di dedicarsi alla scultura nell'atelier paterno fino al 1924 quando aprirà uno studio in proprio insieme al pittore Julio Vanzo.

1927-1940 - L'affermazione a Milano e in Europa: scultura e architettura

Ritornato a Milano nel 1927, si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Brera, dove segue il corso di Adolfo Wildt. Dal 1928 è presente assiduamente nelle Esposizioni Sindacali lombarde, e nel 1930 prende parte alla *Exposición Internacional de Barcelona* e alla XVII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia. Fra 1930 e il 1931 elabora con Bruno Fontana e Alcide Rizzardi il progetto, a Milano, di un monumento-fontana dedicato a Giuseppe Grandi. Tiene la sua prima mostra personale, nella Galleria Il Milione, a Milano e nel 1933 prende parte alla V Triennale di Milano, collaborando sia con gli architetti del gruppo BBPR, e Piero Portaluppi, sia con gli architetti Luigi Figini e Gino Pollini, di orientamento razionalista. Tra la fine del 1933 e l'inizio del 1934 comincia a lavorare la ceramica, e lo farà soprattutto negli anni seguenti ad Albisola, in Liguria, operando nella Manifattura Giuseppe Mazzotti, a stretto contatto con il ceramista futurista Tullio d'Albisola. Nel 1935 tiene una personale di sculture astratte nella Galleria Il Milione, nel quadro delle iniziative promosse dal gruppo di astrattisti 'Concretisti', e con loro Fontana prenderà parte alla "Prima mostra collettiva di Arte Astratta Italiana", a Torino, sottoscrivendone il manifesto programmatico. La sua opera sarà inoltre

signatory of their manifesto. He was also featured together with members of the group in the 1935 issue of *Abstraction-Création. Art non figuratif 4* (Paris). It was also in 1935 that he took part in the 2nd Rome Quadrennial. His contribution to the 6th Milan Triennial in 1936 was a large-sized sculptural group for the *Salone della Vittoria* [Hall of Victory] project developed jointly with Marcello Nizzoli, the architect Giancarlo Palanti and Edoardo Persico (who provided the original inspiration). This was followed in 1937 by work at the Sèvres factory in France, focusing in particular on stoneware, and sculptures for the *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie moderne* in Paris. The same year saw a solo show of ceramics created in Sèvres at the Galerie Jeanne Bucher-Myrbor in Paris and one of terracotta works at the Galerie Zak. An exhibition of ceramics was also held at the Galleria Il Milione in Milan. Marinetti and Tullio d'Albisola mention Fontana as an 'abstract' ceramist in the Futurist manifesto *Ceramica e aeroceramica* of 1938. The following year saw his participation in the 3rd Rome Quadrennial and in the Second exhibition of the Corrente group at the Galleria P. Grande, in Milan. Also in 1939 he collaborated on the project for the Palazzo dell'Acqua e della Luce at E42 in Rome, developed by the Rationalist architects Franco Albini, Ignazio Gardella, Giulio Minoletti, Giancarlo Palanti and Giovanni Romano. He took part in the 7th Milan Triennial at the beginning of 1940 before embarking from Genoa towards Argentina.

1940-1947. Between 'Baroque' and 'Spatialism' in Buenos Aires

Fontana worked in Buenos Aires, Rosario and other cities in Argentina. He collaborated on two projects for the *Monumento Nacional a la Bandera* in Rosario in 1940 and held a show with Julio Vanzo at the Galería Renom in Buenos Aires. A solo show was held at the Galería Müller, Buenos Aires, in 1941. Initially living in Rosario de Santa Fé, where he held a solo show at the Museum Municipal de Bellas Artes in 1942, Fontana took an active part in art Salons at both the local and the national level from 1941 to 1947. He moved his studio to Buenos Aires in 1943 and lived there until 1947. In 1945 a solo show was held at the Galería Impulso and it

documentata nel 1935 a Parigi, insieme a quella di alcuni membri del gruppo, in "Abstraction-Création. Art Non figuratif 4". Sempre nel 1935 prende parte a Roma alla Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale. Nel 1936, realizzando un grande gruppo scultoreo, collabora, insieme a Marcello Nizzoli, al "Salone della Vittoria", realizzato nella VI Triennale di Milano dall'architetto Giancarlo Palanti e Edoardo Persico (che ne è l'ispiratore). Nel 1937 lavora intensamente a Sèvres, in Francia, concentrandosi in particolar modo sulle ceramiche a gran fuoco e sulla realizzazione di sculture per l'"Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie moderne", a Parigi. Nello stesso anno tiene a Parigi una personale presso la Galerie Jeanne Bucher-Myrbor, di ceramiche realizzate a Sèvres, e una, di terracotte, alla Galerie Zak. Inoltre tiene una mostra di ceramiche anche a Milano, presso la Galleria Il Milione. Nel 1938, nel manifesto futurista *Ceramica e aeroceramica*, Marinetti e Tullio d'Albisola lo ricordano come ceramista 'astratto'. L'anno seguente prende parte alla Terza Quadriennale d'Arte Nazionale, a Roma, e alla Seconda mostra di Corrente, a Milano, nella Galleria P. Grande. Collabora sempre nel 1939 al progetto per il Palazzo dell'Acqua e della Luce all'E42 di Roma, degli architetti razionalisti Franco Albini, Ignazio Gardella, Giulio Minoletti, Giancarlo Palanti e Giovanni Romano. All'inizio del 1940 prende parte alla VII Triennale di Milano, per poi imbarcarsi da Genova verso l'Argentina.

1940-1947 - Fra 'barocco' e 'spazialismo' a Buenos Aires

In Argentina lavora a Buenos Aires, Rosario, e in altre città. A Rosario, nel 1940, collabora a due progetti per il "Monumento Nacional a la Bandera" e tiene a Buenos Aires una personale alla Galeria Renom, con Julio Vanzo. Nel 1941 tiene a Buenos Aires una personale alla Galería Müller. Vive a Rosario, e dal 1941 e negli anni seguenti fino al 1947 è attivamente presente in Salons artistici locali e nazionali. Nel 1942 tiene una personale nel Museo Municipal de Bellas Artes di Santa Fé. Nel 1943 trasferisce il proprio studio a Buenos Aires, dove vive fino al 1947; nel 1945 tiene una personale presso la Galería Impulso, a cui segue nell'ottobre-novembre 1946 la comparsa del *Manifiesto Blanco*,

was followed in October-November 1946 by the appearance of the *Manifiesto Blanco*, drawn up by Fontana's students and encapsulating his new ideas about art. Editorial Poseidon published a monographic study by Juan Zocchi on the work in Argentina of Fontana, who embarked for Italy in April 1947.

1947-1958. A leading role in European Art Informel

Having settled in Milan once again in the spring of 1947, Fontana resumed work as a ceramist-sculptor at Albisola during the summer. His renewed collaboration with architects included large-scale ceramic and stoneware friezes of a markedly Matterist character for the façades of a building by the architects Marco Zanuso and Roberto Menghi in Milan. Fontana signed the *Primo Manifesto dello Spazialismo* [first Spatialist Manifesto] at the end of the year and the Second in March 1948. The works exhibited at the 24th Venice Biennale in 1948 included a *Scultura spaziale* [Spatialist Sculpture] . It was at the beginning of 1949 that he created his *Ambiente spaziale a luce nera* [Spatial Environment in Black Light] at the Galleria del Naviglio in Milan. He also took part in the 25th Venice Biennale in 1950. The period 1949-50 saw the development of his 'Spatialist' approach also in the field of painting, where he produced canvases with punctured surfaces. Fontana signed the third Spatialist Manifesto in 1950 and entered some lively figurative designs of Baroque character in the competition for the fifth door of Milan Cathedral. His participation in the 9th Milan Triennial in 1951 included a huge tangle of neon over the main staircase and indirectly lit ceilings in collaboration with the architects Luciano Baldessari and Marcello Grisotti. It was at the "First National Conference on Proportions" – held within the framework of the same Triennial – that he read his *Manifesto tecnico dello Spazialismo*. The year 1951 also saw participation in the first biennial of the Museu de Arte Moderna in São Paulo, Brazil, and the fourth manifesto of Spatialism. Fontana presented 'spatial' painting from his *Holes* series in an exhibition (*Arte spaziale*) at the Galleria del Naviglio, Milan, early in 1952. He signed the *Manifesto del Movimento Spaziale per la Televisione* in the spring and took part

redatto da suoi allievi e rappresentativo delle sue nuove idee di ricerca. L'Editorial Poseidon pubblica una monografia con testi di Juan Zocchi sul lavoro argentino di Fontana, che nell'aprile del 1947 si imbarca per ritornare in Italia.

1947-1958 - Protagonista dell'Informale europeo

Stabilitosi nuovamente a Milano nella primavera del 1947, durante l'estate riprende il lavoro di scultore ceramista ad Albisola. Riattiva una nuova intensa attività di collaborazione con architetti, realizzando, a Milano, grandi fregi fortemente materici, in ceramica e altri in grès, per le facciate di un edificio degli architetti Marco Zanuso e Roberto Menghi. Alla fine dell'anno sottoscrive il *Primo Manifesto dello Spazialismo*, e nel marzo 1948 il Secondo. Sempre nel 1948 partecipa alla XXIV Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, dove espone, fra l'altro, una *Scultura spaziale*. All'inizio del 1949 realizza a Milano, nella Galleria del Naviglio, l'*Ambiente spaziale a luce nera*. Prende parte nel 1950 alla XXV Biennale Internazionale d'Arte di Venezia. Ma fra 1949 e il 1950 approfondisce la propria ricerca 'spaziale' anche in termini di pittura, in tele la cui superficie è incisa da 'buchi'. Nel 1950 firma il terzo manifesto spaziale e partecipa, con animate e baroccheggianti soluzioni figurative, al concorso per la quinta porta del Duomo di Milano. Nel 1951, nell'ambito della IX Triennale di Milano, realizza un grande groviglio di neon sullo scalone d'onore insieme a soffitti a luce indiretta, collaborando con gli architetti Luciano Baldessari e Marcello Grisotti. Nel "1° Congresso Nazionale delle Proporzioni", nella medesima IX Triennale, legge il proprio *Manifesto tecnico dello Spazialismo*. Sempre nel 1951 prende parte alla I Bienal do Museu de Arte Moderna de Sao Paulo, in Brasile, e sottoscrive il quarto Manifesto dell'arte spaziale. Nella mostra "Arte spaziale", alla Galleria del Naviglio, a Milano all'inizio del 1952 presenta suoi dipinti 'spaziali' del ciclo *Buchi*. In primavera sottoscrive il *Manifesto del Movimento Spaziale per la Televisione*, e partecipa alle trasmissioni sperimentali della Rai-Tv di Milano. Fra l'altro nel 1952 realizza un soffitto con 'buchi' nel Kursaal Margherita a Varazze. Sposa Teresita Rasini, che ha conosciuto a Milano negli anni Trenta. Per l'architetto Baldessari nel 1953 realizza nella 31a Fiera di Milano un soffitto a 'buchi' per

in experimental broadcasts with RAI-TV in Milan. Among other things, his work of 1952 included a ceiling with 'holes' in the Kursaal Margherita, Varazze. He married Teresita Rasini, whom he had first met in Milan in the 1930s. It was for the architect Baldessari that he created a ceiling with 'holes' for the cinema of the Breda Pavilion, and another with 'holes' and neon segments for the Sidercomit Pavilion at the 31st Milan Fair in 1953. The same year saw a solo show at the Galleria del Naviglio, Milan, with further paintings from the 'holes' series as well as a number of exhibitions outside Italy. In addition to another show at the Naviglio in 1954, he also took part in the 27th Venice Biennale, where a room was devoted exclusively to his work, and the 10th Milan Triennial. Collaboration with the architect Baldessari on the Breda Pavilion at the 33rd Milan Fair resulted in a matterist painted ceiling with strokes of coloured neon. The year 1954 saw work on the *Stones* series, which continued until 1956, and the beginning of the *Baroques* and *Impastos* series, which he developed respectively until 1957 and 1958. These constitute further important aspects of his work in the sphere of European Art Informel. Solo shows were held in Milan and Rome in 1955 and the period 1955-56 saw participation, among other things, in the 7th Rome Quadrennial. He created a 'scratched' ceiling for the Hotel del Golfo at Procchio on the Isle of Elba and one with 'stones' and 'holes' for the Hotel Il Saraceno at Varigotti, Liguria, in 1956. An increase in the number of exhibitions, both inside and outside Italy, came in 1957 with numerous solo shows, participation in the 11th Milan Triennial and involvement in numerous international events. It was in 1957 that he began the series of *Inks*, developed until 1959, and *Papers*, until 1960, in addition to a number of 'spatial' sculptures mounted on stems, which continued in the following year. A room was devoted exclusively to his work at the 29th Venice Biennale in 1958.

1959-1968. A leading role in the new European avant-garde movements

It was in this decade that Fontana's work moved clearly beyond the historical perspectives of Art Informel and established authoritative dialogue with the formulations of a new artistic generation

il cinema del Padiglione Breda, e un altro soffitto a 'buchi' e segmenti di neon per il Padiglione Sidercomit. Nel medesimo anno tiene una nuova personale nella Galleria del Naviglio, a Milano, con altri dipinti del ciclo *Buchi*; mentre intensa è la sua attività espositiva all'estero. Nel 1954 tiene un'altra personale alla Galleria del Naviglio, a Milano, e prende parte alla XXVII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia con una sala personale, e alla X Triennale di Milano. Collaborando con l'architetto Baldessari, realizza nella 33a Fiera di Milano, per il medesimo Padiglione Breda, un soffitto dipinto matericamente, con un grafismo di neon colorato. Nel 1954 sviluppa il ciclo delle *Pietre*, che concluderà nel 1956, e inizia quello dei *Barocchi* e quello dei *Gessi*, che sviluppa rispettivamente fino al 1957 e fino al 1958; altri importanti aspetti della sua ricerca nell'ambito dell'Informale europeo. Nel 1955 tiene personali a Milano, a Roma. Fra l'altro, fra 1955 e 1956, prende parte alla VII Quadriennale Nazionale d'Arte a Roma. Nel 1956 realizza, a graffiti, il soffitto dell'Hotel del Golfo a Procchio, all'Isola d'Elba, e quello con 'pietre' e 'buchi' per l'Hotel Il Saraceno a Varigotti, in Liguria. Nel 1957 la sua attività espositiva si intensifica sia in Italia che all'estero, tenendo numerose personali e prendendo parte, fra l'altro, in Italia, alla XI Triennale di Milano; mentre assai numerose sono le sue partecipazioni a mostre internazionali. Nel 1957 inizia il ciclo degli *Inchiostri*, sviluppato fino al 1959, e quello delle *Carte*, che porta avanti fino al 1960, e realizza – come nell'anno seguente – alcune sculture 'spaziali' su gambo. Nel 1958 allestisce una sala personale nella XXIX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia.

1959-1968 - Protagonista delle nuove avanguardie europee

È il decennio in cui la ricerca di Fontana supera nettamente le prospettive storiche dell'Informale e dialoga da protagonista con le formulazioni di una nuova generazione artistica non soltanto europea. In una personale alla Galleria del Naviglio a Milano, all'inizio del 1959, presenta il nuovo ciclo dei *Tagli*, riproponendoli subito dopo a Parigi nella Galerie Stadler. Nel 1959 prende parte, fra l'altro a II Documenta, a Kassel, e alla V Bienal do Museu de Arte Moderno de Sao Paulo, in

that was not confined to Europe. The new series of *Slashes* was presented in a solo show at the Galleria del Naviglio, Milan, at the beginning of 1959 and immediately afterwards at the Galerie Stadler in Paris. The same year also saw his participation in the 2nd Documenta, Kassel, and the 5th biennial of the Museu de Arte Moderna in São Paulo, Brazil. The years 1958 and especially 1959 saw work on a new series of *Holes*, developed into the 1960s, but above all on the *Slashes*, which continued right up to 1968. The period spanning 1959 and 1960 saw the series of *Quanta* as well as work at Albisola on the series of *Natures* in terracotta. Edizioni della Conchiglia published a monographic study on Fontana's work by Gillo Dorfles in Milan in 1959. A solo show of *Slashes* was held at the Galerie Schmela, Düsseldorf, in 1960 as well as a major exhibition of paintings at McRoberts & Tunnard Ltd., London. The large number of events in which Fontana was involved both inside and outside Italy included *Antagonismes* at the Musée des Arts Décoratifs, Paris, as well as *Monochrome Malerei* in Leverkusen, which attests to his presence within the horizon of the new European and North American abstract art. The new cycle of *Oils* began in 1960 and continued until 1968. Collaboration with the architects Gian Emilio, Piero, and Anna Monti resulted in a deep neon sky for their Sources of Energy room at the *Italia 61* exhibition in Turin. The *Metals*, a new series of gouged sheets of metal dedicated to New York, continued until 1968. Michel Tapié's monographic study *Devenir de Fontana* (Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, Turin) was published in 1961. The artist was involved in a whole succession of solo and group shows in Europe and elsewhere. A new series of oil paintings entitled *The End of God* was presented at the Galleria dell'Ariete, Milan, in 1963 and continued into 1964, when the numerous solo shows included a presentation of works from this series at the Galerie Iris Clert in Paris. The same year saw participation in various major international events, including the 32nd Venice Biennale and the 13th Milan Triennial in Italy, as well as a new series of paintings, the *Little Theatres*, which continued until 1966. While 1965 saw a whole series of solo shows in Italy and other countries as well as participation in events such as the 9th Rome Quadrennial, the packed calendar for 1966 included a large-scale

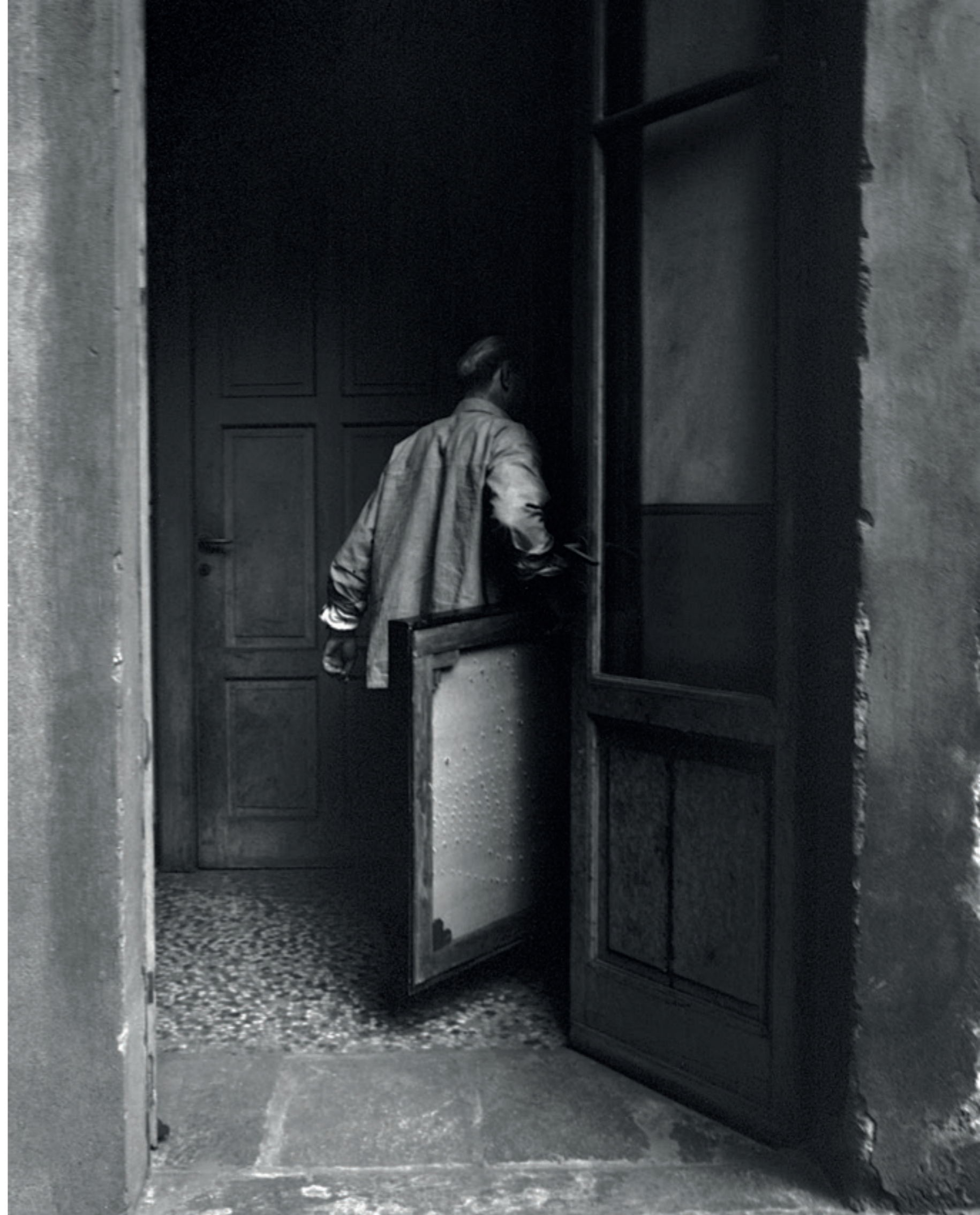
Brasile. Nel 1958, ma soprattutto nel 1959, lavora a un nuovo ciclo *Buchi* sviluppato negli anni Sessanta, ma in particolare lavora a quello dei *Tagli*, sviluppato fino al 1968. Immagina fra il 1959 e il 1960 i *Quanta*. Ad Albisola lavora alle *Nature*, in terracotta, il cui ciclo si svolge tra il 1959 e il 1960. Le Edizioni della Conchiglia pubblicano a Milano nel 1959 una monografia sulla sua opera con testo di Gillo Dorfles. Nel 1960 ripropone i *Tagli* in una mostra personale a Düsseldorf, presso la Galerie Schmela e tiene un'importante mostra di dipinti a Londra, alla McRoberts & Tunnard Ltd. Sempre intensissima è la sua presenza espositiva sia in Italia che all'estero. Fra l'altro, prende parte ad "Antagonismes", a Parigi, nel Musée des Arts Décoratifs. Mentre la partecipazione a "Monochrome Malerei", a Leverkusen, sottolinea la sua presenza nell'orizzonte delle nuove ricerche astratte europee e nordamericane. Nel 1960 avvia il nuovo ciclo degli *Olii*, che sviluppa fino al 1968. Collabora con gli architetti Gian Emilio, Piero e Anna Monti realizzando un profondo cielo di neon per la sala delle Fonti di Energia, dai medesimi progettata in Italia 61, a Torino. Immagina dipinti dedicati alla metropoli nordamericana utilizzando metalli, tranciati e graffiti, nuovo ciclo del suo lavoro, sviluppato fino al 1968 (*i Metalli*). Le Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo pubblicano a Torino nel 1961 la monografia di Michel Tapié *Devenir de Fontana*. Si susseguono sue importanti esposizioni personali e partecipazioni non soltanto in Europa. Nel 1963 nella Galleria dell'Ariete, a Milano, presenta il nuovo ciclo di dipinti a olio *La fine di Dio*, elaborato poi anche nel 1964. Nel 1964 tiene numerose personali (a Parigi la Galerie Iris Clert ripropone dipinti del ciclo *La fine di Dio*), e sempre molto intensa è la sua presenza in rassegne di rilievo, sia in Italia, nella XXXII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, e nella XIII Triennale di Milano, sia all'estero. Nel 1964 inizia il nuovo ciclo di dipinti *Teatrini*, sviluppato fino al 1966. Numerosissime le sue personali nel 1965, sia in Italia che all'estero. E prende parte, fra l'altro, alla IX Quadriennale Nazionale d'Arte, a Roma. Sempre molto intensa è la sua attività espositiva anche nel 1966. A Minneapolis il Walker Art Center propone una sua ampia antologica, e importanti mostre di sue opere sono proposte a Buenos Aires, nel Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato di Tella, e a

anthological exhibition at the Walker Art Center, Minneapolis, and major shows at the Centro de Artes Visuales of the Instituto Torcuato de Tella, Buenos Aires, and the Juan B. Castagnino Museo Municipal de Bellas Artes, Rosario de Saint Fé. The Museum of Modern Art in New York organized the touring exhibition *Alberto Burri and Lucio Fontana* in the USA. Numerous other solo shows were also held, above all in New York, Paris and Barcelona, in addition to participation in the 33rd Venice Biennale. A major solo show was held in succession at the Louisiana Museum, Humlebaeck, near Copenhagen, the Stedelijk Museum, Amsterdam, the Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, and the Moderna Museet, Stockholm, in 1967 as well as numerous shows in private galleries in Paris, New York and Rome (where the new series of *Ellipses* and new sculptures of painted metal were presented at the Galleria Marlborough), Stockholm, Milan, Genoa and Bologna. The artist left Milan in 1968 for Comabbio (Varese), where he restored the old family house and set up a studio. A major solo show was held at the Kestner-Gesellschaft in Hannover at the beginning of the year, which also saw solo shows in a host of cities including Paris, Düsseldorf, Milan, the Hague and Madrid. Among other things, Fontana took part in the 34th Venice Biennale and the 4th Documenta in Kassel. He died of a heart attack in Varese on 7 September 1968.

Rosario de Santa Fé, nel Museo Municipal de Bellas Artes 'Juan B. Castagnino'. Il Museum of Modern Art di New York organizza la mostra itinerante negli U.S.A. "Alberto Burri and Lucio Fontana". Tiene inoltre numerose altre personali, in particolare a New York, a Parigi e a Barcellona. Prende parte, fra l'altro, alla XXXIII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia. Nel 1967 un'importante sua personale è presentata in successione al Louisiana Museum, a Humlebaeck, presso Copenaghen, allo Stedelijk Museum, ad Amsterdam, allo Stedelijk van Abbemuseum, a Eindhoven, e al Moderna Museet, di Stoccolma. Ma tiene sempre anche numerose altre personali in gallerie private, a Parigi, a New York, a Roma (ove alla Galleria Marlborough espone il nuovo ciclo delle *Ellissi* e le nuove sculture in metallo verniciato), a Stoccolma, a Milano, a Genova e a Bologna. Lascia Milano nel 1968 per stabilirsi a Comabbio (Varese), dove restaura la vecchia casa di famiglia, installandovi il proprio studio. All'inizio dell'anno una sua importante personale è proposta dal Kestner-Gesellschaft di Hannover. Tiene inoltre diverse personali, fra le altre, a Parigi, Düsseldorf, Milano, L'Aia, Madrid. Prende parte fra l'altro alla XXXIV Biennale Internazionale d'Arte di Venezia; e a IV Documenta, a Kassel. Muore per un attacco cardiaco a Varese il 7 settembre 1968.

Lucio Fontana portrayed by
Lothar Wolleh, Milan, 1965

Lucio Fontana fotografato da
Lothar Wolleh, Milano, 1965



Works summary

Schede delle opere



p. 70
Concetto spaziale, 1957

gouache on cardboard
18 7⁄8 × 27 1⁄2 in (48×70 cm)
This work is registered with the Fondazione Lucio Fontana, Milan, no. 2231/3.

Exhibited

Informale italiano anni '50. Gesto, segno, materia, Fondazione Città di Cremona, Cremona, 13 March–16 April 2008.
Lucio Fontana. Opere 1949–1968, Galleria Nove, Berlin, January–April 2010.

Bibliography

L'arte in Italia dal 1945, exhibition catalogue, Mariarosa Ferrari Romanini, vol. 5, Fondazione Città di Cremona, Centro Stampa, Cremona, 2008.
Lucio Fontana, exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Tornabuoni Art, Paris, 2009, p. 21.
Lucio Fontana. Opere 1949–1968, exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Galleria Nove, Berlin, 2010, p. 21.
Fontana e Parigi, Tornabuoni Art exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Forma Edizioni, Poggibonsi, 2012, p. 13.



p. 86
Cavallo, 1935–36

glazed refractory material
26 1⁄8 × 41 × 20 7⁄8 in (66,5×104×53 cm)
Provenance
Private collection, Milan. Paolo Masera collection, Milan. Ben Brown Fine Arts, London.

Bibliography

Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. I, p. 164, no. 35–36 SC 15.

Arte moderna e contemporanea. Antologia Scelta 2015, exhibition catalogue, Tornabuoni Arte, Florence, 2014, p. 133.



p. 90
Senza titolo, Concetto spaziale, 1949

watercolour on paper
17 3⁄4 × 14 5⁄8 in (45×37 cm)
This work is registered with the Fondazione Lucio Fontana, Milan, no. 2059/041.
Provenance
Galerie Pierre-Jean Meurisse, Toulouse. Private collection, Toulouse.



p. 95
Concetto spaziale, 1951–52

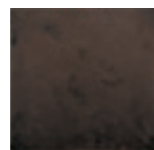
oil and holes on paper laid down on canvas
31 1⁄8 × 31 1⁄8 in (79×79 cm)
Provenance
Cattaneo collection, Milan.

Exhibited

Il genio differente nell'arte contemporanea. Teoria del genio antipatico (con neufragio), Picasso–Fontana–Manzoni–Warhol–Beuys–Cucchi, Castello di Lerici, Lerici, July–October 1989.
Maestri della pittura contemporanea. Opere scelte 1989–1990, Centro Tornabuoni, Florence, 1989–1990.
Lucio Fontana, Tornabuoni Arte, Milan, May 1996.
MiArt, Tornabuoni Arte, Milan, 2001
Novecento Italiano. Passione e Collezionismo, Museo Civico, Bassano del Grappa, October 2012–January 2013.
Bibliography
Fontana. Catalogo Generale, Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. I, p. 113, no. 57 B 30.

Il genio differente nell'arte contemporanea. Teoria del genio antipatico (con neufragio), Picasso–Fontana–Manzoni–Warhol–Beuys–Cucchi, exhibition catalogue, Castello di Lerici, Lerici, 1989, p. 65 and p. 156.
Maestri della pittura contemporanea. Opere scelte 1989–1990, exhibition catalogue, Centro Tornabuoni, Florence, 1989–1990, p. 47.
Lucio Fontana, exhibition catalogue, Tornabuoni Arte, Milan, 1996, pp. 48–49.
Maestri moderni e contemporanei. Antologia Scelta 2002, exhibition catalogue, Tornabuoni Arte, Florence, 2002, p. 109.
Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. I, p. 248, no. 52 B 30.

Novecento Italiano. Passione e Collezionismo, exhibition catalogue, Giuliana Ericani and Annalisa Scarpa, Skira, Milan, 2012, p. 58.



p. 98
Concetto spaziale, 1952

oil and sequins on paper laid down on canvas
31 1⁄2 × 31 1⁄2 in (80×80 cm)
Provenance
Galleria Blu, Milan.

Exhibited

Fontana, Galleria Blu, Milan, 1964.
Burri Cagli Fontana Guttuso Moreni Morlotti, sei pittori italiani dagli anni 40 ad oggi, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, Arezzo, May–June 1967; Istituto Italo-Latino Americano, Rome, June–July 1967.
L'esperienza dell'Aero-spazio nella pittura contemporanea, Galleria Civica d'Arte della Città di Legnano, Legnano, 1972–1973.
Fontana, Studio Condotti 85, Rome, 1973.
Presenze dell'Informale in Italia, Ex Ospedale Soave,

Codogno, 1994.
Lucio Fontana. Stasera inauguro la mia mostra da Palazzoli, Galleria Blu, Milan, 1999.

Bibliography

'L'avventura di Fontana', Enrico Crispolti, in *L'arte illustrata*, 1968, p. 72.
Omaggio a Lucio Fontana, Enrico Crispolti, B. Carucci Edizioni, Rome, 1971, p. 129, no. 137.
Catalogo Nazionale Bolaffi d'Arte Moderna, Giulio Bolaffi, Turin, 1972, vol. I, p. 102, no. 8 (wrongly ill.).
Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. I, p. 35 and vol. II, p. 28.
Fontana. Catalogo Generale, Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. I, p. 109, no. 52 B 6.
L'impronta blu. 1957–1987, exhibition catalogue, F. Battino, Milan, 1986, p. 68.
Presenze dell'Informale in Italia, exhibition catalogue, E. Pontiggia, Milan, 1994, p. 24.
Lucio Fontana. Stasera inauguro la mia mostra da Palazzoli, exhibition catalogue, Galleria Blu, Milan, 1999, pp. 58–59.
Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. I, p. 240, no. 52 B 6.



p. 100
Concetto spaziale, 1952

oil and sequins on paper laid down on canvas
27 1⁄4 × 27 1⁄4 in (69,3×69,3 cm)
Provenance
Marlborough Galleria d'Arte, Rome.

V. Cervi collection, Milan. Studio Palazzoli, Milan. Private collection, Florence.
Exhibited
XXVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, Venice, 1954.
Maestri Contemporanei,

Tornabuoni Arte, Florence, 1995.

Die Italienische Metamorphose 1943–1968, Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, 1999.

Lucio Fontana, Tornabuoni Arte, Milan, from 23 May 1996.
Bibliography
Vernissage, no. 2, March 1960, illustrated.

La Biennale di Venezia, exhibition catalogue, no. 60, December 1966, p. 10.
Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, pp. 26–27 (wrong measurements).
Fontana. Catalogo Generale, Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. I, p. 108, no. 51–52 B 5.

Die Italienische Metamorphose 1943–1968, exhibition catalogue, Kunstmuseum Wolfsburg, 1995, no. 48.
Lucio Fontana, exhibition catalogue, Tornabuoni Arte, Milan, 1996, pp. 44–45.
Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. I, p. 250, no. 52 B 35.



p. 104
Concetto spaziale, 1953

oil and glass on canvas
23 3⁄8 × 28 3⁄4 in (60×73 cm)
Provenance
Galerie Mathias Fels, Paris. Lundberg collection, Gothenburg. Studio Bellini, Milan.

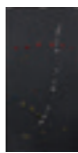
Exhibited

Dalla natura all'arte, Palazzo Grassi, Centro Internazionale delle Arti e del Costume, Venice, 1960.
Lucio Fontana, Tornabuoni Art, Paris, October–November 2009.
Lucio Fontana. Opere 1949–1968, Galleria Nove, Berlin, January–April 2010.
Lucio Fontana. Rétrospective,

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, April–August 2014.

Bibliography

Spazialismo: origini e sviluppi di una tendenza artistica, Giampiero Giani, Edizioni della Conchiglia, Milan, 1956, pl. 56.
Devenir De Fontana, Michel Tapié, Edizioni Fratelli Pozzo, Turin, 1961.
'Cuadernos de arquitecturas n. 57', in *El espacialismo*, Juan Eduardo Cirlot, Barcelona, 1964, p. 4.
Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, pp. 30–31, no. 53 P 9.
Fontana. Catalogo Generale, Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. I, p. 119, no. 53 P 9.
Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. I, p. 257, no. 53 P 9, pl. XXIII, illustrated in colour.
Maestri moderni e contemporanei. Antologia Scelta 2008, exhibition catalogue, Tornabuoni Arte, Florence, 2007, p. 149.
Lucio Fontana, exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Tornabuoni Art, Paris, 2009, pp. 54–55.
Lucio Fontana. Che il quadro esca dalla cornice!, Renato Diez in *Arte*, Editoriale Giorgio Mondadori, Milan, October 2009, p. 112.
Lucio Fontana. Opere 1949–1968, exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Galleria Nove, Berlin, 2010, p. 13.
Fontana e Parigi, Tornabuoni Art exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Forma Edizioni, Poggibonsi, 2012, p. 39.
Lucio Fontana. Rétrospective, in *Connaissance des Arts*, Paris, 2014, no. 622, p. 27.
Lucio Fontana. Rétrospective, exhibition catalogue, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 2014, p. 146, no. 103.



p. 106
Concetto spaziale, 1955

oil and glass on canvas
38 3⁄8 × 19 3⁄4 in (98×50 cm)
Provenance
Giampiero Giani collection, Milan. Galleria Blu, Milan.
Exhibited
Fontana, Galleria Blu, Milan, October–November 1964.
Fontana, Galerie Anne Abels, Cologne, April–May 1965.
Lucio Fontana. Stasera inauguro la mia mostra da Palazzoli, Galleria Blu, Milan, March–May 1999.

Bibliography

Spazialismo: origini e sviluppi di una tendenza artistica, Giampiero Giani, Edizioni della Conchiglia, Milan, 1956, pl. 58.
Przeglad Artystyczny, no. 2, Fontana's Spatialism technical manifesto, Warsaw, 1958, p. 9.
Fontana, exhibition catalogue, Galleria Blu, Milan, 1964, no. 2.
Fontana, Galerie Anne Abels, exhibition catalogue, Cologne, 1965, illustrated.
Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, pp. 36–38.
Fontana. Catalogo Generale, Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. I, p. 136.
Lucio Fontana. Stasera inauguro la mia mostra da Palazzoli, exhibition catalogue, Luca Palazzoli, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milan, 1999, p. 63.
Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. I, p. 278, no. 55 P 36.
Arte moderna e contemporanea. Antologia Scelta 2015, exhibition catalogue, Tornabuoni Arte, Florence, 2014, p. 129.



p. 108
Concetto spaziale, 1956

pastel, glass and holes on velvet laid down on masonite
38 1⁄4 × 26 1⁄8 in (97×66,5 cm)
Provenance
Manzoni-de-Franchis, Genoa and Verona. Heppe Collection, Düsseldorf.
Galleria la Polena, Genoa. Studio la Città, Verona. Private collection, Perugia.
Gallery Art Point, Tokyo.
Exhibited
Galerie Turske & Turske, FIAC, Grand Palais, Paris, October 1987.
Lucio Fontana. Spatial conception, Tama Art University Museum, Tokyo, 1990.
Lucio Fontana, Art Point Contemporary Gallery, Tokyo, January–February 1991.
Lucio Fontana. La penetrazione dello spazio, The Yomiuri Shimbun and Mitsukoshi Museum of Art, April 1992; Museo Municipale d'Arte, Kagoshima, July–August 1992; Otani Museum of Art, Nishinomiya, October–November 1992.
Lucio Fontana. Stasera inauguro la mostra da Palazzoli, Galleria Blu, Milan, March–May 1999.
Lucio Fontana, Tornabuoni Art, Paris, October–November 2009.
Lucio Fontana. Opere 1949–1968, Galleria Nove, Berlin, January–April 2010.

Bibliography
Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, pp. 39–40, no. 56 P 24.
Fontana. Catalogo Generale, Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. I, p. 143, no. 56 P 24 (wrong measurements).
Lucio Fontana. Spatial conception, exhibition catalogue, Tama Art

University Museum, Tokyo, 1990, p. 24, no. 20.
Lucio Fontana, exhibition catalogue, Art Point Contemporary Gallery, Tokyo, 1991, no. 17.
Lucio Fontana. La penetrazione dello spazio, exhibition catalogue, The Mitsukoshi Museum of Art, 1992, p. 51, no. 11.

Lucio Fontana. Stasera inauguro la mostra da Palazzoli, exhibition catalogue, Galleria Blu, Milan, 1999, pp. 70–71.
Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. I, p. 284, no. 56 P 24.

Lucio Fontana, exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Tornabuoni Art, Paris, 2009, pp. 58–59. 'Oui, je suis Fontana', Francesca Pini, in *Corriere della Sera Magazine*, no. 43, 29 October 2009, p. 125.
Lucio Fontana. Opere 1949–1968, exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Galleria Nove, Berlin, 2010, p. 19.
Fontana e Parigi, Tornabuoni Art exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Forma Edizioni, Poggibonsi, 2012, p. 41.



p. 110
Concetto spaziale, 1959

oil, glass, holes and collage on cardboard
19 3⁄4 × 13 3⁄8 in (50×34 cm)
This work is registered with the Fondazione Lucio Fontana, Milan, no. 1900/224.



p. 114
Concetto spaziale, 1956

oil, mixed media and sequins on canvas
47 3⁄8 × 35 3⁄8 in (121×91 cm)

Provenance

A. Ulrich collection, Milan. Galleria Notizie, Turin. Alberto Galimberti collection, Milan.
Exhibited
Lucio Fontana, paragrafi, Galleria il Mappamondo, Milan, spring 1980.
Lucio Fontana ispiratore dello Spazialismo, Centro Annunziata, Milan, February–March 1983.

L'Informale in Italia. Mostra dedicata a Francesco Arcangeli, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna, June–September 1983.
Lucio Fontana. La cultura dell'occhio, Castello di Rivoli, Rivoli, June–September 1986.
Lucio Fontana, Palazzo dei Leoni, Messina, December 1986–January 1987.
Informale in Italia, Kunstmuseum Luzern, Lucerne, May–July 1987.
Lucio Fontana, Galleria Arte Borgogna, Milan, April–June 1991.
Lucio Fontana. Rétrospective, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, April–August 2014.

Bibliography

'Gutai 8: L'aventure Informel', special issue on Art Informel in *Gutai*, Michel Tapié, 29 September 1957, cover.
Manifeste indirect dans un temps autre, Michel Tapié, Edizioni Fratelli Pozzo, Turin, 1961, pl. 1, no. 19.
Il Collezionista d'Arte Moderna, Giulio Bolaffi Editions, Turin, 1963, p. 94, no. 2.
Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, pp. 48–49, no. 56 BA 12.
Lucio Fontana. Paragrafi, exhibition catalogue, essay by Roberto Sanesi, Galleria il Mappamondo, Milan, 1980, p. 47.
Lucio Fontana ispiratore dello Spazialismo, exhibition catalogue, essay by Roberto Sanesi, Centro Annunziata, Milan, 1983, no. 13.
L'Informale in Italia, exhibition catalogue, Renato Barilli and Franco Solmi, Nuove

Edizioni Gabriele Mazzotta, Milan, 1983, pp. 147–303, no. 12. *Fontana. Catalogo Generale* Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. I, p. 169, no. 56 BA 12. *Lucio Fontana. La cultura dell'occhio*, exhibition catalogue, essay by Rudi Fuchs, Johannes Gachnang, Jole De Sanna, Luciano Fabro, Castello di Rivoli, Rivoli, 1986, pp. 36–121, no. 14. *Lucio Fontana*, exhibition catalogue, Tommaso Trini, Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta, Milan, 1986, p. 49, no. 7. *Informale in Italia*, exhibition catalogue, Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna, Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta, Milan, 1987, cover and p. 18. *Lucio Fontana*, exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Fidia Edizioni d'Arte, Lugano, 1991, pp. 44–45, no. 13. *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. I, p. 323, no. 56 BA 12. *Arte moderna e contemporanea. Antologia Scelta 2014*, exhibition catalogue, Tornabuoni Arte, Florence, 2013, pp. 116–117. 'Lucio Fontana. Rétrospective', in *Connaissance des Arts*, Paris, 2014, no. 622, p. 10. *Lucio Fontana. Rétrospective*, exhibition catalogue, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 2014, p. 153, no. 109.



p. 116

Concetto spaziale, L'Inferno, 1956

oil, mixed media and glass on canvas
47 ⅜ × 36 ⅜ in (121×93 cm)
Provenance Mario Olivieri collection, Milan.

Exhibited

Lucio Fontana. Concetti spaziali, Kunsthaus, Zurich, April–May 1976.

Lucio Fontana. A retrospective 1899–1968, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, October–December 1977.

Fontana, Palazzo Pitti, Florence, April–June 1980. *Lucio Fontana. El espacio como exploraciòn*, Palacio de Velásquez, Madrid, April–June 1982.

Burri e Fontana 1949–1968, Museo Pecci, Prato, April–June 1986.

Lucio Fontana, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, October 1987–January 1988; Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, February–March 1988; Stedelijk Museum, Amsterdam, April–June 1988; Whitechapel Art Gallery, London, July–September 1988.

Burri e Fontana 1949–1968, Museo Pecci, Prato, 13 April–30 June 1996.

Lucio Fontana, Palazzo delle Esposizioni, Rome, April–June 1998.

Centenario di Lucio Fontana, Museo Diocesano, Milan, April–June 1999.

Carriera Barocca di Fontana, Amedeo Porro Arte Moderna e Contemporanea, Milan, November 2004–January 2005. *Lucio Fontana. Paintings, Sculptures and Drawings*, Ben Brown Fine Arts, London, February–March 2005.

Bibliography *Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux*, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, pp. 48–49. *Lucio Fontana. Concetti spaziali*, exhibition catalogue, Kunsthaus, Zurich, 1976, p. 22, no. 35. *Lucio Fontana. A retrospective 1899–1968*, exhibition catalogue, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1977, p. 54, no. 45. *Fontana*, exhibition catalogue, Vallecchi Edizioni, Florence, 1980, p. 51, no. 20.

Lucio Fontana. El espacio como exploraciòn, exhibition catalogue, Palacio de Velásquez, Madrid, 1982, p. 52, no. 20. *Burri e Fontana 1949–1968*, exhibition catalogue, Museo Pecci, Prato, 1986, p. 152, no. 9.

Fontana. Catalogo Generale Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. I, p. 172. *Lucio Fontana*, exhibition catalogue, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987–1988, p. 190. *Lucio Fontana*, exhibition catalogue, Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, 1988, pp. 50–107, no. 58. *Lucio Fontana*, exhibition catalogue, Palazzo delle Esposizioni, Rome, 1998, p. 200.

Centenario di Lucio Fontana, exhibition catalogue, Museo Diocesano, Milan, 1999, pp. 246–372. *Carriera Barocca di Fontana*, exhibition catalogue, Amedeo Porro Arte Moderna e Contemporanea, Milan, 2004–2005, pp. 16–17.

Lucio Fontana. Paintings, Sculptures and Drawings, exhibition catalogue, Ben Brown Fine Arts, London, 2005, pp. 38–39.

Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. I, p. 323, no. 56 BA 13.

Arte moderna e contemporanea. Antologia Scelta 2015, exhibition catalogue, Tornabuoni Arte, Florence, 2014, pp. 126–127.



p. 120

Concetto spaziale, 1956

oil, mixed media and sequins on canvas
31 ½ × 27 ½ in (80×70 cm)
Provenance Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. I, p. 173, no. 56 BA 22. *Lucio Fontana*, exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Fidia Edizioni d'Arte, Lugano, 1991, pp. 40–41, no. 11. *Bildlyrik Fran Italien. Il miraggio della liricità, arte astratta in Italia*, exhibition catalogue,

Exhibited

Nuovi materiali nuove tecniche, Caorle, Venice, July–August 1969.

Lucio Fontana, Galleria Michelucci, Florence, February–March 1971.

Lucio Fontana, Galleria la Nuova Città, Brescia, October–December 1983. *Bildlyrik Fran Italien. Il miraggio della liricità, arte astratta in Italia*, Lijjevalchs Konstahall, Stockholm, July–September 1991.

Lucio Fontana, Galleria Arte Borgogna, Milan, April–June 1991.

Lucio Fontana, Arnulf Rainer. Oltre la tela, Museion, Bolzano, March–May 1995. *La pittura spaziale e nucleare a Milano. 1950–1960*, Galleria d'Arte Bergamo, Bergamo, 5 April–11 May 1997.

Lucio Fontana, Tornabuoni Art, Paris, October–November 2009. *Lucio Fontana. Opere 1949–1968*, Galleria Nove, Berlin, January–April 2010. *Lucio Fontana. Rétrospective*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, April–August 2014.

Bibliography *Nuovi materiali nuove tecniche*, exhibition catalogue, essay by Giulio Carlo Argan, Caorle, Venice, 1969, no. 73. *Lucio Fontana*, exhibition catalogue, Galleria Michelucci, Florence, 1971, no. 25. *Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux*, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, p. 48, no. 56 BA 22. *Lucio Fontana*, exhibition catalogue, essay by Floriano De Santi, Galleria la Nuova Città, Brescia, 1983, no. 2. *Fontana. Catalogo Generale* Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. I, p. 173, no. 56 BA 22. *Lucio Fontana*, exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Fidia Edizioni d'Arte, Lugano, 1991, pp. 40–41, no. 11. *Bildlyrik Fran Italien. Il miraggio della liricità, arte astratta in Italia*, exhibition catalogue,

Elena Pontiggia, Bo Sarnstedt, Elio Santarella, Lijjevalchs, Stockholm, 1991, p. 40.

Lucio Fontana, Arnulf Rainer. Oltre la tela, exhibition catalogue, Maria Vescavo and Andreas Hapkemeyer, Museion, Museo d'Arte Moderna, Bolzano, 1995.

La pittura spaziale e nucleare a Milano. 1950–1960, exhibition catalogue, Fabrizia Lanza Pietromarchi, Galleria d'Arte Bergamo, Bergamo, 1997, pp. 46–47.

Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. I, p. 326, no. 56 BA 22.

Lucio Fontana, exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Tornabuoni Art, Paris, 2009, pp. 66–67. 'Che sensuali les Italiens', Manuela Grassi, in

Panorama, 8 October 2009, no. 41, p. 158.

Lucio Fontana. Opere 1949–1968, exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Galleria Nove, Berlin, 2010, p. 17.

Fontana e Parigi, Tornabuoni Art exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Forma Edizioni, Poggibonsi, 2010, p. 134.

Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, pp. 52–53, no. 57 BA 46. *Fontana. Catalogo Generale*, Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. I, p. 183, no. 57 BA 46. *Lucio Fontana. La cultura dell'occhio*, exhibition catalogue, Rudi Fuchs, Johannes Gachnang, Cristina Mundici, Alessandra Canterini, Castello di Rivoli, Rivoli, 1986, p. 38 and p. 121, no. 16. *Fontana e lo Spazialismo*, exhibition catalogue, Villa Malpensata, Lugano, 1987, pp. 116–117. *Lucio Fontana*, exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Fidia Edizioni d'Arte, Lugano, 1991, pp. 52–53, no. 17. *Lucio Fontana*, exhibition catalogue, Tornabuoni Arte, Milan, 1996, pp. 74–75. *Lucio Fontana. Stasera inauguro la mia mostra da Palazzoli*, exhibition



p. 122

Concetto spaziale, 1957

oil, mixed media and sequins on canvas
51 ⅜ × 37 ¾ in (130×96 cm)
Provenance Private collection, Milan. Galleria Il Mappamondo, Milan. Alberto Galimberti collection, Milan.

Exhibited

Lucio Fontana, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin, February–March 1970. *Arte 1940–50*, Vismara Arte Contemporanea, Milan, December 1982–January 1983.

Lucio Fontana. La cultura dell'occhio, Castello di Rivoli, Rivoli, June–September 1986.

Fontana e lo Spazialismo, Villa Malpensata, Lugano, September–November 1987.

Lucio Fontana, Galleria Arte Borgogna, Milan, April–June 1991.

Lucio Fontana, Tornabuoni Arte, Milan, from 23 May 1996.

Arte a Milano 1946–1959. Il movimento spaziale, Palazzo Sertori, Sondrio, October–November 1998; Galleria Gruppo Credito Valtellinese, Refettorio delle Stelline, Milan, June–July 1999.

Lucio Fontana. Stasera inauguro la mostra da Palazzoli, Galleria Blu, Milan, March–May 1999.

Lucio Fontana, De Pury & Luxembourg, Zurich, October–December 2002. *Lucio Fontana*, Tornabuoni Art, Paris, October–November, 2009.

Bibliography *Lucio Fontana*, exhibition catalogue, Aldo Passoni, Turin, 1970, pl. 134.

Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, pp. 52–53, no. 57 BA 46.

Fontana. Catalogo Generale, Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. I, p. 183, no. 57 BA 46.

Lucio Fontana. La cultura dell'occhio, exhibition catalogue, Rudi Fuchs, Johannes Gachnang, Cristina Mundici, Alessandra Canterini, Castello di Rivoli, Rivoli, 1986, p. 38 and p. 121, no. 16.

Fontana e lo Spazialismo, exhibition catalogue, Rudi Fuchs, Johannes Gachnang, Cristina Mundici, Alessandra Canterini, Castello di Rivoli, Rivoli, 1986, p. 39, no. 18.

Fontana. Catalogo Generale Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. I, p. 180, no. 57 BA 31. *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Enrico

catalogue, Galleria Blu, Milan, 1999, pp. 74–75. *Arte a Milano 1946–1959. Il Movimento Spaziale*, exhibition catalogue, Martina Corgnati, Aurora Editions, Verona, 1999, p. 33.

Maestri moderni e contemporanei. Antologia Scelta 2002, exhibition catalogue, Tornabuoni Arte, Florence, 2002, p. 107. *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. I, p. 338, no. 57 BA 46.

Lucio Fontana, exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Tornabuoni Art, Paris, 2009, pp. 72–73.

Fontana e Parigi, Tornabuoni Art exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Forma Edizioni, Poggibonsi, 2012, p. 48.



p. 124

Concetto spaziale, 1957

oil, mixed media and sequins on canvas
28 ⅜ × 23 ⅜ in (72×60 cm)
Provenance Piero Fedeli collection, Milan.

Exhibited

Lucio Fontana: La Cultura dell'occhio, Castello di Rivoli, Rivoli, 1986.

Bibliography *Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux*, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, p. 52, no. 57 BA 31. *Lucio Fontana: La Cultura dell'occhio*, exhibition catalogue, Rudi Fuchs, Johannes Gachnang, Cristina Mundici, Alessandra Canterini, Castello di Rivoli, Rivoli, 1986, p. 39, no. 18. *Fontana. Catalogo Generale* Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. I, p. 180, no. 57 BA 31. *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Enrico

Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. I, p. 335, no. 57 BA 31.



p. 125

Concetto spaziale, 1957

oil, mixed media and sequins on canvas
29 ⅜ × 24 in (74×61 cm)

Provenance

Private collection, Perugia. Marisa Del Re Gallery, New York.

Private collection, Geneva.

Exhibited

Paintings from the Damiano Collection, Institute of Contemporary Art, London, 1959. Marisa Del Re Gallery, New York, November–December 1986.

Lucio Fontana, Galleria Arte Borgogna, Milan, April–June 1991.

Lucio Fontana, Tornabuoni Arte, Milan, May 1996.

Lucio Fontana. Stasera inauguro la mia mostra da Palazzoli, Galleria Blu, Milan, 1999.

Galleria Gruppo Credito Valtellinese, Refettorio delle Stelline, Milan, March–April 1999.

Bibliography *Ideal Standard*, no. 2, April–June 1959, p. 55.

Paintings from the Damiano Collection, exhibition catalogue, Institute of Contemporary Art, London, 1959, no. 4.

Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, p. 52, no. 57 BA 33.

Fontana. Catalogo Generale Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. I, p. 181, no. 57 BA 33. *Lucio Fontana*, exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Fidia Edizioni d'Arte, Lugano, 1991, pp. 50–51, no. 16. *Lucio Fontana, exhibition catalogue*, Tornabuoni Arte, Milan, 1996, pp. 72–73.

Lucio Fontana. Stasera inauguro la mia mostra da Palazzoli, exhibition catalogue, Galleria Blu, Milan, 1999, pp. 76–77. Galleria Gruppo Credito Valtellinese, Refettorio delle Stelline, Milan, 1999, p. 32.

Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. I, p. 336, no. 57 BA 33. *Fontana e Parigi*, Tornabuoni Art exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Forma Edizioni, Poggibonsi, 2012, p. 50.



p. 126

Concetto spaziale, 1957

oil, mixed media and sequins on masonite
53 ⅜ × 39 ⅜ in (135×100 cm)
Provenance Cavellini collection, Brescia. Private collection, Milan. Private collection, Strasbourg.

Exhibited

Pittori moderni dalla collezione Cavellini, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome, May 1957.

Collection Cavellini, Musée des Beaux-Arts, La Chaux-de-Fonds, January–March 1958.

Galleria Lorenzelli, Bergamo, 1966.

Lucio Fontana. Opere 1931–1968, Galleria Martano 2, Turin, October–November 1969.

Lucio Fontana, Palazzo Reale, Milan, April–June 1972.

Bibliography *Pittori moderni dalla collezione Cavellini*, exhibition catalogue, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome, 1957, p. 31, no. 110.

Collection Cavellini, exhibition catalogue, Musée des Beaux-Arts, La Chaux-de-Fonds, 1958, p. 14, no. 84.

Exhibition catalogue, Galleria Lorenzelli, Bergamo, 1966, illustrated. *Arte Astratta*, Guglielmo

Achille Cavellini, Edizioni della Conchiglia, Milan, 1968, p. 162.

Lucio Fontana. Opere 1931–1968, Galleria Martano 2, Turin, 1969, no. 14.

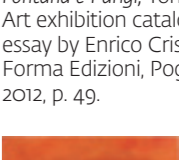
Lucio Fontana, exhibition catalogue, Palazzo Reale, Milan, 1972, p. 139, no. 94.

Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, pp. 52–53, no. 57 BA 32.

Fontana e Parigi, Tornabuoni Art exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Forma Edizioni, Poggibonsi, 2012, p. 49.

Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. I, p. 335, no. 57 BA 32.

Fontana e Parigi, Tornabuoni Art exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Forma Edizioni, Poggibonsi, 2012, p. 49.



p. 130

Concetto spaziale, 1958

anilines on canvas
31 ⅜ × 39 ⅜ in (80×100 cm)

Provenance

Galleria Notizie, Turin. Private collection, Turin. Galleria Internazionale, Milan.

Alberto Galimberti collection, Milan.

Exhibited

Lucio Fontana. Retrospektive, Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, June–September 1996; Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna, September 1996–January 1997.

Bibliography

Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, p. 64. *Fontana. Catalogo Generale* Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. I, p. 223. *Lucio Fontana. Retrospektive*,

exhibition catalogue, Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, 1996, pp. 160–121, no. 117. *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. I, p. 380, no. 58 I 51. *Arte moderna e contemporanea. Antologia Scelta* 2014, exhibition catalogue, Tornabuoni Arte, Florence, 2013, p. 121. 'Lucio Fontana. Rétrospective', in *Connaissance des Arts*, Paris, 2014, no. 622, pp. 36–37.



p. 132

Concetto spaziale, Forma, 1959

anilines on canvas 31 ½ × 39 ¾ in (80×100 cm)
Provenance Galleria Gastaldelli, Milan. Private collection, Milan.
Exhibited *Informale in Italia*, Visual Arts Centre, Hong Kong, 1997. *L'Informale italiano*, Galleria d'Arte Niccoli, Parma, December 1997–March 1998. *Afro Burri Fontana*, Fukuyama Museum of Art, Fukuyama, April–May 2002. *Afro Burri Fontana*, The National Museum of Art, Osaka, June–July 2002. *Lucio Fontana*, Tornabuoni Art, Paris, October–November 2009.
Bibliography *Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux*, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, pp. 64–65, no. 59 I 1 (repro. upside down). *Fontana. Catalogo Generale* Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. I, p. 226, no. 59 I 1. *La Repubblica*, insert of *TM&L*, Rome, no. 64, 17–23 November 1994. *L'Informale italiano*, exhibition catalogue, Roberto Pasini, Galleria d'Arte Niccoli, Parma, 1997, p. 74.

Afro Burri Fontana, exhibition catalogue, The National Museum of Art, Osaka, 2002, pp. 122–357, no. 53. *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. I, p. 387, no. 59 I 1. *Lucio Fontana*, exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Tornabuoni Art, Paris, 2009, pp. 88–89. *Fontana e Parigi*, Tornabuoni Art exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Forma Edizioni, Poggibonsi, 2012, p. 57. 'Lucio Fontana. Rétrospective', in *Connaissance des Arts*, Paris, 2014, no. 622, p. 54.



p. 134

Concetto spaziale, 1959

graffiti, holes, ink and aniline on paper laid down on canvas 25 ⅝ × 25 ⅝ in (65×65 cm)
Provenance Galleria XX Settembre, Genoa. Philippe Daverio Gallery Ltd., New York.
Exhibited *Anni cinquanta. Pittura in Lombardia, Piemonte e Liguria*, Castello di Sartirana, Sartirana, June 1991. *Spaziali. Fontana-Crippa-Dova-Tancredi*, Studio Carlo Grossetti, Milan, 1991. *Lucio Fontana*, Galleria Il Chiostro, Saronno, April–May 1993. *Lucio Fontana e Milano*, Museo della Permanente, Milan, October–November 1996. *Lucio Fontana*, Tornabuoni Arte, Milan, May 1996. *Lucio Fontana*, Tornabuoni Arte, Venice, December 2005. *Lucio Fontana*, Tornabuoni Art, Paris, October–November 2009.
Bibliography *Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux*, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, pp. 64–65, no. 59 I 1 (repro. upside down). *Fontana. Catalogo Generale* Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. I, p. 226, no. 59 I 1. *La Repubblica*, insert of *TM&L*, Rome, no. 64, 17–23 November 1994. *L'Informale italiano*, exhibition catalogue, Roberto Pasini, Galleria d'Arte Niccoli, Parma, 1997, p. 74.

Saronno, 1993, pp. 12–13 (repro. upside down). *Alla ricerca del tempo perduto*, Gilberto Tinacci Mannelli and Alessandro Baccani, Arnaldo Forni Editions, 1998 cover. *Lucio Fontana*, exhibition catalogue, Tornabuoni Arte, Florence, 1996, pp. 86–87. *Lucio Fontana*, exhibition catalogue, Tornabuoni Arte, Florence, 2005, pp. 68–69. *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. 1, p. 440, no. 59 CA 12. *Lucio Fontana*, exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Tornabuoni Art, Paris, 2009, pp. 92–93. *Fontana e Parigi*, Tornabuoni Art exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Forma Edizioni, Poggibonsi, 2012, p. 59.



p. 138

Le Jour, 1962
Lucio Fontana and Jef Verheyen oil and holes on canvas 83 ½ × 52 in (212×132 cm) This work is registered with the Fondazione Lucio Fontana, Milan, no. 2059/40.
Provenance Galerie Spiess, Paris.
Exhibited *Ecriture de la Peinture*, Galerie Spiess, Paris, September–November 1983.
Bibliography 'Lucio Fontana. Rétrospective', in *Connaissance des Arts*, Paris, 2014, no. 622, p. 25 (wrong details).



p. 140

Concetto spaziale, 1964

oil and graffiti on canvas 32 ¼ × 25 ⅝ in (82×65 cm)

Provenance

Helly Nahmad Gallery, London. Galerie Pierre, Stockholm. Catarina Dage collection, Stockholm.

Exhibited

Lucio Fontana. Peintures 1960–64, Galerie Bonnier, Lausanne, September–October 1965. *Fontana*, Galerie Bleue and Galerie Pierre, Stockholm, April 1967. *Lucio Fontana*, Hayward Gallery, London, October 1999–January 2000. *Lucio Fontana*, Tornabuoni Art, Paris, October–November 2009. *Adolfo Wildt, le dernier symboliste*, Musée de l'Orangerie, Paris, April–July 2015.

Bibliography

Fontana. Catalogo Generale Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. II, p. 499, no. 64 B 3. *Lucio Fontana*, exhibition catalogue, Sarah Whitfield, Hayward Gallery Publishing, London, 1999, p. 139 and p. 205, no. 47. *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. II, p. 689, no. 64 B 3. *Maestri moderni e contemporanei. Antologia Scelta* 2008, exhibition catalogue, Tornabuoni Arte, Florence, 2007, p. 151. *Lucio Fontana*, exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Tornabuoni Art, Paris, 2009, pp. 96–97. 'Lucio Fontana. Che il quadro esca dalla cornice!', Renato Diez, *Arte*, Editoriale Giorgio Mondadori, Milan, October 2009, pp. 110–111 (detail). *Fontana e Parigi*, Tornabuoni Art exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Forma Edizioni, Poggibonsi, 2012, p. 61. *Adolfo Wildt, le dernier symboliste*, exhibition catalogue, Musée d'Orsay, Skira, Paris, 2015, p. 68.



p. 142

Concetto spaziale, 1966

oil and pencil on canvas 31 ½ × 25 ⅝ in (80×65 cm)
Provenance Private collection, Milan. Nicola Giuliani collection, Milan. Galleria Ferrari, Verona. Vittorio Zennaro collection, Genoa. Galleria La Bertesca, Genoa.
Exhibited *Artempo. Where Time Becomes Art*, Palazzo Fortuny, Venice, June–October 2007. *Lucio Fontana*, Tornabuoni Art, Paris, October–November 2009.

Bibliography

Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, p. 146. *Fontana. Catalogo Generale* Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. II, p. 504, no. 66 B 12. *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. II, pp. 692–693, no. 66 B 12. *Artempo. Where Time Becomes Art*, exhibition catalogue, Axel Vervoordt and Mattijs Visser, Musei Civici Veneziani, Venice, 2007, p. 74, no. 33. *Lucio Fontana*, exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Tornabuoni Art, Paris, 2009, pp. 102–103. *Fontana e Parigi*, Tornabuoni Art exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Forma Edizioni, Poggibonsi, 2012, p. 65.



p. 144

Concetto spaziale, 1968

water-based paint and

graffiti on canvas 36 ⅝ × 28 ¾ in (93×73 cm)

Provenance

Marlborough Galleria d'Arte, Rome. Studio Bellini, Milan. Private collection, Milan. Galleria Il Mappamondo, Milan. Matteo Lampertico Arte Antica, Milan. Austin Desmond Fine Art, London.

Exhibited

Lucio Fontana, Tornabuoni Art, Paris, October–November 2009.

Bibliography

Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, p. 150. *Fontana. Catalogo Generale* Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. II, p. 512. *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. II, p. 703, no. 68 B 4. *Lucio Fontana*, exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Tornabuoni Art, Paris, 2009, pp. 98–99. *Fontana e Parigi*, Tornabuoni Art exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Forma Edizioni, Poggibonsi, 2012, p. 63.

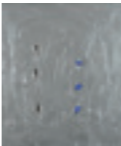


p. 146

Concetto spaziale, 1968

water-based paint, aniline and pencil on canvas 18 ⅝ × 21 ⅝ in (46×55 cm)
Provenance Private collection, Milan.
Bibliography *Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux*, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, pp. 150–151. *Fontana. Catalogo Generale* Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. II, p. 512. *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Enrico

Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. II, p. 702, no. 68 B 1.



p. 150

Concetto spaziale, 1961

oil, holes, graffiti and glass on canvas 21 ⅝ × 18 ⅝ in (55×46 cm)
Provenance Private collection, Biella. Galleria del Leone, Venice. Private collection, Monza. Private collection, Milan. Studio Casoli, Milan. Private collection, Milan.

Exhibited

Lucio Fontana, Galleria Il Pilastro, Milano, March–April 1985.
Bibliography *Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux*, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, pp. 108–109. *Lucio Fontana*, exhibition catalogue, Galleria Il Pilastro, Milan, 1985, illustrated. *Fontana. Catalogo Generale* Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. I, p. 363. *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. II, p. 546, no. 61 O 7.



p. 154

Concetto spaziale, Ritratto de Iris Cleri, 1961

oil, graffiti and glass on canvas 36 ¼ × 28 ¾ in (92×73 cm)
Provenance Galleria Il Punto, Turin. Private collection, Turin. Private collection, Milan.
Exhibited *Lucio Fontana*, Musée National d'Art Moderne, Centre George Pompidou, Paris, October 1987–January 1988.

Lucio Fontana, Galleria Arte Borgogna, Milan, April–June 1991. *Lucio Fontana*, Tornabuoni Arte, Milan, May 1996. *Lucio Fontana*, Palazzo delle Esposizioni, Rome, April–June 1998.

Bibliography

Psychoanalyse de Fontana in Metro, no. 7, Jacques Kermoal, Milan, 1962, pp. 24–27, no. 6. 'L'astronauta dell'arte. Dialogo con Lucio Fontana', in *Settimo Giorno*, no. 4, Milan, 22 January 1963, pp. 47–51, no. 8. *Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux*, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, p. 110, no. 61 O 34. *Fontana. Catalogo Generale* Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. I, p. 368 and p. 370, no. 61 O 34. *Lucio Fontana*, exhibition catalogue, Musée National d'Art Moderne, Centre George Pompidou, Paris, 1987–88, pp. 240–241. *Lucio Fontana*, exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Fidia Edizioni d'Arte, Lugano, 1991, pp. 74–75, no. 28. *Lucio Fontana*, exhibition catalogue, Tornabuoni Arte, Milan, 1996, pp. 104–105. *Lucio Fontana*, exhibition catalogue, Palazzo delle Esposizioni, Rome, 1998, p. 285, no. 4/P/26. *Maestri Moderni e Contemporanei, Antologia Scelta*, exhibition catalogue, Tornabuoni Arte, Florence–Milan, 1999, p. 107. *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. I, p. 552, no. 61 O 34. *Fontana e Parigi*, Tornabuoni Art exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Forma Edizioni, Poggibonsi, 2012, p. 67.



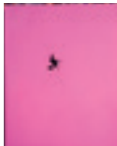
p. 156

Concetto spaziale, 1961

oil and slash on canvas 35 ⅞ × 28 ¾ in (91×73 cm) This work is registered with the Fondazione Lucio Fontana, Milan, no. 342/47.

Provenance

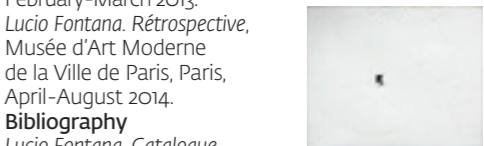
Private collection, Switzerland.
Exhibited *Lucio Fontana*, Tornabuoni Art, Paris, October–November 2009.
Bibliography *Lucio Fontana*, exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Tornabuoni Art, Paris, 2009, pp. 108–109. *Fontana e Parigi*, Tornabuoni Art exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Forma Edizioni, Poggibonsi, 2012, p. 68.



p. 160

Concetto spaziale, 1962

oil, gash and graffiti on canvas 45 ⅝ × 35 in (116×89 cm)
Provenance Galerie Benador, Geneva. Galleria d'Arte Sianesi, Milan. Private collection, Milan.
Exhibited *Lucio Fontana*, Tornabuoni Art, Paris, October–November 2009. *Lucio Fontana. Opere 1949–1968*, Galleria Nove, Berlin, January–April 2010. *Gli anni Sessanta nelle Collezioni Guggenheim. Oltre l'Informale verso la Pop Art*, ARCA, Church of San Marco, Vercelli, February–March 2013. *Lucio Fontana. Rétrospective*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 2014, p. 218.



p. 162

Concetto spaziale, 1962

spatiaux, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, pp. 118–119, no. 62 O 46.

Fontana. Catalogo Generale Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. I, p. 400, no. 62 O 46.

Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. II, p. 584, no. 62 O 46. *Lucio Fontana*, exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Tornabuoni Art, Paris, 2009, pp. 114–115.

'Lucio Fontana. Che il quadro esca dalla cornice!', Renato Diez, in *Arte*, Editoriale Giorgio Mondadori, Milan, 2009, p. 113. 'Oui, je suis Fontana', Francesca Pini, in *Corriere della Sera Magazine*, no. 43, 2009, p. 125. *Lucio Fontana. Opere 1949–1968*, exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Galleria Nove, Berlin, 2010, p. 27. 'Le Fiere', Licia Spagnesi, in *Arte*, no. 463, 2012, no. 3. *Fontana e Parigi*, Tornabuoni Art exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Forma Edizioni, Poggibonsi, 2012, p. 73. *Gli anni Sessanta nelle Collezioni Guggenheim. Oltre l'Informale verso la Pop Art*, exhibition catalogue, Luca Massimo Barbero, Eventi & Progetti Edizioni, Biella, 2013, pp. 82–83. 'Lucio Fontana à la conquête de l'espace', Guillaume Morel, in *Connaissance des Arts*, Paris, 2014, no. 726, p. 54. 'Lucio Fontana. Rétrospective', in *Connaissance des Arts*, Paris, 2014, no. 622, p. 63. *Lucio Fontana. Rétrospective*, exhibition catalogue, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 2014, p. 218.



'Le Fiere', Licia Spagnesi, in *Arte*, no. 463, 2012, no. 3. *Fontana e Parigi*, Tornabuoni Art exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Forma Edizioni, Poggibonsi, 2012, p. 73. *Gli anni Sessanta nelle Collezioni Guggenheim. Oltre l'Informale verso la Pop Art*, exhibition catalogue, Luca Massimo Barbero, Eventi & Progetti Edizioni, Biella, 2013, pp. 82–83. 'Lucio Fontana à la conquête de l'espace', Guillaume Morel, in *Connaissance des Arts*, Paris, 2014, no. 726, p. 54. 'Lucio Fontana. Rétrospective', in *Connaissance des Arts*, Paris, 2014, no. 622, p. 63. *Lucio Fontana. Rétrospective*, exhibition catalogue, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 2014, p. 218.

oil, gash and graffiti on canvas
31 7⁄8 × 39 3⁄8 in (81×100 cm)
Provenance
Enrico Crispolti collection, Rome.

Exhibited
Burri, Cagli, Fontana, Guttuso, Moreni, Morlotti. Sei pittori italiani dagli anni Quaranta ad oggi, Istituto Italo-Latino Americano, Rome, 1969.
I pittori italiani dopo il Novecento, Palazzo Scuola Media Curtatone e Montanara, Pontedera, December 1969-January 1970; Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, January-February 1970; Palazzo Reale, Milan, March 1970.
Fontana, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, September 1994-January 1995.
Lucio Fontana. Retrospektive, Schirn Kunsthalle, Frankfurt, June-September 1996; Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna, September 1996-January 1997.
Lucio Fontana Oeuvres. Ugo Mulas Photographies, Galerie Pascal Retelet, Saint-Paul-de-Vence, May-June 2000.
Bianco Italia, Tornabuoni Art, Paris, April-July 2013.
Lucio Fontana. Rétrospective, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, April–August 2014.

Bibliography
Omaggio a Lucio Fontana, Enrico Crispolti, B. Carucci Edizioni, Rome, 1971, p. 190, no. 169.
Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, p. 118, no. 62 O 29.
Burri, Cagli, Fontana, Guttuso, Moreni, Morlotti. Sei pittori italiani dagli anni Quaranta ad oggi, exhibition catalogue, Istituto Italo-Latino Americano, Rome, 1967, p. 285.
Vision 12: Pittori e scultori America Latina, exhibition catalogue, Istituto Italo-Latino Americano, Rome, 1969.
I pittori italiani dopo il Novecento, Palazzo Scuola Media Curtatone e Montanara, Pontedera, December 1969-January 1970; Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, January-February 1970; Palazzo Reale, Milan, March 1970.
Fontana, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, September 1994-January 1995.
Lucio Fontana. Retrospektive, Schirn Kunsthalle, Frankfurt, June-September 1996; Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna, September 1996-January 1997.
Lucio Fontana Oeuvres. Ugo Mulas Photographies, Galerie Pascal Retelet, Saint-Paul-de-Vence, May-June 2000.
Bianco Italia, Tornabuoni Art, Paris, April-July 2013.
Lucio Fontana. Rétrospective, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, April–August 2014.

Bibliography
Omaggio a Lucio Fontana, Enrico Crispolti, B. Carucci Edizioni, Rome, 1971, p. 190, no. 169.
Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, p. 118, no. 62 O 29.

Exhibited
Burri, Cagli, Fontana, Guttuso, Moreni, Morlotti. Sei pittori italiani dagli anni Quaranta ad oggi, exhibition catalogue, Istituto Italo-Latino Americano, Rome, 1967, p. 285.
Vision 12: Pittori e scultori America Latina, exhibition

catalogue, Istituto Italo-Latino Americano, Rome, 1969.
I pittori italiani dopo il Novecento, exhibition catalogue, D. Carlesi, Vangelista Edizioni, Milan, 1969, pp. 68-71.
Fontana. Catalogo Generale Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. I, p. 396, no. 62 O 29.
Fontana, exhibition catalogue, essay by F. Gualdoni, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1994-1995, p. 15, pl. 77.
Lucio Fontana. Retrospektive, exhibition catalogue, Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 1997, p. 142 and p. 221, no. 100.
Lucio Fontana Oeuvres. Ugo Mulas Photographies, exhibition catalogue, Galerie Pascal Retelet, Saint-Paul-de-Vence, 2000, pp. 110-111.
Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. II, p. 580, no. 62 O 29.
Bianco Italia, Tornabuoni Art exhibition catalogue, Dominique Stella, Forma Edizioni, Poggibonsi, 2013, pp. 108-109.
'Lucio Fontana. Rétrospective', in *Connaissance des arts*, Paris, 2014, no. 622, p. 22.
Lucio Fontana. Rétrospective, exhibition catalogue, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 2014, p. 214, no. 175.

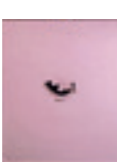
Bibliography
Omaggio a Lucio Fontana, Enrico Crispolti, B. Carucci Edizioni, Rome, 1971, p. 190, no. 169.
Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, p. 118, no. 62 O 29.
Burri, Cagli, Fontana, Guttuso, Moreni, Morlotti. Sei pittori italiani dagli anni Quaranta ad oggi, exhibition catalogue, Istituto Italo-Latino Americano, Rome, 1967, p. 285.
Vision 12: Pittori e scultori America Latina, exhibition



p. 164
Concetto spaziale, 1962

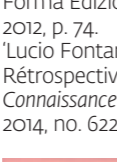
oil, gash and graffiti on canvas
31 3⁄8 × 25 3⁄8 in (81×65 cm)
Provenance
David Bonnier collection, Stockholm.
Svensk-Franska Konstgalleriet, Stockholm.
Bibliography
Fontana. Catalogo Generale Enrico Crispolti, Electa,

Milan, 1986, vol. I, p. 407.
Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. II, p. 593, no. 62 O 83.



p. 165
Concetto spaziale, 1962

oil, gashes and graffiti on canvas
39 3⁄8 × 31 1⁄2 in (100×80 cm)
Exhibited
Lucio Fontana, Tornabuoni Art, Paris, October-November 2009.
Bibliography
Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, pp. 118-119, no. 62 O 52.
Fontana. Catalogo Generale Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. I, p. 401, no. 62 O 52.
Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. II, p. 585, no. 62 O 52.
Lucio Fontana, exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Tornabuoni Art, Paris, 2009, pp. 116-117.
Fontana e Parigi, Tornabuoni Art exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Forma Edizioni, Poggibonsi, 2012, p. 74.
'Lucio Fontana. Rétrospective', in *Connaissance des Arts*, Paris, 2014, no. 622, p. 62.



p. 166
Concetto spaziale, 1963

oil, gashes and graffiti on canvas
39 3⁄8 × 31 3⁄8 in (100×81 cm)
Provenance
Galleria dell'Ariete, Milan.

Private collection, Cologne.
Private collection, Milan.
Galleria Tega, Milan.

Exhibited
Lucio Fontana. Bilder, Galerie Karsten Greve, Cologne, September-November 1988.
Lucio Fontana. Retrospektive, Schirn Kunsthalle, Frankfurt, June-September 1996.
Lucio Fontana. Retrospektive, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, September 1996-January 1997.
Lucio Fontana, metafore barocche, Palazzo Forti, Verona, October 2002-March 2003.

Bibliography
Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, p. 138, no. 63 O 1.
Fontana. Catalogo Generale Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. II, p. 476, no. 63 O 1.
Lucio Fontana, metafore barocche, exhibition catalogue, Giorgio Cortenova, Marsilio Edizioni, Venice, 2002, p. 98 and p. 126, no. 42.
Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. II, p. 668, no. 63 O 1.
Maestri moderni e contemporanei. Antologia Scelta 2008, exhibition catalogue, Tornabuoni Arte, Florence, 2007, p. 147.
Fontana e Parigi, Tornabuoni Art exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Forma Edizioni, Poggibonsi, 2012, p. 79.



p. 170
Concetto Spaziale, La Fine di Dio, 1963

oil, holes, gashes and graffiti on canvas
70 1⁄8 × 48 3⁄8 in (178×123 cm)
Provenance
Private collection, Milan.
Studio Casoli, Milan.
Private collection, Switzerland.

Exhibited
Fontana, Marlborough Gallery, Rome, 1964.
Lucio Fontana. The Spatial Concept of Art, Walker Art Center, Minneapolis, January-February 1966; University of Texas Art Museum, Austin, February-March 1966.
Lucio Fontana, Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato di Tella, Buenos Aires, July-August 1966.
Lucio Fontana, Galleria La Nuova Loggia, Bologna, 1967.
Un'avventura internazionale. Torino e le Arti 1950-1970, Castello di Rivoli, Rivoli, February-April 1993.

Bibliography
'It's Art!, in *The Minneapolis Star*, 5 January 1966, illustrated.
'Il formalismo della luce e dello spazio. Mostra di Lucio Fontana a Bologna', Franco Solmi, in *L'Unità*, 20 October 1967, illustrated.
'Lucio Fontana', Luigi Grassi, in *Caffè Club*, no. 5, January-February 1968, p. 15.
L'arte contemporanea, Albert Schug, Rizzoli, Milan, 1969, p. 250.
Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. I, p. 80 and vol. II p. 136.
Fontana. Catalogo Generale Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. II, p. 466.
Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. II, p. 654, no. 63 FD 11.



p. 178
Concetto spaziale, New York 8, 1962

lacerations and graffiti on copper
24 3⁄4 × 24 3⁄4 in (63×63 cm)
Provenance
Galleria dell'Ariete, Milan.
Attilio Codognato collection, Venice.
Private collection, Geneva.

Exhibited
Lucio Fontana, Galleria dell'Ariete, Milan, June 1962.
Lucio Fontana. The Spatial Concept of Art, Walker Art Center, Minneapolis, January-February 1966; University of Texas Art Museum, Austin, February-March 1966.
Lucio Fontana, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, October 1987-January 1988; Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, February-March 1988; Stedelijk Museum, Amsterdam, April-June 1988; Whitechapel Art Gallery, London, July-September 1988.

Lucio Fontana, Galerie Artscope, Bruxelles, November 1995-January 1996.
Lucio Fontana. Retrospektive, Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, June-September 1996; Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna, September 1996-January 1997.
Lucio Fontana, Palazzo delle Esposizioni, Rome, April-June 1998.

Bibliography
Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, pp. 122-123.
Lucio Fontana. A retrospective 1899-1968, exhibition catalogue, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1977, p. 99, no. 95.
Fontana. Catalogo Generale, Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. II, p. 410 and p. 416.
Lucio Fontana, exhibition catalogue, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987-1988, pp. 242-243 (ripro. upside down).
Lucio Fontana, exhibition catalogue, Whitechapel Art Gallery, London, 1988, p. 57 and p. 109, no. 90 (ripro. flipped horizontally).
Lucio Fontana, exhibition catalogue, Galerie Artscope, Brussels, 1995-96, no. 24.
Lucio Fontana. Retrospektive, exhibition catalogue, Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, 1996, p. 126 and p. 220, no. 84.

Lucio Fontana, exhibition catalogue, Palazzo delle Esposizioni, Rome, 1998, p. 290, no. 4/P/31.
Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. II, p. 597, no. 62 ME 5.



p. 182
Concetto spaziale, Attese, 1959

water-based paint on canvas
50 3⁄8 × 23 5⁄8 in (128,5×60 cm)
Provenance
Marlborough Galleria d'Arte, Rome. Galleria Seno, Milan. Tschoepe collection, Mönchengladbach. Private collection, United Kingdom. Walter Storms Galerie, Monaco. New Art Centre, London. Galleria Levi, Milan.

Exhibited
Omaggio a Fontana, Castello Cinquecentesco, L'Aquila, July-October 1963.
Fontana, Galleria Seno, Milan, January 1973.
Pittura in Lombardia '45/73, Villa Reale, Monza, June 1973.
Fontana, Shirn Kunsthalle, Frankfurt, June-September 1996.
Fontana, Museum Moderner Kunst Stiftung, Vienna, September-January 1997.
Der Unbekannte Fontana, Städtische Galerie Villingen-Schwenningen, October 2003-January 2004.
Der Unbekannte Fontana, Herman Voith Galerie, Kunstmuseum Heidenheim, January-March 2004.
Der Unbekannte Fontana, Museum Franz Gertsch, Burgdorf, April-June 2004.
Lucio Fontana, Tornabuoni Art, Paris, October-November 2009.
Lucio Fontana. Opere 1949-1968, Galleria Nove, Berlin, January-April 2010.
Azimuth, continuità e nuovo, Peggy Guggenheim Collection, Venice, September 2014-January 2015.

Bibliography
Omaggio a Fontana, exhibition catalogue, Enrico Crispolti, Ateneo Edizioni, Rome, 1963, no. 155.
Pittura in Lombardia '45 / 73, exhibition catalogue, essay on Lucio Fontana by Vittorio Fagone, Monza, 1973, no. 237.
Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, pp. 90-91, no. 59 T 142 (repro. upside down).
Fontana. Catalogo Generale Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. I, p. 305, no. 59 T 142 (repro. upside down).
Lucio Fontana. Retrospective, exhibition catalogue, Thomas Messer, Hatje Cantz, 1996, p. 181, no. 138.
Der Unbekannte Fontana, exhibition catalogue, Lorand Hegyi, Hatje Cantz, 2003, pp. 130-149, no. 82.
Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. I, p. 473, no. 59 T 142.
Lucio Fontana, exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Tornabuoni Art, Paris, 2009, pp. 128-129.
Lucio Fontana. Opere 1949-1968, exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Galleria Nove, Berlin, 2010, p. 23.
Fontana e Parigi, Tornabuoni Art exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Forma Edizioni, Poggibonsi, 2012, p. 84.
Azimuth, continuità e nuovo, exhibition catalogue, Luca Massimo Barbero, Marsilio Edizioni, Venice, 2014, p. 231.



p. 186
Concetto spaziale, Attesa, 1959

water-based paint and oil on canvas
35 3⁄8 in × 45 3⁄8 in (90×116 cm)
Provenance
Private collection, Paris.

Galleria Notizie, Turin.
Galleria Toselli, Milan.
Galerie Coutrier, Paris.
Exhibited
Le Festival d'Automne, Centre National d'Art Contemporain, Grand Palais, Paris, October-November, 1972.
Lucio Fontana, Galerie Neuendorf, Frankfurt, November 1987-January 1988.
Lucio Fontana, Tornabuoni Arte, Venice, December 2005.
Maestri Moderni e Contemporanei, Antologia Scelta 2006, Tornabuoni Arte, Florence, December 2006.

Lucio Fontana, Tornabuoni Art, Paris, October-November 2009.
Bibliography
Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, p. 84.
Fontana. Catalogo Generale Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. I, p. 292, no. 59 T 72.
Lucio Fontana, exhibition catalogue, Galerie Neuendorf, Frankfurt, 1988, no. 27.
Lucio Fontana, exhibition catalogue, Tornabuoni Arte, Florence, 2005, pp. 70-71.
Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. I, p. 468, no. 59 T 121.

Arte moderna e contemporanea. Antologia Scelta 2014, exhibition catalogue, Tornabuoni Arte, Florence, 2013, p. 123.
Bibliography
Omaggio a Lucio Fontana, Enrico Crispolti, B. Carucci Edizioni, Rome, 1971, p. 190, no. 169.
Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, p. 118, no. 62 O 29.
Burri, Cagli, Fontana, Guttuso, Moreni, Morlotti. Sei pittori italiani dagli anni Quaranta ad oggi, exhibition catalogue, Istituto Italo-Latino Americano, Rome, 1967, p. 285.
Vision 12: Pittori e scultori America Latina, exhibition



p. 188
Concetto spaziale, Attese, 1959

water-based paint on canvas
29 1⁄8 × 26 3⁄8 in (74×67 cm)
Provenance
Dogliotti collection, Turin.
Alessandro Meli Lupi di Soragna Tarasconi collection, Parma.
Bibliography
Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, pp. 88-89.
Fontana. Catalogo Generale Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. I, p. 301.
Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. I, p. 468, no. 59 T 121.
Arte moderna e contemporanea. Antologia Scelta 2014, exhibition catalogue, Tornabuoni Arte, Florence, 2013, p. 123.



p. 190
Concetto spaziale, Attese, 1963-64

water-based paint on canvas
15 × 21 3⁄8 in (38×55 cm)
Provenance
Private collection, Biella.
Galerie Bonnier, Stockholm.
Private collection, Stockholm.
Michèle Marin collection, Montreal.
Galerie Willy d'Huysser, Brussels.
Bibliography
Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. II, p. 648, no. 63-64 T 20.



p. 191
Concetto spaziale, Attese, 1963-64

water-based paint on canvas
25 $\frac{3}{8}$ × 19 $\frac{3}{4}$ in (65×50 cm)
Provenance
Private collection, Milan. George Poulides collection, Crans Montana. Private collection, London. Galerie Burén, Stockholm.
Bibliography
Maestri moderni e contemporanei. Antologia Scelta, exhibition catalogue, Tornabuoni Arte, Florence, 2003, p. 134.
Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Enrico Crispolti, Skira, Geneva-Milan, 2006, vol. II, p. 647, no. 63-64 T 12.
Fontana e Parigi, Tornabuoni Art exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Forma Edizioni, Poggibonsi, 2012, p. 99.



p. 192
Concetto spaziale, Attese, 1964

water-based paint on canvas
23 $\frac{3}{8}$ × 23 $\frac{3}{8}$ in (60×60 cm)
Provenance
Attilio Sartor collection, Verona. Private collection, Milan. Studio Casoli, Milan. Centro Tornabuoni, Florence.
Exhibited
Torinoarte, Centro Tornabuoni, Turin, 1990.
Maestri Contemporanei. Antologia Scelta 1990-1991, Centro Tornabuoni, Florence, 1990-1991.
Lucio Fontana, Tornabuoni Arte, Milan, May 1996.
Lucio Fontana. Stasera

inauguro la mostra da Palazzoli, Galleria Blu, Milan, March-May 1999.

Bibliography
Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, pp. 156-157.
Fontana. Catalogo Generale, Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. II, p. 531.
Exhibition catalogue *Torinoarte*, Centro Tornabuoni, Turin, 1990, p. 163.
Maestri Contemporanei. Antologia Scelta 1990-1991, exhibition catalogue, Centro Tornabuoni, Florence, 1990-1991, p. 101.
Maestri Contemporanei. Antologia Scelta 1992-93, exhibition catalogue, Tornabuoni Arte, Florence, 1992-93, p. 60.
Lucio Fontana, exhibition catalogue, Tornabuoni Arte, Milan, 1996, pp. 114-115.
Lucio Fontana. Stasera inauguro la mostra da Palazzoli, exhibition catalogue, Galleria Blu, Milan, 1999, pp. 94-95.
Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. II, p. 718, no. 64 T 76.
Fontana e Parigi, Tornabuoni Art exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Forma Edizioni, Poggibonsi, 2012, p. 106.



p. 194
Concetto spaziale, Attese, 1964

water-based paint on canvas
36 $\frac{3}{8}$ × 28 $\frac{3}{4}$ in (93×73 cm)
Provenance
Private collection, Lausanne. Galerie Bonnier, Lausanne.
Bibliography
Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux, Enrico Crispolti,

La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, pp. 154-155, no. 64 T 62.
Fontana. Catalogo Generale, Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. II, p. 527, no. 64 T 62.
Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. II, p. 716, no. 64 T 62.



p. 196
Concetto spaziale, Attese, 1964-65

water-based paint on canvas
24 $\frac{1}{4}$ × 19 $\frac{3}{4}$ in (61,5×50 cm)
Provenance
Private collection, Milan. Private collection, Rome.
Bibliography
Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. II, p. 743, no. 64-65 T 71.



p. 198
Concetto spaziale, Attese, 1965

water-based paint on canvas
40 $\frac{1}{8}$ × 52 in (102×132 cm)
Provenance
Marlborough Galleria d'Arte, Rome. Marlborough-Gerson Inc. Gallery, New York. Mya de Riencourt collection, Rome.
Exhibited
Lucio Fontana. The Spatial Concept of Art, Walker Art Center, Minneapolis, January-February 1966; University of Texas Art Museum, Austin, February-March 1966.
Recent Italian Painting and Sculpture, The Jewish Museum, New York, May-September 1968.

Lucio Fontana. La cultura dell'occhio, Castello di Rivoli, Rivoli, June-September 1986.
Fontana. Luce e colore, Palazzo Ducale, Genoa, October 2008-February 2009.
Lucio Fontana, Tornabuoni Art, Paris, October-November 2009.
Bianco Italia, Tornabuoni Art, Paris, April-July 2013.
Lucio Fontana. Rétrospective, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, April-August 2014.

Bibliography
Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, pp. 162-163, no. 65 T 59.
Fontana. Catalogo Generale, Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. II, p. 568, no. 65 T 59.

Lucio Fontana. La cultura dell'occhio, exhibition catalogue, Rudi Fuchs, Johannes Gachnang, Cristina Mundici, Alessandra Canterini, Castello di Rivoli, Rivoli, 1986, p. 62 and p. 122, no. 45.
Christie's Magazine, September-October 2003, p. 19.
Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. II, p. 757, no. 65 T 59, pl. CCXLVI.
Maestri moderni e contemporanei. Antologia Scelta 2008, exhibition catalogue, Tornabuoni Arte, Florence, 2007, p. 141.
Fontana. Luce e colore, exhibition catalogue, Sergio Casoli and Elena Geuna, Skira, Milan, 2008, p. 34.
Lucio Fontana, exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Tornabuoni Art, Paris, 2009, pp. 158-159.
'Lucio Fontana. Che il quadro esca dalla cornice', Renato Diez, in *Arte*, Editoriale Giorgio Mondadori, Milan, October 2009, p. 114.
Fontana e Parigi, Tornabuoni Art exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Poggibonsi, 2012, p. 104.

Bianco Italia, Tornabuoni Art exhibition catalogue, Dominique Stella, Forma Edizioni, Poggibonsi, 2013, pp. 112-113.
'Lucio Fontana. Rétrospective', in *Connaissance des Arts*, Paris, 2014, no. 622, pp. 34-35.
Lucio Fontana. Rétrospective, exhibition catalogue, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 2014, p. 229, no. 192.



p. 200
Concetto spaziale, Attese, 1965

water-based paint on canvas
32 $\frac{1}{4}$ × 26 $\frac{1}{8}$ in (82×66,5 cm)
Provenance
Galleria Il Mappamondo, Milan. Panza collection, Milan. Busca *La Gaia* collection, Cuneo.

Bibliography
Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, pp. 164-165.
Fontana. Catalogo Generale, Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. II, p. 575.
Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. II, p. 761, no. 65 T 81.
Arte moderna e contemporanea. Antologia Scelta 2015, exhibition catalogue, Tornabuoni Arte, Florence, 2014, p. 131.



p. 202
Concetto spaziale, Attese, 1965

water-based paint on canvas
39 $\frac{3}{8}$ × 31 $\frac{1}{8}$ in (100×81 cm)

Provenance
Emilio Arditti collection, Paris.

Bibliography
Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, p. 166.
Fontana. Catalogo Generale, Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. II, p. 583.
Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. II, p. 768, no. 65 T 127.



p. 204
Concetto spaziale, Attese, 1965

water-based paint on canvas
18 $\frac{1}{8}$ × 15 in (46×38 cm)
Provenance
Galerie Bonnier, Lausanne. A. de Pfiffer collection, Geneva.

Exhibited
Lucio Fontana. Peintures 1960-64, Galerie Bonnier, Lausanne, 1965.
Bibliography
Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, pp. 36-38.
Fontana. Catalogo Generale, Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. II, p. 56.
Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. II, p. 754, no. 65 T 47.



p. 205
Concetto spaziale, Attese, 1965

water-based paint on canvas
25 $\frac{3}{8}$ × 21 $\frac{1}{4}$ in (65×54 cm)

Provenance
Private collection, Geneva. Galerie Tronche, Paris. Galerie Natalie Seroussi, Paris. Michel Panygeres collection, Paris.

Exhibited
Lucio Fontana, De Pury & Luxembourg, Zurich, October-December 2002.
Bibliography
Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, pp. 164-165.
Fontana. Catalogo Generale, Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. II, p. 579.
Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. II, pp. 764-765, no. 65 T 104.



p. 206
Concetto spaziale, Attese, 1966

water-based paint on canvas
23 $\frac{3}{8}$ × 21 $\frac{3}{8}$ in (60×55 cm)
Provenance
Private collection, Brussels. Galerie Carrefour, Brussels. Private collection, Paris. Galerie Couturier, Paris.

Bibliography
Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, pp. 186-187, no. 66 T 109.
Fontana. Catalogo Generale, Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. II, p. 649, no. 66 T 109.
Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. II, p. 844, no. 66 T 109.
'Cacciatori di Tesori', Francesca Pini, in *Sette. Corriere della Sera*, no. 13, 29 March 2012, p. 44.



p. 208
Concetto spaziale, Attese, 1966

water-based paint on canvas
24 × 19 $\frac{3}{4}$ in (61×50 cm)
Provenance
Maurizio Calvesi collection, Rome.
Bibliography
Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, pp. 186-187, no. 647.
Fontana. Catalogo Generale, Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. II, p. 842, no. 66 T 95.
Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. II, p. 842, no. 66 T 95.

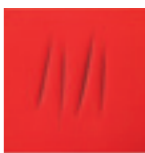
Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. II, p. 842, no. 66 T 95.
'Lucio Fontana à la conquête de l'espace', Guillaume Morel, in *Connaissance des Arts*, Paris, May 2014, no. 726, p. 57.
'Lucio Fontana. Rétrospective', in *Connaissance des Arts*, Paris, 2014, no. 622, p. 61.
Arte moderna e contemporanea. Antologia Scelta 2014, exhibition catalogue, Tornabuoni Arte, Florence, 2013, p. 122.



p. 210
Concetto spaziale, Attese, 1966

water-based paint on canvas
24 × 19 $\frac{3}{4}$ in (61×50 cm)
Provenance
Galerie Pierre, Stockholm. Private collection, Stockholm.
Bibliography
Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti,

ambientazioni, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. II, p. 849, no. 66 T 142.



p. 212
Concetto spaziale, Attese, 1967

water-based paint on canvas
23 $\frac{3}{8}$ × 23 $\frac{3}{8}$ in (60×60 cm)
Provenance
Zanmatti collection, Rome. Steven Elek collection, Florence.
Exhibited
Lucio Fontana, Tornabuoni Arte, Milan, 1996.
Bibliography
Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, pp. 196-197.
Fontana. Catalogo Generale, Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. II, p. 674.
Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. II, p. 869, no. 67 T 122.
Arte moderna e contemporanea. Antologia Scelta 2015, exhibition catalogue, Tornabuoni Arte, Florence, 2014, p. 128.



p. 215
Concetto spaziale, Attese, 1967

water-based paint on canvas
21 $\frac{3}{8}$ × 18 $\frac{1}{8}$ in (55×46 cm)
Provenance
Otto Müller collection, Cologne.
Bibliography
Eroticism in Contemporary Art, Volker Kahmen, Studio Vista, London, 1972, p. 149 and p. 269.
Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, p. 190.

Fontana. Catalogo Generale, Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. II, p. 659, no. 67 T 33.
Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. II, p. 855, no. 67 T 33.



p. 216
Concetto spaziale, Attese, 1967

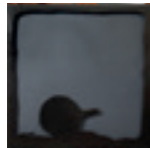
water-based paint on canvas
18 $\frac{1}{8}$ × 15 in (46×38 cm)
Provenance
Woody Van Amen collection, Amsterdam. H.B. Benraad collection, Bergen Dal.
Bibliography
Fontana. Catalogo Generale, Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. II, p. 675.
Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. II, p. 869, no. 67 T 122.
Arte moderna e contemporanea. Antologia Scelta 2015, exhibition catalogue, Tornabuoni Arte, Florence, 2014, p. 128.



p. 218
Concetto spaziale, Attese, 1967

water-based paint on canvas
21 $\frac{3}{8}$ × 18 $\frac{1}{8}$ in (55×46 cm)
Provenance
Salone Annunciata, Milan. Mario Carnieri collection, Milan.
Bibliography
Fontana: idea per un ritratto, Guido Ballo, Ilte, Turin, 1970, p. 202, no. 241.
Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements

spatiaux, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, pp. 196-197. *Fontana. Catalogo Generale* Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. II, p. 673. *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. II, p. 867, no. 67 T 108. *Arte moderna e contemporanea. Antologia Scelta 2015*, exhibition catalogue, Tornabuoni Arte, Florence, 2014, p. 130.



p. 224
Concetto spaziale, Teatrino, 1966

water-based paint on canvas and lacquered wood

47 ¼ × 47 ¼ in (120×120 cm)

Provenance

Private collection, Milan.

Exhibited

Lucio Fontana, Tornabuoni Arte, Milan, from 23 May 1996.

Lucio Fontana e Milano, Museo della Permanente, Milan, October-November 1996.

Maestri contemporanei. Antologia Scelta 1998, Tornabuoni Arte,

Florence-Milan, from 13 December 1997.

Lucio Fontana, De Pury & Luxembourg, Zurich, October-December 2002, no. 28.

Lucio Fontana, segni nello spazio, Galleria Il Castello, Milan, March-April 2007.

Lucio Fontana, Tornabuoni Art, Paris, October-November 2009.

Lucio Fontana. Opere 1949-1968, Galleria Nove, Berlin, January-April 2010.

Percorsi dello sguardo. Arte del '900, Centro Culturale Altinate/San Gaetano, Padua, October 2010-January 2011.

Fontana e Parigi, Tornabuoni Art, Paris, 2012.

Bibliography

Occhio critico 2. La chiave dell'arte moderna, Guido Ballo, Longanesi & C., Milan, 1968, p. 427, no. 265.

Fontana: idea per un ritratto, Guido Ballo, Ilte, Turin, 1970, p. 244, no. 278.

Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, pp. 176-177, no. 66 TE 10.

Fontana. Catalogo Generale Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. II, p. 619, no. 66 TE 10.

Lucio Fontana, exhibition catalogue, Tornabuoni Arte, Milan, 1996, pp. 130-131.

Lucio Fontana e Milano, exhibition catalogue, Flaminio Gualdoni, Paolo Campiglio, Electa, Milan, 1996, p. 126.

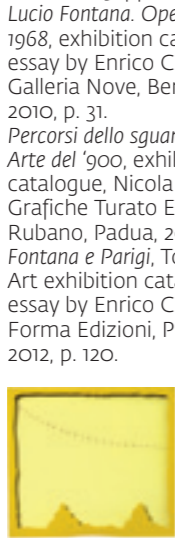
Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. II, p. 808, no. 66 TE 10.

Lucio Fontana, exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Tornabuoni Art, Paris, 2009, pp. 182-183.

Lucio Fontana. Opere 1949-1968, exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Galleria Nove, Berlin, 2010, p. 31.

Percorsi dello sguardo. Arte del '900, exhibition catalogue, Nicola Galvan, Grafiche Turato Edizioni, Rubano, Padua, 2010, p. 29.

Fontana e Parigi, Tornabuoni Art exhibition catalogue, essay by Enrico Crispolti, Forma Edizioni, Poggibonsi, 2012, p. 120.



p. 226
Concetto spaziale, Teatrino, 1966

water-based paint on canvas and lacquered wood

39 ¾ × 43 ¼ in (100×110 cm)

Provenance

Private collection, Brussels. Galerie Bernard Cats, Brussels.

Van De Weghe Fine Art, New York. Galeria Elvira Gonzalez, Madrid.

Bibliography

Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux, Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, vol. II, p. 176, no. 66 TE 13.

Fontana. Catalogo Generale Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. II, p. 620, no. 66 TE 13.

Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. II, p. 809, no. 66 TE 13.



p. 228
Concetto spaziale, Teatrino, 1965

water-based paint on canvas and lacquered wood

68 ¾ × 79 ½ in (175×202 cm)

Provenance

Private collection, Switzerland. Galerie Karsten Greve, Cologne.

Galerie Reckermann, Cologne. Alexander Iolas Gallery, New York.

Helme Prinzen, Kaarst.

Artecasa, A. Modonesi and A. C. Spinola, November 1965, p. 52, no. 64.

Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux, Enrico Crispolti, vol. II, La Connaissance, Brussels, 1974, p. 172, no. 65 TE 45.

Fontana. Catalogo Generale Enrico Crispolti, Electa, Milan, 1986, vol. II, p. 600, no. 65 TE 45.

Lucio Fontana. Catalogo Ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Enrico Crispolti, Skira, Milan, 2006, vol. II, p. 789, no. 65 TE 45.



p. 233
Battaglia, 1950

ceramic plate

Ø 18 ¾ in (Ø 48 cm)

This work is registered with the Fondazione Lucio Fontana, Milan, no. 833/18.

Provenance

Della Beffa collection, Milan. Private collection, Milan.

Exhibited

Fontana e Picasso-Ceramiche, Galleria Blu, Milan, December 1970.



p. 236
Concetto spaziale, 1955-57

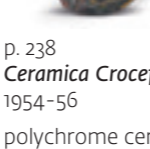
Painted ceramic

12 ⅝ × 9 ⅞ in (32×25 cm)

This work is registered with the Fondazione Lucio Fontana, Milan, no. 770/26.

Provenance

Galleria Blu, Milano



p. 238
Ceramica Crocefissione, 1954-56

polychrome ceramic

18 ½ × 13 ¾ × 3 ½ in (47×35×9 cm)

This work is registered with the Fondazione Lucio Fontana, Milan, no. 2059/39.

Bibliography

Arte moderna e contemporanea. Antologia Scelta 2014, exhibition catalogue, Tornabuoni Arte, Florence, 2013, p. 125.

'Lucio Fontana. Rétrospective', in *Connaissance des Arts*, Paris, 2014, no. 622, p. 24.



p. 242
Concetto spaziale, 1957

ceramic

Ø 16 ½ in (Ø 42 cm)

This work is registered with the Fondazione Lucio Fontana, Milan, no. 3921/021.

Provenance

Tonio di Muzio collection. Galleria Il Mappamondo, Milan.

For more information

Indispensable tools for a better knowledge and historical investigation of his work: Enrico Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, vols I, II, Skira, Milan 2006 (third edition) and *Lucio Fontana. Catalogo ragionato delle opere su carta*, Luca Massimo Barbero, Skira, Milan 2013. Also useful, the following exhibition catalogues: *Fontana e lo Spazialismo*, Villa Malpensata, Lugano, 19 September-29 November 1987, Edizioni Città di Lugano, 1987; *Lucio Fontana*, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris, 13 October 1987-11 January 1988, Editions du Centre Pompidou, Paris 1987; *Lucio Fontana*, Enrico Crispolti and Rosella Siligato (eds.), Palazzo delle Esposizioni, Roma, 3 April-22 June 1998, Electa, Milan 1998; *Lucio Fontana. Centenario della nascita. Cinque mostre a Milano*, Enrico Crispolti (ed.), Charta, Milan, 1999 (including annotated Selected Bibliography). About Fontana's life see: Tullio d'Albisola, *Lettere di Lucio Fontana a Tullio d'Albisola (1936-1962)*, Danilo Presotto (ed.), Editrice Liguria, 1987; *Lucio Fontana, Lettere 1919-1968*, Paolo Campiglio (ed.), with an essay by Loredana Parmesani, Fondazione Ambrosetti Arte Contemporanea, Skira, Milan 1999. About Fontana and curator, see: Enrico Crispolti, *Carriera "barocca" di Fontana. Taccuino critico 1959-2004 e Carteggio 1958-1967*, Paolo Campiglio (ed.), Skira, Milan 2004. For insights into the *Oils* as well as the *Venice* and *Metals* series, see: *Venice/New York* by Luca Massimo Barbero, Guggenheim Museum Publishing, New York, 2006.

Per saperne di più

Strumenti essenziali di conoscenza e contestualizzazione storica della sua opera sono: Enrico Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Tomo I e II, Skira, Milano 2006 (3 ediz) e il più recente *Lucio Fontana. Catalogo ragionato delle opere su carta*, a cura di Luca Massimo Barbero, Skira, Milano 2013. Utili inoltre i cataloghi: *Fontana e lo Spazialismo*, Villa Malpensata, Lugano, 19 settembre-29 novembre 1987, Edizioni Città di Lugano, 1987; *Lucio Fontana*, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris 13 octobre 1987-11 janvier 1988, Editions du Centre Pompidou, Paris 1987; *Lucio Fontana*, a cura di Enrico Crispolti e Rosella Siligato, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 3 aprile-22 giugno 1998, Electa, Milano, 1998; e *Lucio Fontana. Centenario della nascita. Cinque mostre a Milano*, a cura di Enrico Crispolti, Charta, Milano 1999 (che contiene una Bibliografia essenziale ragionata). Per conoscere l'uomo, cfr.: Tullio d'Albisola, *Lettere di Lucio Fontana a Tullio d'Albisola (1936-1962)*, a cura di Danilo Presotto, Editrice Liguria, 1987; *Lucio Fontana, Lettere 1919-1968*, a cura di Paolo Campiglio, con un saggio di Loredana Parmesani, Fondazione Ambrosetti Arte Contemporanea, Skira, Milano 1999. Per i rapporti con il curatore della mostra, cfr. Enrico Crispolti, *Carriera "barocca" di Fontana. Taccuino critico 1959-2004 e Carteggio 1958-1967*, a cura di Paolo Campiglio, Skira, Milano 2004. Per un approfondimento riguardo gli *Olii* e i cicli delle *Venezie* e dei *Metalli* si veda: *Venice/New York* a cura di Luca Massimo Barbero, Guggenheim Museum Publishing, New York, 2006.

