

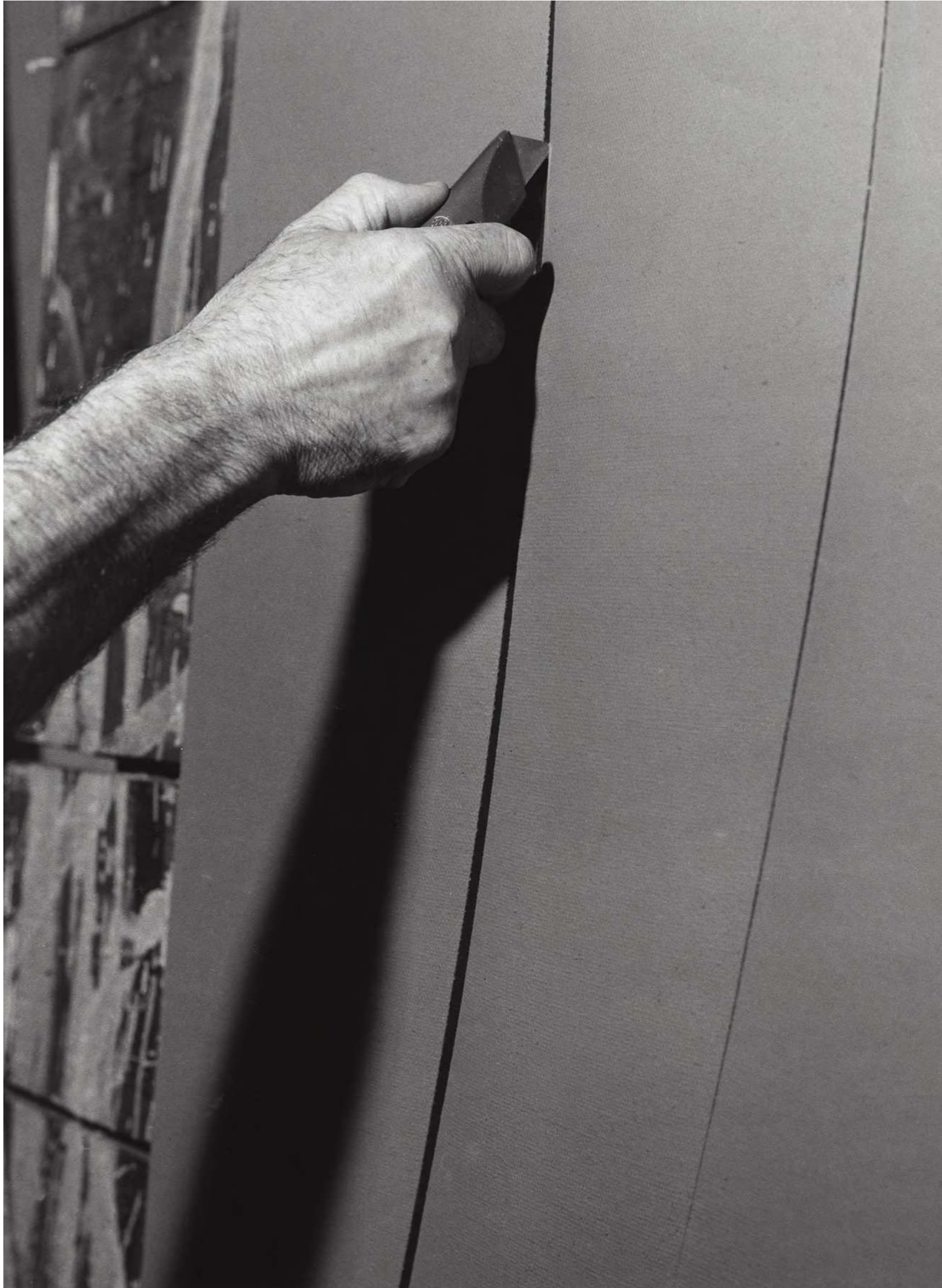
LUCIO
FONTANA

ART BASEL
UNLIMITED
2019

STAND
U49

LUCIO
FONTANA
AMBIENTE
SPAZIALE
CON TAGLI
(1960)

With texts by Paolo Campiglio and Enrico Crispolti



Lucio Fontana,
*Ambiente spaziale
con tagli* (1960),
ceiling with slashes
for the apartment
of Antonio Melandri,
architect Osvaldo
Borsani (1959-60),
formerly at Corso
di Porta Vittoria 7,
Milan

Antonio Melandri, a well-known property developer, was the owner of two apartments in the building at Corso di Porta Vittoria 7, Milan, one on the first floor and a light and spacious attic on the sixth. He commissioned the architect and designer Osvaldo Borsani to create the interior decoration of the first-floor apartment in 1949–50 and the work was carried out in 1950–51. It was in the late 1940s that Lucio Fontana and Borsani began working together on numerous projects of interior decoration for houses and apartments, including the homes of the Gentili and Maffioli families in Milan (1949) and the Borsani residence in Varedo. In an exclusive relationship that was to last all through the 1950s, Fontana helped to give a unique touch to the apartments his friend designed by creating impressive ‘spatial’ ceilings, decorating entire walls and even working on shelves and tables.

Photographs from the Arredamenti Borsani archives show the original interior (1950–51) designed for Antonio Melandri’s first-floor apartment. In particular, we can see the living room and the large wall decorated by Lucio Fontana with motifs of festoons and knights in combat, which dominated the space and blended in very well indeed with the small marble table (including ceramic elements designed by the artist), the curved divan and the chairs designed by Borsani as well as the Vis Securit sliding glass door with its delightful floral volutes. (figs. 1&2)

The variety of decorations and furnishings, also including a mahogany shelf with carved wooden elements in which Fontana took up the decorative ribbon motif with cherubs, appears to have been subjected to a criterion of uniformity marked by a revival of late Baroque taste in an interior of sophisticated elegance.

A short exchange of letters between Lucio Fontana and Giò Ponti in September 1954 bears witness to the continuation of a relationship of friendship and esteem between Melandri and Fontana in the 1950s, after the first episode of collaboration with Borsani, and is of particular importance as evidence of the client’s intention to involve Fontana in further architectural



fig. 1&2 Living room on the first floor of Melandri’s house in Corso di Porta Vittoria in Milan with the large wall decorated with the ‘Battaglia’ fresco, 1951 executed by Lucio Fontana.

works. Melandri had just commissioned Ponti to construct a *'palazzo'* in Milan, which can be identified either as the building at Via Donizetti 24 (1955–56) or as the later and better-known work by Ponti at Viale Lunigiana 14 (Casa Melandri, 1957). In writing to the architect, Lucio Fontana mentioned Melandri's explicit desire for his own involvement in the project: "He would like me to do something in the building you have designed for him [...]. Since I know you want to do something exceptional, I hope my collaboration meets with your approval and that the work can be developed with a truly positive criterion 'halfway between architecture and painting'."* Fontana did in fact create a graffiti mural decoration with indirect lighting (1956) in the atrium of the house at Via Donizetti 24, which is still in a good state of preservation and shows connections with the coeval 'spatial concepts' that he called 'Baroques', which are characterized by matterist layers of impasto and holes (fig. 3).

No evidence has yet emerged of work by Fontana for Ponti's building at Viale Lunigiana 14, which instead appears to be wholly the creation of the Milanese architect, with interiors marked by the dominance of an abstract colour scheme in an all-enveloping composition.

Osvaldo Borsani was then commissioned in 1959 to design the interior decoration for Melandri's apartment on the sixth floor at Corso di Porta Vittoria 7, a spacious attic of very different character from the first-floor apartment. The architect's archives include a drawing of the ceiling made by the engineer C. Bruno Negri in 1958, where the position of the roof beams is also indicated (fig. 4).

Involved in the project from the very outset, either by Melandri himself or in agreement with Borsani, Lucio Fontana used this drawing, with its



fig. 3 Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, 1956. Mural decoration with indirect lighting, executed in the atrium of Melandri's house in via Donizetti, 24 in Milan.

* Letter from Ponti to Fontana, 27 September 1954, including Fontana's original words: "Dear Fontana, I have received your letter of 23/9. I will call you at the right time if I get the go ahead from Melandri (who has to pay the expenses and has not spoken to me about this). We are still in the design phase at present. Best wishes, Gio Ponti" Letter from Fontana to Ponti, 29 September 1954, and subsequent letter. P. Campiglio (ed.), *Lucio Fontana. Lettere 1919–1968*, Skira, Milan 1999, pp. 222–223.

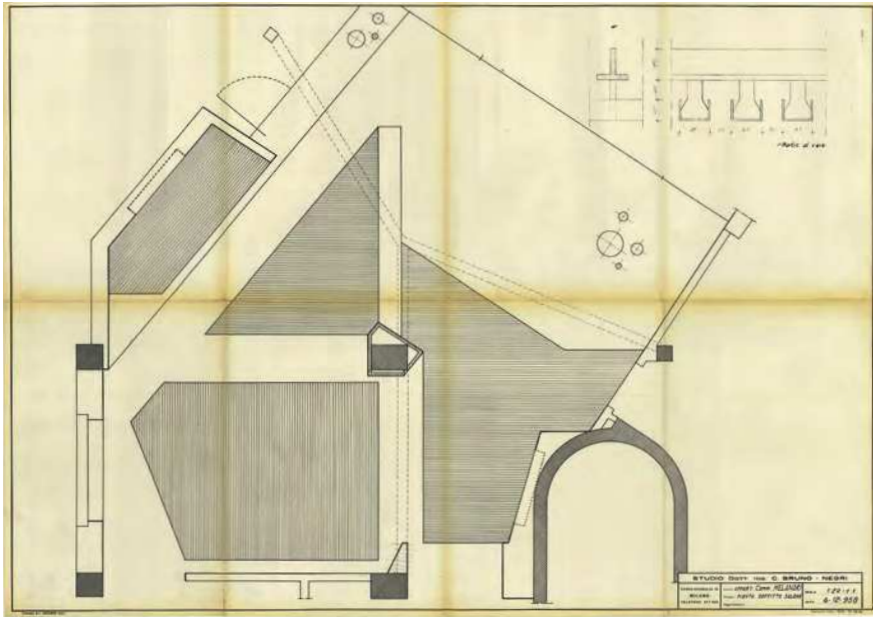


fig.4 Drawing of the ceiling of Melandri's apartment in Corso di Porta Vittoria by C. Bruno Negri in 1958

indication of the pillars and beams, as well as plans of the entrance and living room of the apartment to design a ceiling originally intended to cover the whole of the living area of the apartment. There are in fact three important sketches in colour, signed and dated 1959 (and formerly owned by the Lucio Fontana Foundation), in which the artist develops ideas for number of works over a vast area including the entrance hall, the living room proper with its huge panoramic window looking onto the winter garden and the centre of Milan, and another living area. As can be clearly seen in all three sketches, the sculptor divided the area involved for convenience into three sectors separated by a wide strip of tempera corresponding to the position of the beams, at least in the part of living-room ceiling by the window.

He thus imagined a setting for the entire living area of the apartment and not only the living room proper.

Of the three sketches in tempera on paper (35 × 50 cm each), the one catalogued today as *IILA 153* shows a ceiling in the entrance-living room sector with ten parallel 'cuts' of different lengths running perpendicular to the walls, marked by short black lines on the paper.

In the section of the living room corresponding to the window, three longer 'cuts' are shown parallel to the window against the red background.

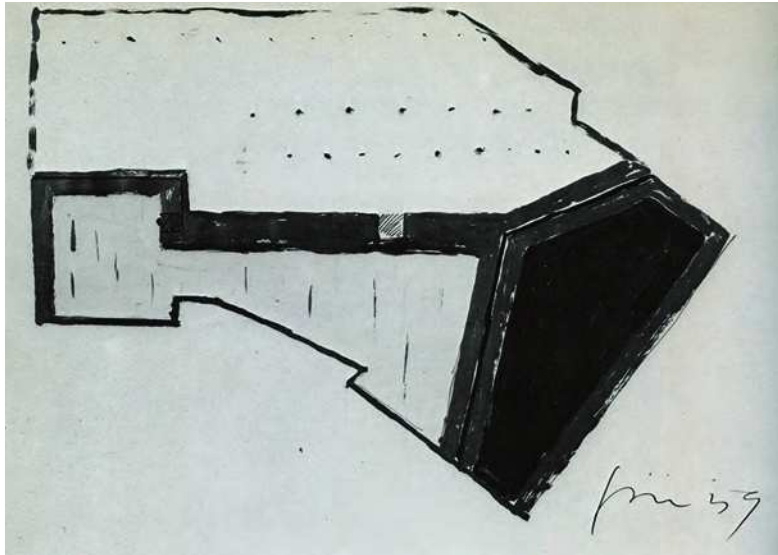


fig.5

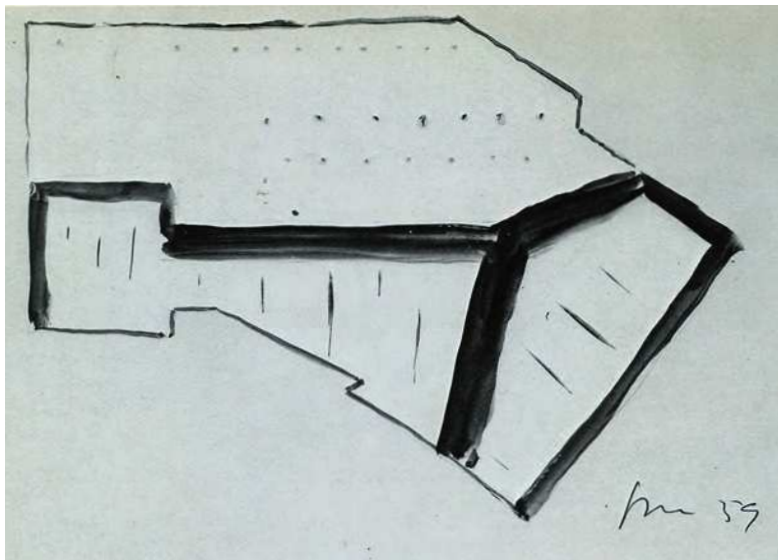


fig.6

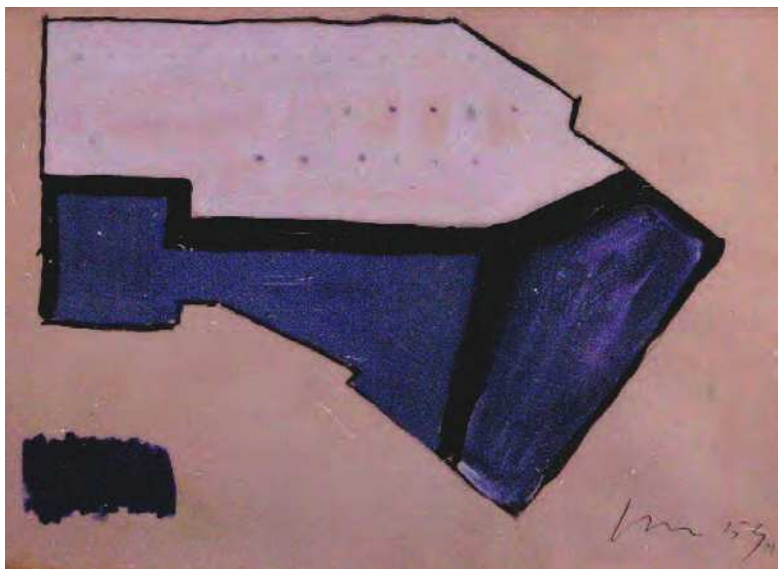


fig.7

figs.5,6,7 Project drawings
by Lucio Fontana for the ceiling
in Melandri's house in Corso di
Porta Vittoria.
Watercolour on paper, 1959,
each 35 x 50 cm.

Finally, the rest of the living area is decorated with holes in two straight parallel lines (fig.5).

The second sketch, *ILLA 154*, which is also the closest to the actual end result, presents a similar situation as regards the entrance and living room, with eight cuts, and the other part of the living area, with a similar linear array of holes. A significant variation emerges as regards the window area of the living room, with three parallel cuts of different lengths against a white background running perpendicular to the perimeter of the building (fig.6).

While the third sketch, *TRF 557*, resembles the others as regards the portion of ceiling with the linear pattern of holes, the other two sectors are shown as an expanse of bright silver with no cuts (fig.7).

It is easy to imagine that the artist, on being requested by Melandri or Borsani to develop ideas for the attic ceiling in 1959, produced three different hypotheses, as was his customary practice, two of which transposed his 'cuts' into the architectural dimension. These were still somewhat 'rigid' in their parallel array and absence of curving, as in the canvases that he produced at the same time in 1959, which were often painted gold and silver.

A drawing from the archives of Osvaldo Borsani shows the details of the interior decoration and furnishing designed by the architect. It is dated September 1960, which constitutes a *terminus ante quem*, meaning that the ceiling must have been created before then. In the part of the living room that was to be involved in Fontana's work, the architect had provided for a sofa to be placed by the window, making it possible to admire the ceiling as well, with a dining table to the side (fig.8).

Produced to Fontana's drawings by a firm about which we unfortunately have no information and which must have had the artist's definitive working plans in its possession at the time, the 'spatial environment' with parallel cuts of different lengths constituted an unquestionably abstract presence of stark and absolute character in that living room.

The work presents some further variations with respect to the second sketch mentioned above, which remains the one closest to the end result. First of all, while the artist's work involved only the most scenic area, namely the window sector of the living room, it featured a double sequence of long and short cuts no longer arranged on a single axis but laid out perpendicular to the window. The natural light from both sides offered Fontana ideal conditions to emphasize the depth of the slashes.

The detachment of the ceiling and its painstaking restoration by Prof.

Luciano Formica for the *Studio Restauri Formica* in Milan have brought to light on the rear the precise structure of the cuts made by the craftsmen employed and 'corrections' in which metal forms used for the 'cuts' are found in different positions and filled in with plaster. Analysis of these corrections reveals the need to rectify the arrangement and sequence of the 'cuts' so that they would not be laid out along a single axis but more freely placed at varying intervals. This was in fact the first attempt to transpose the *Attesa* ('Wait') spatial concept into the environmental dimension and inevitably involved a margin of technical experimentation due to the very shape of the cuts.

It was no longer a matter of galaxy-like perforations and operations with metal talons and cylinders emerging from the surface, as in the past, or of holes, rips and scratches made directly into the plaster, as in the ceiling of the Hotel del Golfo at Procchio (1956). In that ceiling for the hotel restaurant, working again with Borsani, Fontana made gashes directly into the raw plaster and filled them with paint. Here instead it was necessary to invent a new approach to be put into operation by skilled craftsmen so as to ensure that the hollow cut was capable of retaining its shape over time and supporting the weight of the ceiling without opening up (fig.9).

In particular, with respect to the previous works of the late 1950s, the ceiling reveals a markedly different sense of great rarefaction and synthesis in a sudden departure both from the gestural approach displayed with regards to the material and from the scenic invention of artificial lighting, which is not present here. The references seem to be new and all internal to the crucial meaning of the 'cut', an element repeated six times and capable of presenting a limpid suggestion of emptiness in contrast to the agitated impressions of matter. It is hardly surprising that this work, which was so extraordinarily innovative for its time, was commissioned by Antonio Melandri. The developer had a special relationship with Borsani and employed him in the same period, among other things, to design the interior

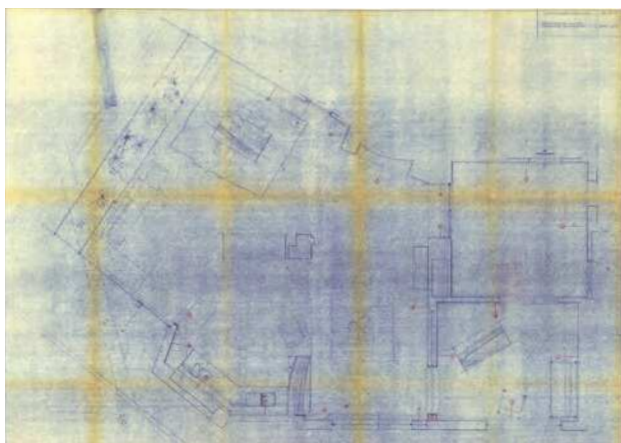


fig.8 Drawing with details of interior decoration and furnishings designed by architect Osvaldo Borsani, 1960.



fig.9 Lucio Fontana, *Softto spaziale*, 1956. Ceiling of the Hotel del Golfo at Procchio, Isola d' Elba.

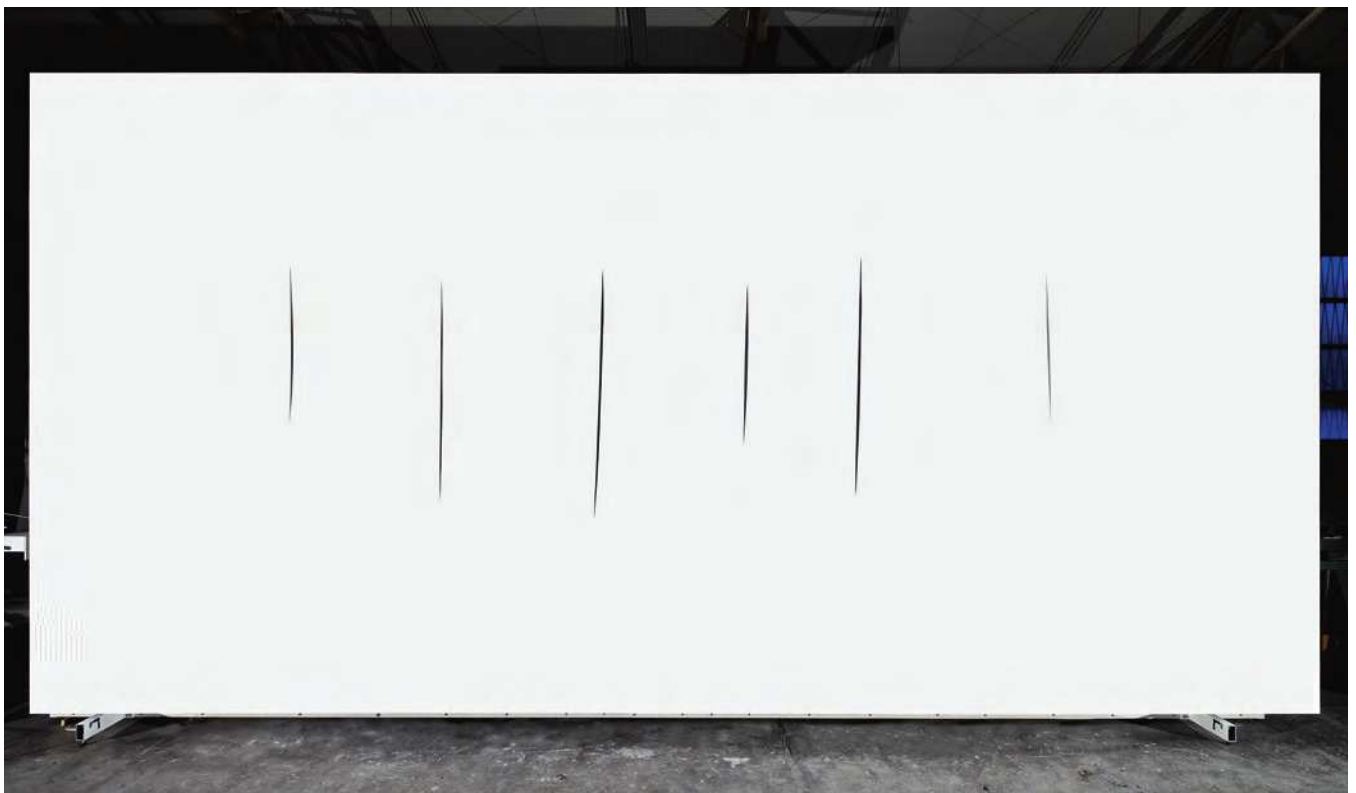
decoration for his building at Viale Lunigiana 42, again with a focus on great effect and unquestionable sophistication. A further example is provided by the house that Ponti was commissioned to build a short distance away at Viale Lunigiana 14 (Casa Melandri, 1957), with its brightly coloured and animated interiors and the masterpiece of a staircase echoing the triangular constructions typical of abstract art. Fontana had in any case already exhibited his 'cuts' (*Concetti spaziali: Attese*) at the Galleria del Naviglio, Milan, in February 1959 and then at the Galerie Stadler, Paris, in March. A long article in the July issue of *Domus* the same year had presented the latest results of the artist's creativity to the world of architecture. Melandri and Borsani thus picked the right moment to harness Fontana's energies and enthusiasm for experimentation.

This initial experience of 'cuts' on the architectural scale was to be followed by further instances of collaboration and the birth of various ideas in Fontana's imagination, such as the sketch for the decoration of the presidential box at the Milan Trade Fair (1960) with one large cut, which was unfortunately never put into effect, and the ceiling created for the atrium of the Milano condominium in Rovereto, both works by the architect Luciano Baldessari (1961). The cuts in the latter case were to show greater freedom in shape and curving as well as the presence of artificial lighting.

Paolo Campiglio

Lucio Fontana, *Ambiente spaziale con tagli* (1960),
ceiling with slashes at the apartment of Antonio Melandri
at Corso di Porta Vittoria 7, Milan





Lucio Fontana, *Ambiente Spaziale con tagli*, 1960
Plaster, six cuts on white ground
400 × 814.3 cm (157 × 321 in.)

Provenance: Antonio Melandri, Milan
Commissioned directly from the artist

This work has been authenticated by the *Archivio della
Fondazione Lucio Fontana*, Milan under the record number 2866/14

The Melandri Ceiling and the Introduction of Environmental 'Cuts'

Let us start with a preliminary observation about ‘environments’ and ‘settings’. On the one hand, it is certainly true in historical terms that the first *ambiente spaziale* or ‘spatial environment’ created by Lucio Fontana was the one with black light installed at the Galleria del Naviglio (fig. 10) on Via Manzoni, Milan, in February 1949.¹ On the other, the decidedly and factually ‘spatial’ conception of that wholly autonomous environment – in other words, a work of physical and not solely conceptual spatiality (and not therefore substantially symbolic, unlike the ‘holes’ made in canvas-backed paper and canvas between 1949 and 1950) – is unimaginable without lengthy previous experience of sculpture related to space and the environment in collaboration on architectural projects. Fontana had in fact been involved in this area ever since the project for the monument to the Lombard sculptor Giuseppe Grandi (fig. 11) developed together with his cousin the architect Bruno Fontana in 1931, his first venture of this kind.² At the same time, the Milanese ‘spatial environment’ of 1949 was born out of a conception of turbulent plastic-material animation corresponding in particular to the approach adopted by Lucio on his return to Italy in the spring of 1947 after the years of his third – and now mature – period in Argentina. I refer precisely to his work in ceramics at Albisola in 1947 and also to his collaboration on an important architectural project with the architects Marco Zanuso and Roberto Menghi, where his ‘spatial’ works comprised large-scale friezes and recurrent decorative elements beneath the windows on the outside of the building at Via Senato 11 in Milan.³ In any case, while the *ambiente spaziale* of 1949 initiated the rich series of autonomous ‘spatial environments’ that Fontana went on producing until 1968 (the year of his death),⁴ it also paved the way for a qualitative advance of ‘spatial’ character in the sphere of his further involvement in architectural-environmental works. This came two years later, in 1951, with the creation of the famous monumental, spatial, graphic structure in neon on the main staircase at the 11th Milan Triennial (fig. 12) developed in collaboration with the architects



fig. 10 Lucio Fontana, *Ambiente spaziale a luce nera*, 1949, executed for the Galleria del Naviglio in Via Manzoni, Milan.

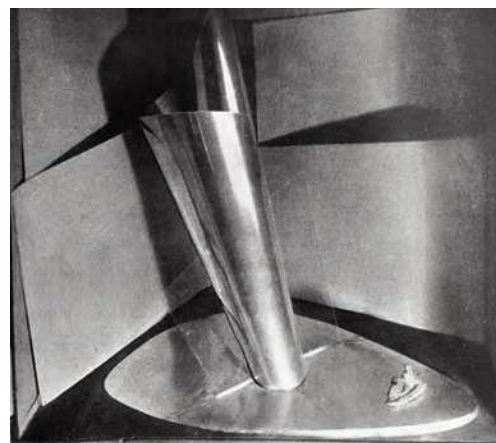


fig. 10 Lucio Fontana and Bruno Fontana, monument to Giuseppe Grandi, 1931.

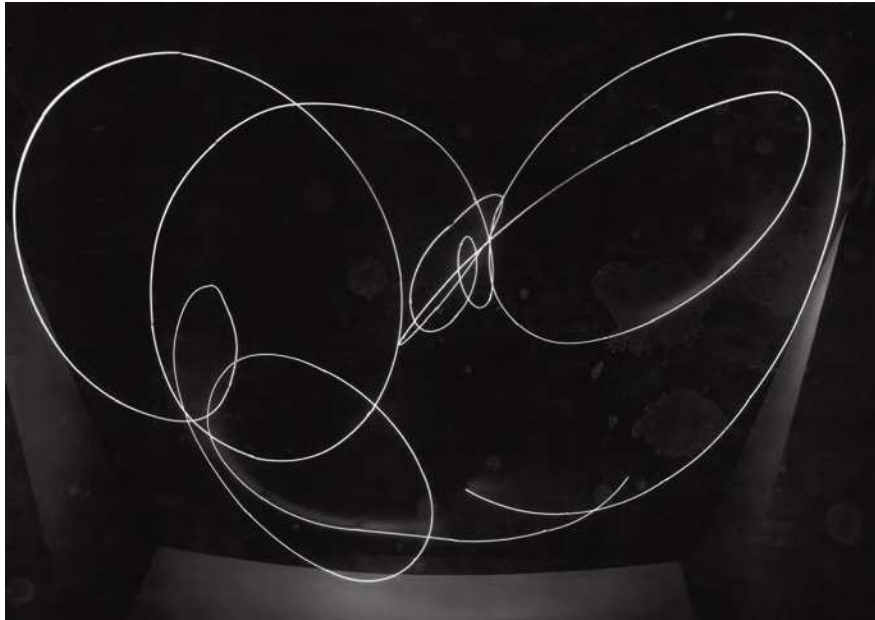


fig.12 Lucio Fontana in cooperation with Luciano Baldessari, graphic sculpture in neon, exhibited in the main staircase at the 11th Milan Triennial in 1951.

Luciano Baldessari (with whom he had already worked in the mid-1930s) and Marcello Grisotti.⁵

Spatial neon writing also featured in 1951 in a luminous installation for the Veronelli house, Milan, thus initiating a new series of environmental works. While far more limited in numerical terms, this includes the ceilings at the 31st and 32nd editions of the Milan Trade Fair (for the Sidercomit pavilion (fig.13), which also featured ‘holes’, in 1953 and the Breda pavilion in 1954) (fig.14), again in collaboration with Baldessari the neon ‘sky’ developed with the Monti firm of architects for the Energy pavilion at the Italia 61 Expo (Turin, 1961) (fig.15), and the spatial sign of reddish purple neon characterizing the ‘spatial environment’ in the artist’s solo show of 1967 at the Stedelijk Museum, Amsterdam.⁶ Fontana also created a ceiling with ‘holes’ for the Kursaal Margherita, Varazze (fig.16), between 1951 and



fig.13 Lucio Fontana, neon decorated ceiling for the 31st and 32nd Milan Trade Fair in 1951

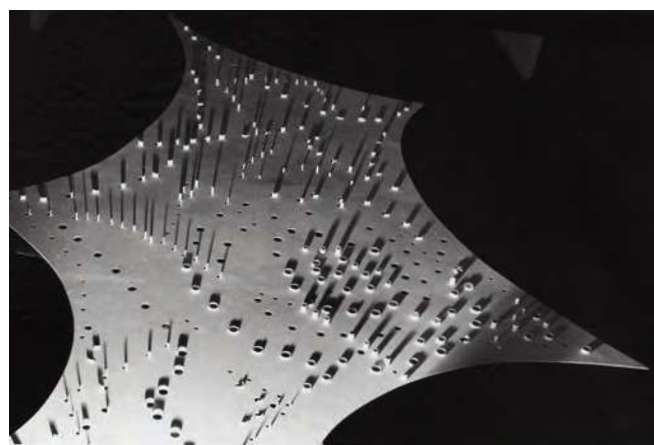


fig.14 Lucio Fontana in cooperation with Luciano Baldessari, *Ambiente spaziale*, 1954, for the Breda pavillion.

1952, thus inaugurating a new linguistic typology for his environmental works in architectural contexts.⁷ And ‘holes’ are in fact the hallmark of his most important creations in this area during the 1950s: a signic-plastic pattern consisting exclusively of ‘holes’, as in Varazze, in the ceiling for the Breda pavilion in the 31st Milanese Trade Fair (1953); a pattern of ‘holes’ in a dialectic relationship with rhythmically arranged neon segments for the Sidercomit pavilion ceiling in the same edition of the Trade Fair (again in collaboration with Baldessari); a similar array (corresponding to a typology of ‘orderly’ constellations of ‘holes’ in canvases of 1951 and 1952) for a wall in an apartment in Milan⁸ (also 1953); a red ceiling with ‘holes’ and yellow flames of thick impasto in the Hotel Il Saraceno, Varigotti, for the architect Mario Bardini; a wall with an array of ‘holes’ but above all strongly marked graffiti signs and glass bubbles at the 11th Milan Triennial in 1957 for the architects Achille and Pier Giacomo Castiglioni; the wall for the Altimani factory in Milan (1957), where the array of ‘holes’ is almost dominated by the freely overflowing graphic elements painted or incised (something like what was to happen shortly afterward in the ‘Papers’ cycle), for the architects Gian Antonio and Emiliano Bernasconi.⁹ The list could also include the concrete floor with ‘holes’ and graffiti for the apartment of the architect Ico Parisi in the building he designed in Como in 1958¹⁰ as well as a number of projects: the tomb with perforated walls developed for the architect Mario Fallini in 1953; the holes of light for the conical exterior of the church of the Madonna delle Lagrime in Syracuse (fig. 17) with the architects Vittorio Gandolfi and Mario Righini (1956); the surfaces with reiterated arrays of ‘holes’ in dialogue with solid or laminated plastic elements proposed to the architects Marcello Nizzoli and Mario Oliveri in 1958 for the wall decoration of the lobby of their ENI Building in San Donato Milanese.¹¹

It thus proves possible to reconstruct the development of a rich series of spatial settings with ‘holes’ in a whole variety of architectural projects on which Fontana collaborated from 1951 to 1958. And this ends with the



fig. 13 Lucio Fontana, ceiling for Italia 61 Expo, Turin, 1961.



fig. 16 Luido Fontana, *Ambiente spaziale*, 1951–52, ceiling for Kursaal Margherita ‘dancing’, Varazze, Imperia.

studies he undertook in 1959 for the ceilings in the apartment of the property developer Antonio Melandri from Faenza on the sixth floor of the house built by Giò Ponti at Corso di Porta Vittoria 7, Milan. Osvaldo Borsani had already been commissioned to design the interior decoration for this apartment in 1958 and, as we know, Fontana had worked with this architect – also and indeed above all on projects of a ‘Rococo’ character – since the late 1940s. Examples include the arabesque mural with elegantly graphic ‘baroque’ (*Battaglia*, 1951) (fig. 18) overtones produced in 1951 for Melandri’s apartment on the first floor of the same building, for which Borsani designed the interior decoration in 1950–51.¹² In the plans for the ceilings in the Melandri apartment on the sixth floor, we actually find a combination of ‘holes’, a series then drawing to an end, and the ‘cuts’ that were instead making their appearance as the new vocabulary of Fontana’s environmental works. Echoes of the series of environmental signs characterized by ‘holes’ can be discerned in the trajectories of points of phosphorescent light in the autonomous ‘spatial environments’ that Fontana created in the mid-1960s with a return to the use of black light: the corridor-shaped black environment at the 13th Milan Triennial (*Utopie*, 1964); the environment created at the Walker Art Center, Minneapolis, on the occasion of the solo show in 1966; the two created at the Stedelijk Museum, Amsterdam, on the occasion of the anthological exhibition in 1967; the one in the exhibition ‘Lo spazio dell’immagine’ (Palazzo Trinci, Foligno, 1967); the one created at the Galleria del Deposito, Genoa, on 3 October 1967; the array of luminous points in the reconstruction of the environment of 1949 presented at the 35th Venice Biennial in 1968.¹³

Recently rediscovered (when the third edition of my catalogue raisonné of Fontana’s work had already been published), amply documented by Paolo Campiglio, and skilfully detached and restored by Prof. Luciano Formica and his team in Milan, to preserve it from the risk of destruction during renovation of the premises, the white ceiling with six ‘cuts’ created in the glazed



fig. 17 Lucio Fontana, project for the church of the Madonna delle Lagrime, Syracuse, Sicily, 1956



fig.18 Lucio Fontana, *Battaglia*, 1951, gesso, wall pigment, stucco and gold leaf, 200 × 420 cm (78½ × 165⅓ in.) Signature and date incised lower right in the gesso. Property of a Private Bank Foundation, Italy

setting of the living room-veranda of the sixth-floor Melandri apartment is the only part of a broader project to have been put into effect.¹⁴ Great importance therefore attaches to this project as regards the evolution of Fontana's environmental work, precisely because it marks the watershed between the end of the plastic, environmental series of ceilings and walls characterized by 'holes' (concluded in 1958), and the start of the 'cuts' series, inaugurated – as far as we know – precisely by this work and continuing right up to 1968. It therefore characterizes his 'spatial' environmental works through the 1960s, the last decade of his creativity and life.

Documented in three drawings dated 1959 (figs.5,6,7, pp.8) and involving (or at least distinguishing structurally on the basis of the load-bearing beams) three contiguous sectors of the apartment evidently regarded to some degree as showpieces (comprising, as Campiglio suggests, the entrance, the living room with glazed veranda and the 'other living area'), the project suggested the possibility of combining ceiling areas with 'holes' and areas with 'cuts'. One of the solutions limited the intervention on the ceiling only with holes, in the widest living room area. The richest of these drawings (the one with the red background) shows a sequence of longitudinal 'cuts' in the entrance, three 'cuts' parallel to the window in the veranda, and trajectories of 'holes' in the other living area. The second is the same as regards the entrance and



fig. 19 Lucio Fontana,
Ambiente spaziale, 1961,
Milano condominium,
Rovereto, Trento.

the other living area but envisages three 'cuts' perpendicular to the window in the veranda. This is the one closest to the actual end result, where the presence of perpendicular 'cuts' is accentuated in the veranda, evidently regarded as the key area, but the ceilings of the other two sectors are left blank. The third is confined to 'holes' in the ceiling of the living area.

The 'slashed' ceiling in the veranda sector looking onto Via Francesco Sforza, the only part of a more ambitious project to be put into effect, thus constitutes Fontana's first work of an architectural-environmental character to employ the vocabulary of 'cuts'. As Campiglio has shown, Borsani's design for the apartment's interior decoration is dated September 1960, and the ceiling must therefore have been created either in 1959 or at most early in 1960 (in short, some time between 1959 and 1960). For that matter, it was in the period spanning the end of 1959 and the beginning of 1960 that Fontana probably began designing mural 'cuts', above all a monumental 'slash' crowning the section of wall above the presidential box for the Milan Trade Fair designed by Baldessari in 1960.¹⁵ We thus have confirmation of the



fig.20 Lucio Fontana with Aldo Jacober, *Ambiente spaziale*, 1968, for a Milanese apartment.

point when the 'holes', the dominant elements of the 1950s, gave way in the artist's environmental and architectural work to the 'cuts', which were pre-ominat in the 1960s. It was in fact in 1961 that he created a white ceiling with three deep longitudinal 'cuts' in the atrium of the Milano condominium built by Baldessari in Rovereto (fig.19). Once again, different possibilities had been carefully studied in drawings: the first with just two 'cuts', one by the entrance and one by the stairs; the second with three in front and one to the rear (the design ultimately adopted, albeit with some modification); the third similar to the second but with thicker 'cuts' and a change in orientation; the fourth with slightly larger 'cuts' in the entrance and two by the stairs.¹⁶

The ceiling with six 'cuts' in a longitudinal array with respect to the picture window of the area in question, one of the three designs developed by Fontana in 1959, thus marks the introduction of a new vocabulary characterizing Fontana's architectural and environmental works at the very time when the cycle of his 'slashed canvases' (initiated in 1958) was winning recognition also at international level in a series of exhibitions

held in 1959: a solo show at the Galleria del Naviglio, Milan, in February and then at the Galerie Stadler, Paris, in March; 'Arte Nuova', Turin, in the spring; Documenta 2, Kassel, summer–autumn; V Bienal do Museu de Arte Moderno, São Paulo Paulo, Brazil, autumn–winter; solo show at the Galleria L'Attico, Rome, October–November.

This new approach was developed resolutely in white so as to give clear prominence to the concise sign of the 'cut', as in the renowned 'white room' designed by Fontana and created by the architect Carlo Scarpa at the 33rd Venice Biennial in 1966 as a unitary 'spatial environment' for the display of white-on-white paintings characterized by one long slash. Further examples include the white cut at the end of the completely white labyrinth designed by Fontana and created by the architect Aldo Jacober (fig. 20) (Documenta 4, Kassel, 1968), and the white curved wall with a single cut in its upper section created again by Jacober to Fontana's instructions in a Milanese apartment in 1968.¹⁷

Enrico Crispolti

1 Cfr. E. Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, vol. II, Skira, Milan, 2006, n.48–49 A 2, p.945.

2 Cfr. Ivi, n.31 A 1, pp.932, 933. For his collaboration with architects in the 1920s and 30s cfr Paolo Campiglio, Lucio Fontana. *La scultura architettonica negli anni Trenta*, Ilisso Edizioni, Nuoro, 1995

3 Cfr my Lucio Fontana. *Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, vol.II, Skira, Milan, 2006, nn.47 A 1–5, 47 A 6–69, p.942.

4 *Ibid.*, nos.68 A 2a–2b, 68 A 3, p.980.

5 *Ibid.*, n.51 A 1, pp.952–953; for the early collaboration with Baldessari, see nos.34 A 2, 35 A 1 (for the Montecatini pavilion at the Brussels Exposition Internationale), 36 A 6, pp.933, 934, 936.

6 *Ibid.*, nos.51 A 6, 53 A 3, 54 A 1, 61 A 2, 67 A 5, pp.954, 958, 960, 974, 979.

7 *Ibid.*, n.51–52 A 1, pp.954–955.

8 *Ibid.*, nos.53 A 1, 53 A 3, 53 A 4, pp.957, 958.

9 *Ibid.*, nos.56 A 7, 57 A 1, 57 A 4, pp.966, 967, 968.

10 *Ibid.*, n.58 A 1, p.969.

11 *Ibid.*, nos.53 A 5, 56 A 9, 58 A 6–13, pp.959, 966, 970–971.

12 For Borsani's activities, see *Oswaldo Borsani*, eds. Giuliana Gramigna and Fulvio Irace, Leonardo-De Luca Editori, Rome. The mural *Battaglia*, 1951, wall plaster, wall painting, stucco and gold leaf, 207 □ 411.4 cm, signature and date incised into the plaster; bottom right: “*l. fontana 1951*” (archives of the Lucio Fontana Foundation, Milan, no.2866/ 13), is a good example for examination of the role of this Rococo series of environmental works within the framework of the broad dialectic of Fontana's creative imagination. Delineating the legacy of what I would call his own “Latin” tradition of “modernity”, Fontana actually succeeded in combining two historical components, one early modern and one contemporary, namely the Baroque and Futurism. This is borne out both by the fact that the Baroque was used as a term of reference for his work by critics in Italy and Argentina – respectively in the second half of the 1930s and the 1940s – and by his thinking as reflected in the *Maniesto Blanco* of 1946, where the reference to Futurism is explicit, as it was in the Spatialist manifestos, especially the Manifesto Tecnico dello Spazialismo of 1951. At the same time, however, Fontana entered into a dialogue not only with the Baroque spatial imagination – almost as though taking up in particular the challenge of Bernini's powerful art (see the models created for the fifth door of Milan Cathedral in 1952, now in the Diocesan Museum), i.e. environmental expansiveness at the height of its power – but also in the post-war period with a late, decorative facet of the baroque imagination for which we can use the diminutive “*barocchetto*”. I refer in short to Rococo, which swept through European art in the 18th century, the last cultural area to which Italian made a substantial contribution after the dominance of the Renaissance and the Baroque and before the contemporary era. And this was precisely

the vocabulary of the “decorative” alternative developed by Fontana in the 1950s in his environmental works most characterized by dialogue and discourse, as opposed to his works of futuristic “spatial” projection. This is what can be identified in the arabesques based on “spatial” assumptions but of smooth and even elegant figurative readability in ceilings and walls that he created in the very frequent and original commissioned works of interior decoration carried out by the firm of the architect Borsani especially in the early 1950s (from 1949, to be precise, as regards ceilings and walls) above all – albeit not exclusively – in Milan. And it could indeed be said in this sense that Fontana also invented his own form of “*barocchetto*” or Rococo style, which may be reflected to some degree in the ceramics and furnishings he produced in the period but distinguishes in particular his works of a “spatial” environmental nature in ceilings and walls in accordance with the specific inventive typology developed for Borsani's sophisticated upper middle-class clientele. It was the architect's then highly fashionable firm of furnishing and interior decoration that gave Fontana the opportunity to create ceiling decorations, large sculptures for entrance halls and baroque chandeliers in ceramics or stucco in various buildings (homes, cinemas and theatres), above all in Milan. While this type of work was certainly a matter of survival, it was also an opportunity to exercise decorative inventiveness at the level of the environment as well as the object. Fontana's genius lay in fact in the promptness of an imaginative response that was always in keeping with needs that were by no means submissive, no matter who the client might be. In short, he was not a formally ideological purist but a communicative pragmatist capable of regenerating his inventive freedom in relation to the conditions in which he was called upon to manifest and employ his powers of expression: from the most unconditional freedom to the ability to turn any constraint – even of a Kitsch nature – creatively upside-down. The arabesque wall painting with the image of a fantastic battle – *Battaglia*, signed and dated 1951, in stucco and gold leaf, now also detached and restored as the result of excellent work carried out by Luciano Formica in Milan – was created precisely in the Melandri apartment environmentally decorated and fitted with individual furnishings by the Borsani firm and located on the first floor of the same building by Gio Ponti at Corso di Porta Vittoria 7. It was there in 1959, in another apartment owned again by Melandri and situated on the top floor, that Fontana created the extraordinary “slashed” ceiling, the only part actually put into effect of a broader project for the ceilings of contiguous areas documented in a number of drawings of that year. And it was for Melandri, again in 1959, that Fontana worked in the cemetery of Faenza (“Cimitero dell'Ossevanza”) with the very young Nanni Valentini on the external and internal ceramic decoration of the monumental family chapel and tomb in a continuity of mural sgraffito work

of great inventiveness and immediacy (*Catalogo ragionato...*, cit., nos.n.59 A 3, 3a, 3b, p.972). It is also worth noting that, within the sphere of Fontana's works of an environmental character, the first documented “baroque-style” ceiling with arabesques for Borsani was created in 1949 for an apartment on Via del Gesù in Milan (*ibid.*, no.49 A 3, p.497). It was therefore executed just a couple of years after his return from Argentina in the spring of 1947, at a time when his collaboration with architects was already particularly intense (starting precisely with the relationship with Zanuso and Menghi in 1947). And another ceiling with arabesques and cupids dates from 1950 (*ibid.*, no.50 A 1, p.951). Recently rediscovered and fortunately salvaged, the wall from the Melandri house is therefore one of Fontana's first works in this field, once again in collaboration with Borsani. As a wall painting, it predates at least one with arabesques of 1954 (*ibid.*, no.54 A 3, p.961) and one with arabesques and battle scenes (*ibid.*, no.54 A 5, p.961) of the same year. The motif of the arabesque, slender and elegantly floating in space and combined with cupids, can also be found for example in another ceiling of 1954 (*ibid.*, no.54 A 4, p.961). This genre therefore represented a further intense moment of this aspect of his work, as indeed it had already been at the beginning of the 1950s. It was in 1955 that Fontana created for Borsani the ceiling with linear arabesques and harlequins (other typical elements of a more substantial nature) for the Villa Rosy in Forte dei Marmi and at least one other arabesque ceiling (*ibid.*, nos.55 A 2, 55 A 4, p.963). The mural created for the Melandri apartment on the first floor of the building on Corso di Porta Vittoria in 1951 – with white and golden arabesques, a concise, elegant representation of a battle scene and a cupid at the bottom – is, however, probably the only truly complete work today (detached with the utmost professional skill from the original wall so as to preserve the integrity of the drawing and the plaster moulding) bearing invaluable witness to the early stages of a significant and recurrent element in the environmental dimension.

13 Cf. E. Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato...*, cit., nos.64 A 2, 66 A 1, 67 A 2, 67 A 3, 67 A 6, 68 A 1, pp.976, 978, 980.

14 Readers are referred to Campiglio's painstaking and scholarly historical study of the ceiling in question as well as Formica's report on its detachment and restoration, both published here.

15 Cf. E. Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato...*, cit., nos.59 A 5, 60 A 2, p.973.

16 *Ibid.*, n.61 A 4, pp.974–975. I also recall that a monumental slash in the ground, almost accommodating a sculpture by Francesco Somaini, was among the first and second-stage models developed by Ico Parisi in 1962 for the competition for a monument to the Resistance movement in Cuneo: *ibid.*, nos.62 A 1, 62 A 2, p.975.

17 *Ibid.*, nos. 66 A 2, 68 A 2, 2a, 68 A 3, pp.977, 980.

Lucio Fontana
and Architecture:
a Conversation
between
Enrico Crispolti and
Paolo Campiglio
Milan, 1 February 2009

The first plastic idea in space: the monument

PAOLO CAMPIGLIO: I believe that any discussion of Lucio Fontana and his frequent involvement in the creation of environmental works in collaboration with architects should start from the 1930s, when the 30-year-old sculptor took an early interest in the 'sculpto-painting' and work of Alexander Archipenko, among others. Moreover, it seems clear from those experimental beginnings that Fontana adopted an anti-rhetorical monumental conception and a conception of sculpture capable of challenging the convictions of the day in Italy – intent on the confirmation of retrospective hypotheses culturally based on historical reinterpretation – and asserting values linked also to the Modern Movement. I am thinking, for example, of the provocative utopian project for a Monument to Giuseppe Grandi (1931) in glass and aluminium and the thread-like abstract sculpture of reinforced concrete conceived for the atrium of the Ghiringhelli house (1935). Do you think Fontana can be regarded as influenced in those years by the drive for innovation that led in architecture – from Le Corbusier to Mies van der Rohe as well as young Italian architects like Luigi Figini, Gino Pollini and Luciano Baldessari – to a view of the void as solid and transparency as a value? Moreover, in this modern conception of the architectural work as an opportunity for experimentation in terms of materials and form, is it possible to see an incarnation of the Futurist convictions as regards space and mixed media expressed in the 'Futurist Manifesto for the Reconstruction of the Universe' (*Manifesto Futurista per la Ricostruzione dell'Universo*, 1915) by Balla and Depero?

ENRICO CRISPOLTI: In response to the first of your questions, I would say that already at the time of the Grandi monument, at the very beginning of the 1930s, Fontana certainly envisaged his plastic artwork at the level of environmental dimension and hence in a dialectical relationship with an architectural context. And this can already be seen to a certain degree in the architectonic elements of his groups and individual works of sculpture for tombs and other purposes of the late 1920s. It seems evident to me, however, that full awareness of the need for 'modernity' manifested itself in his imagination on the occasion of the Grandi competition. And this was precisely in the architectural terms that you have just put forward, from Le Corbusier (the heir in a certain sense to Sant'Elia) and Mies (who brought with him also the superseding of his own initial expressionistic modernity as a specific prior component of architectural culture) to Italian 'Rationalists'

(more or less his contemporaries) such as Figini, Pollini and Baldessari (the latter with a Futurist background). In that period, Fontana found himself working with the architects whose work was giving shape to the Italian movement of Rationalist architecture. And this was a transition that took place within the horizons of his evolving plastic art through links with the work of his cousin (and contemporary) the architect Bruno Fontana, who studied at the Brera alongside many of the future Milanese 'Rationalists'. I would also recall, however, that in commenting on the project of Lucio and Bruno Fontana, Persico referred first of all to the influence of Russian Constructivist architecture. (It is no coincidence that this antecedent had already been mentioned for Terragni's *Novocomum* project.) In any case, I think it important to be clear that for Fontana 'modern' was not equivalent to 'non-figurative' in an axiomatic and alternatively exclusive sense, but meant above all a capacity for spatial dialectic in terms of plastic dynamics above and beyond any distinction between figurative and non-figurative in a perspective of purely phenomenological consideration.

Equally, I am not convinced of the possibility of a link between the 'modern' innovative explorations of the young Fontana and the 'Futurist convictions' expressed in Balla and Depero's manifesto of 1915. This is because Fontana's unquestionably collaborative spatial expansiveness was not aimed, unlike the Futurist approach, at 'reconstructing' the 'universe' in environmental but also objectual terms through a whole range of operations (on furnishings, objects, fashion, etc.), but only at working sculpturally in a spatial and environmental dimension.

The Baroque and the idea of sensitive space as a fertile re-reading of the concept of decoration

P.C.: Fontana's work of the 1940s in interior decoration for private homes as well as outdoor settings clearly evince a rethinking of the Baroque as the style that gave more space than any other to the integration of painting, sculpture and architecture. Fontana's collaboration in the late 1940s with the architect Osvaldo Borsani on projects of interior decoration, such as the wall for the first apartment in the Melandri house, shows a very free return to elements like festoons and battle scenes, which are also recurrent in his ceramics of the period. This is a re-reading of the Baroque spirit to which you have drawn attention in your writings. As you point out, the starting point was *Del Barocco* by Eugenio D'Ors, published in Italy by Rosa e Ballo precisely in 1945. In the reappraisal of the Baroque that

involved Italy's artistic culture, including architecture, as from 1945–46, is it possible to glimpse the origin of a concrete renewal of the artist's hypotheses in the 'Spatialist' or Art Informel sense? And would you also regard it as legitimate to extend this 'passion' for Baroque space to other contemporary artists, such as Emilio Vedova?

E.C.: I am convinced that Fontana intuitively pinpointed the possibility of identifying an archetypal 'Latin' historical origin of the 'modern' by working back from his feeling for the plastic dynamism of virtual spatial expansion of Futurism to his congenital affinity with the scenic and environmental dynamic plasticism of the Baroque. The precedents are to be found in the 1930s, when critics begin to describe his dynamic figurative plasticism in qualifying terms as 'baroque' about halfway through the decade. And this was also emphasized during his subsequent years in Argentina, to the point where – between the theoretical inspiration of the views expressed in the *Manifiesto Blanco* (1946) in Buenos Aires and the initial theoretical formulations of the 'Spatialist' manifestos (1947) in Milan – it is possible to discern full awareness and recognition in Fontana's slender but acute theoretical reflections that the ancestry of his environmental sculpture can be traced back to the legacy both of the Baroque and of Futurism. In this sense, Fontana's 'baroque' already became a component of the matter-rich dynamism of his Art Informel in the late 1940s, on his return from Argentina. Fontana had in fact already embarked in the 1930s on a 'baroque' dialogue that eschewed the citationism developed in Italy by figures like Carlo Socrate, Felice Carena and Attilio Selva in the 1920s and was instead wholly phenomenological, plastic and spatial: an original dialogue that truly recalls Bernini. (I am thinking, for example, of the models for the fifth door of Milan Cathedral in the early 1950s.) This served both to provide imaginative support for his Informel plasticism and to animate his production of typical ceramic objects (plates and vases, but also statuettes of the Madonna and crucifixes). While Vedova's 'baroque' is developed through his instinctive dynamism of sign and structure, having acquired conflictive dynamics of unquestionably Futurist dialogue ('plastic dynamism'), it is typically Informel in its gestural use of sign. A link could also be traced with his well-known youthful experiences with the use of sign in Venice, midway between Tintoretto and Guardi. Attention might also be drawn for example, by analogy, to the Informel matterist dynamism of Somaini in the 1950s and early 1960s, which draws on Boccioni (as Renato Barilli suggested in his day) but is also Baroque in certain respects.

The 1950s: 'Spatialist' experiments in the field of the ephemeral and in architecture as forms of problematic continuity with the environmental poetics

P.C.: Another observation that comes spontaneously to mind on examining the numerous projects of collaboration with architects that Fontana undertook in the 1950s is that he can be regarded as having created prototypes for authentic 'spatial environments' in the works of the greatest freedom and enthusiasm, those in which he was able to use new lighting technologies and experiment with 'spatial concepts' in the environmental dimension. (And it is no coincidence that these were developed with the architect Luciano Baldessari, a master of utopian designs for trade fairs and promotional events.) There seems indeed to be continuity between the *Ambiente spaziale a luce nera* (1949), the first authentic demonstration of environmental art, and the neon *Concetto spaziale* for the 9th Triennial (1951) as well as the subsequent ceilings for the cinemas of the Breda and Sidercomit pavilions at the Milan Trade Fair (1953 and 1954), not to mention the numerous ceilings with indirect lighting or holes illuminated by oblique light that he invented from 1955 to 1957 also for architectural spaces of considerable size. Examples include the ceiling for the Kursaal Margherita in Varazze and the one, again with the architect Borsani, for the lounge of the Hotel del Golfo at Procchio on the island of Elba (which is better known today because it has been detached). Do you think it possible to trace a link between these ceilings and the authentic 'environments' that the artist was to begin designing again in 1960?

Do you not also think that a marked imbalance can be discerned precisely in the spatial ceilings between the architectural space and the artist's work, which indeed becomes the only real protagonist, thus giving rise to an absolutely exceptional form of 'interior decoration'?

E.C.: There is no doubt that close continuity exists between the Fontana who created 'spatial environments' (like the *ambiente spaziale* of 1949) and the Fontana who collaborated with architects on projects of plastic art and sign with a dialectically spatial thrust (like the extraordinary neon arabesque for the main staircase at the Milan Triennial of 1951, the spatial settings at the Milan trade fairs of 1953 and 1954, and the various ceilings produced halfway through that decade). In this sense, I believe that there is in fact a substantial continuity of operative intention and variation only in the conditions offered by the different opportunities. This continu-

ity can be traced from his initial interest in an architectural-environmental relationship, as in the Grandi monument project of 1931, to the neon on the main staircase at the Triennial twenty years later, his autonomous 'spatial environments' of the period from 1949 all through the 1950s, and his later autonomous 'spatial environments' of the 1960s. In short, Fontana's 'environmental' work with architects preceded his independently spatial work and was then interwoven with it. The spatial treatment of a ceiling obviously proves by its nature more environmentally decisive in an architectural context than work on the wall alone: more macroscopic, impressive and involving. And so to a certain degree, Fontana became the protagonist, the spatially determinative author, of that environment.

The question of graffiti

P.C.: As you pointed out in the final essay of the catalogue raisonné of Fontana's work, graffiti is another crucial problem raised by the artist as from his initial experimental work of the 1930s. With respect to the relationship with the wall, Fontana appears to have no difficulty in handling mural graffiti with various coats of plaster, which always covers the entire wall, at least in known cases such as the atriums of the house on Via Donizetti in Milan (1956–57) and the Altimani factory (1957), now the Museo Remo Brindisi at Lido di Spina. Do you also agree that the use of graffiti in these works corresponds both to the phase of the 'spatial concepts' that he called *Barocchi* ('Baroques') for the thickness of the impasto used and to the subsequent scratching of the 'spatial concepts' known as *Carte* ('Papers')? Is it possible to state that these graffiti works, among which the Procchio ceiling can also be included in part, may have helped to lead the artist to the definitive and better known technique of the slashed canvases?

E.C.: Fontana's graffiti derives directly from the fact that his images – both plastic (in the periods from the 1920s to the 1940s and then the 1950s to the 1960s) and pictorial (in the 1950s and 1960s) – rest essentially on the sign or drawing. This is a point I have stressed repeatedly over the last ten years in my writings on Fontana's work, having realized that this constitutes the iconically and formally ontological substance of the image presented, be it figurative or non-figurative, as well as the conceptual common denominator, the scarlet thread running through his work to create an overall coherence of conception for the different images put forward. The contiguity between the graffiti component in the pictorial context and the environmental graffiti component is

of course more explicit when the pictorial work involves greater visibility of the writing component. This does happen in the 'Baroques' in certain respects but above all in the 'Pastels' and 'Inks' as well as the 'Papers'. And the 'slashes' were unquestionably born in 1958 out of a practice of writing, of sign, and specifically of signic consistency in terms of graffiti, of incised sign, between the environmental dimension (as with the Procchio ceiling and the Melandri tomb in Faenza) and the 'Papers' (which were, however, parallel to the first 'cuts'). The hand that makes a mark through incision is in fact the same, informed by the mentality typical of the plastic arts, the hand of the sculptor in short (and this is essentially what Lucio always remained in conceptual terms). In the unequivocal nature of the act, the 'cut' essentially confers an absolute character on the free variety of the graffiti sign, but in an analogous basic mentality of image with the consistency of drawing.

The *Ambiente spaziale* with 'cuts' for the Melandri apartment (1959–60): the extension of the 'cuts' to an architectural dimension.

P.C.: Originally conceived for the ceiling of an attic owned by the Melandri family in Milan, again in collaboration with Osvaldo Borsani (who designed the interior decoration as a whole), the recently rediscovered slashed 'Spatial Concept' (1959–60) addressed the problem of transferring the 'cut', made known to the public in the same year of 1959, to architecture in real time. This extension seems to retrace what happened in the early 1950s with the spatial concepts based on holes, which were also transferred to walls or ceilings, and is exemplified more completely in the 'slashed' ceiling of the atrium of a house in Rovereto designed by Luciano Baldessari in 1961. The Melandri ceiling shows the ease of the transition from the canvas to the architectural dimension designed – as can also be seen from the preparatory drawings – to characterize the interior as a whole with a coloured composition of pervasive 'cuts' strongly reminiscent of Futurism. As the furnishing designed by Borsani also demonstrates, the initial intention was apparently to satisfy the exclusive, eccentric and unique requisite of an interior of great sophistication and luxury. In my view, however, transition to a further synthesis can be seen in the end result, which is pared down to an array of white slashes. Do you think this ceiling is connected with the renewed drive for reductionism that characterizes his coeval production and symbolizes his definitive abandonment of the Neo-Baroque intuition?

E.C.: The Baroque thrust certainly does seem to have been reabsorbed in Fontana's creative imagination in the 1960s, being now visible at most in an dynamic sphere of matterist dialectic, as happens in the *Nature* ('Natures') of 1959–60 and the *Olii* ('Oils') produced all through that period. In the latter, the matterism is dialectically linked to an above all superficial – and monochromatic – condition in symbiosis with the qualifying sgraffito sign that circumscribes and sometimes comments on the field of physical slashes. And with this, the 'cuts' characterizing the recently salvaged Melandri ceiling in Milan and the ceiling created for Baldessari's building in Rovereto unquestionably constitute a dimension of environmental presence pared down to the bare essentials as regards both sign and colour (completely white). They thus certainly open a new chapter in the range of Fontana's 'environmental' works. And these two ceilings were unquestionably resolved in 'cuts' by deducing the spatial availability of these absolute operations of sign and gesture precisely from the canvases with 'slashes' (single or sporadic and rhythmically arranged) that Fontana

clearly produced from the beginning of 1959 all through the year and on into 1960. It is therefore no longer a matter of short 'cuts' made into the physical substance of the ceiling – as with the Procchio ceiling of 1956, connected with a matterist dialectic of 'Informel' mentality as regards sign and gesture (like the one otherwise concluded in the cycle of 'Papers' and still characterizing the first multiple 'cuts' of 1958 involving canvases painted with aniline, as in the 'Inks' series) – but a focus on the absolute that proves identical to what is found in the most typical monochromatic 'slashed' canvases. It thus moves beyond his dialogue with a 'baroque' imaginative polarity, whose last period of fortune (apart from the pictorial series of *Barocchi* or 'Baroques') came with the ceramic objects produced above all in the 1950s. And now in terms better described as *barocchetto* or Rococo, sometimes verging with great skill of manipulation and presentational elegance on the sphere of kitsch. This is also to be found in the ceilings and walls created for interiors designed by the architect Borsani in the 1950s, above all in Milan.

Lucio Fontana, *Ambiente spaziale con tagli* (1960), soffitto a tagli per l'arredamento dell'appartamento del Commendatore Antonio Melandri, Architetto Osvaldo Borsani (1959–60), già in Corso di Porta Vittoria 7, Milano.

Nella casa di Corso di Porta Vittoria 7 a Milano, Antonio Melandri, noto imprenditore edile, era proprietario di due appartamenti: al primo piano e al sesto, un attico spazioso e luminoso. Nel 1949–50 aveva commissionato l'arredamento della sua casa del primo piano all'architetto e designer Osvaldo Borsani, che lo realizzò nel 1950–51. Risale alla fine degli anni Quaranta il rapporto di collaborazione tra Borsani e Lucio Fontana, in numerosi interni di case e appartamenti tra cui si citano casa Gentili e Casa Maffioli a Milano (1949), casa Borsani a Varedo, un rapporto esclusivo che perdurerà per tutti gli anni Cinquanta. Lucio Fontana contribuì a rendere unici gli appartamenti progettati dall'amico, creandovi imponenti plafoni e soffitti 'spaziali', o decorando intere pareti, fino a prevedere interventi d'arredo in mensole tavolini e ante d'armadio.

Da alcune fotografie dell'ambiente oggi conservate all'archivio Arredamenti Borsani è possibile risalire all'arredamento originale (1950–51) previsto per il primo appartamento di Antonio Melandri: in particolare si può notare il soggiorno dove la grande parete decorata da Lucio Fontana con motivi di festoni e lotte di cavalieri dominava lo spazio e ben si accordava al tavolino in marmo (sempre con elementi ceramici dell'artista) o al divano in curva e alle poltrone disegnate da Borsani nonché alla porta *a coulisse* di cristallo Vis Securit che presentava gustose decorazioni di girali floreali (figs. 1&2, p.5).

La varietà delle proposte decorative e d'arredamento, a cui si aggiungeva, tra l'altro, una mensola in mogano con elementi in legno scolpito in cui Fontana riprendeva il tema della decorazione a nastro con putti, appariva soggetta a un criterio di uniformità, nel segno di un ritrovato gusto 'barocchetto' in un interno di raffinata eleganza.

Un breve carteggio tra Lucio Fontana e Giò Ponti del settembre 1954 testimonia la continuità di un rapporto di amicizia e stima tra Melandri

e Fontana negli anni Cinquanta, dopo il primo episodio di collaborazione con Borsani, e risulta di particolare importanza per intendere la volontà del committente di affidare a Fontana nuovi interventi nell'architettura. Melandri allora aveva appena commissionato a Ponti un 'palazzo' a Milano che si può identificare sia con l'edificio in via Donizetti 24 (1955-56), sia con la futura e più nota opera pontiana Casa Melandri (1957) in viale Lunigiana 14. Lucio Fontana allora si rivolgeva all'architetto rivelandogli il desiderio esplicito di Melandri di avere un intervento dell'artista nell'architettura pontiana: "...non gli dispiacerebbe ch'io facessi qualcosa nel palazzo che gli hai progettato" e aggiungeva: "siccome so che vuoi fare qualcosa di eccezionale, vorrei che questa mia collaborazione ti fosse gradita e venisse elaborata con un criterio veramente positivo 'fra architettura e pittura'".* Nell'atrio della casa di via Donizetti 24, in effetti, Fontana realizzò una decorazione murale a graffito e a luce indiretta (1956) ancora oggi in buon stato di conservazione, che si raccorda ai coevi 'Concetti spaziali' denominati 'barocchi', caratterizzati da strati di paste materiche e da fori (fig.3, p.6).

Non vi è tuttavia testimonianza finora di un intervento di Fontana per l'edificio pontiano in Viale Lunigiana 14, che appare invece intera creazione dell'architetto milanese, dove l'astrattismo del colore negli interni domina in una composizione avvolgente.

La sistemazione del secondo appartamento di Melandri al sesto piano di Corso di Porta Vittoria 7, un attico di ampio respiro ben diverso dal primo, fu commissionata a Osvaldo Borsani nel 1959. Presso l'archivio dell'architetto esiste un rilievo del soffitto del soggiorno eseguito dall'Ing. C. Bruno Negri già nel 1958, dove si dà indicazione anche delle travi del tetto (fig.4, p.7).

Su questa base, in cui era segnalato l'ingombro dei pilastri e delle travi e su altre piantine dell'ingresso e del salone dell'appartamento, Lucio Fontana, coinvolto fin dall'inizio nell'impresa o dallo stesso Melandri o in accordo con Borsani, immaginò il proprio intervento a soffitto che originariamente doveva interessare l'intera parte giorno dell'appartamento. Sono infatti di mano dell'artista tre importanti bozzetti a colori firmati e datati al 1959, già di proprietà della Fondazione Lucio Fontana, in cui l'artista immagina più interventi su un'area vasta che interessava l'ingresso, il soggiorno vero e proprio con la grande vetrata panoramica sul giardino d'inverno e sul centro di Milano, e un'altra zona giorno. Come appare evidente in tutti e tre i bozzetti per comodità lo scultore ripartì l'area interessata in tre settori separati da un largo segno a tempera corrispondente alla traccia delle travi,

* Lettera di Ponti a Fontana, 27 settembre 1954 che riporta l'originale di Fontana: "Caro Fontana ho la tua del 23/9. Io ti chiamerò, se Melandri (che deve fare le spese e che non mi ha parlato di ciò) sarà del parere, al momento giusto: ora siamo in fase di disegno. Con affetto Giò Ponti"; lettera di Fontana a Ponti, 29 settembre 1954 e successiva. P. Campiglio (a cura di), *Lucio Fontana. Lettere 1919-1968*, Skira, Milano 1999, pp.222-223.

almeno nella porzione di soffitto del soggiorno presso la grande vetrata. Egli immaginò pertanto un'ambientazione che interessava tutta la zona giorno dell'appartamento, non solo quella relativa alla sala.

Dei tre bozzetti a tempera su carta, (35 × 50 cm ciascuno), uno (catalogato oggi come *IIIA 153*) individua un intervento a dieci 'tagli' nel settore ingresso – soggiorno, sulla carta rappresentato da brevi segni neri su fondo giallo, paralleli e di differenti dimensioni scalati in senso perpendicolare alle pareti; nel settore soggiorno corrispondente alla vetrata, su fondo blu compaiono tre nuovi 'tagli' più allungati, disposti in senso parallelo alla vetrata stessa; infine il resto della zona giorno è decorato da tre file parallele e rettilinee di fori (fig.5, p.8).

Un secondo bozzetto (*IIIA 154*), quello più vicino alla realizzazione effettiva, presenta una situazione analoga: un ingresso e soggiorno con otto tagli, l'altra porzione giorno con simile disposizione rettilinea di fori, ma una variante significativa è rappresentata dal settore soggiorno – vetrata, in cui compaiono su fondo bianco tre tagli paralleli, di differenti dimensioni, disposti in senso perpendicolare al perimetro dell'edificio (fig.6, p.8).

Il terzo bozzetto (*TFR 557*) non si distingue dai precedenti per la porzione di soffitto con l'ordine rettilineo di fori, ma presenta negli altri due settori una soluzione senza 'tagli', colorata solo di un inteso tono argento (fig.7, p.8).

Si può immaginare che l'artista, sollecitato da Melandri o da Borsani a elaborare, nel 1959, delle idee per il soffitto dell'attico abbia concepito tre differenti ipotesi, come di consueto nella sua prassi, due delle quali riportavano in scala architettonica i 'tagli' ancora un po' 'rigidi', ovvero paralleli e senza incurvatura, come nelle tele che egli contemporaneamente elaborava nel 1959, sovente colorate con oro e argento.

Un disegno conservato presso l'archivio di Osvaldo Borsani, presenta i particolari della sistemazione interna e dell'arredamento concepito dall'architetto, con una data al settembre 1960 che di fatto segna un termine *ante quem* per la realizzazione del soffitto: nella parte del salone che doveva essere interessata dall'intervento di Fontana l'architetto aveva previsto un divano appoggiato alla vetrata, così da permettere la visione del soffitto, e, a margine, un tavolo da pranzo (fig.8, p.10).

Fatto eseguire su disegno di Fontana in quel torno di tempo da una ditta di cui purtroppo non si hanno più notizie e che doveva allora possedere l'esecutivo definitivo approntato dall'artista, *l'Ambiente spaziale con tagli paralleli e di differenti dimensioni*, rappresentava in quel soggiorno una

presenza di indubbia suggestione astratta, in una soluzione rarefatta e assoluta.

L'opera finale riporta alcune ulteriori varianti rispetto al secondo bozzetto citato, che rimane quello più vicino alla realizzazione. Innanzitutto l'intervento dell'artista interessò solo il settore soggiorno-vetrata, quello che appariva più scenografico, raddoppiando però la sequenza dei tagli e seguendo la ritmica di tagli lunghi e brevi non disposti su un solo asse, ma optando per la disposizione perpendicolare alla vetrata. La luce naturale, proveniente da entrambi i lati, offriva a Fontana la condizione ideale per dare risalto alla profondità delle fenditure.

Lo stacco della composizione e il restauro accurato ad opera di Prof. Luciano Formica per lo *Studio Restauri Formica* di Milano, hanno portato alla luce sul retro del soffitto la precisa struttura delle fenditure approntata da maestranze artigiane e la presenza di 'pentimenti', ovvero delle stesse sagome di ferro che servivano a contenere i 'tagli' riempite però di gesso e in posizioni differenti. L'analisi dei pentimenti rivela l'urgenza di rettificare la disposizione e la sequenza dei 'tagli' in modo che questi non fossero disposti lungo un unico asse, ma più liberamente determinati, a una distanza non uniforme. In effetti si trattava del primo trasporto in scala ambientale del *Concetto spaziale Attese* e inevitabilmente dovette comportare un margine di sperimentazione tecnica dovuta alla forma stessa delle fenditure. Non era più l'invenzione di forature a galassia o di interventi con cilindri e unghie di metallo emergenti dalla superficie, come in passato, né di fori, graffiti e lacerazioni perpetrati direttamente nell'intonaco, come nel caso del soffitto dell'Hotel del Golfo a Procchio (1956): proprio in quel soffitto per il salone del ristorante, affidato sempre a Borsani, Fontana eseguì lacerazioni direttamente sull'intonaco grezzo, riempite di colore, ma qui occorreva inventare un approccio nuovo, delegato ad artigiani specializzati perché la fenditura, con il vuoto interno, tenesse il peso del soffitto e non si aprisse, mantenendo la propria forma nel tempo (fig. 9, p. 11).

In particolare, rispetto alle opere precedenti della fine degli anni Cinquanta, il soffitto rivela un senso alquanto differente, di estrema rarefazione e sintesi, in un improvviso allontanamento dalla gestualità esibita nella materia e anche dalla scenografica invenzione delle illuminazioni artificiali, qui non presenti. I riferimenti paiono nuovi e tutti interni alla cruciale significazione dell'elemento 'taglio', ripetuto sei volte, in grado di opporre una limpida suggestione del vuoto alle impressioni agitate della materia.

Non stupisce che tale opera, di straordinaria novità per l'epoca, sia stata commissionata da Antonio Melandri, che aveva un rapporto privilegiato con Borsani, al quale affidò, tra l'altro, in quegli stessi anni l'arredamento interno della propria palazzina di Viale Lunigiana 42, sempre alla ricerca di una soluzione architettonica di grande effetto e di indubbia raffinatezza. Si pensi ancora, ad esempio, alla Casa Melandri commissionata a Ponti in Viale Lunigiana 14 (1957), a poca distanza dall'altra, dagli interni coloratissimi e vivaci, con il capolavoro della scala che riecheggia costruzioni di triangoli tipici dell'astrattismo. Del resto Fontana aveva esposto i propri *Concetti spaziali Attese*, cioè i 'tagli', alla Galleria del Naviglio di Milano nel Febbraio del 1959 e poi in Marzo alla galleria Stadler di Parigi: un lungo articolo su 'Domus' in luglio dello stesso anno aveva mostrato al mondo degli architetti gli ultimi esiti della parabola creativa dell'artista. Tempestiva fu quindi l'intuizione di Melandri e Borsani che trovò in Fontana un entusiasta sperimentatore.

Da questa prima esperienza dei 'tagli' in scala architettonica nasceranno altre collaborazioni e differenti ipotesi nell'immaginario fontaniano come il bozzetto per la decorazione della Tribuna presidenziale della Fiera di Milano (1960), con un solo grande taglio purtroppo mai eseguito o il soffitto, invece realizzato, dell'atrio del condominio Milano a Rovereto, entrambe opere dell'architetto Luciano Baldessari (1961), che presenterà tracciati di tagli più liberamente mossi o incurvati, con l'ausilio di illuminazione artificiale.

Paolo Campiglio

Il soffitto Melandri e l'affermazione di 'tagli' ambientali

Una considerazione preliminare su 'ambienti' e 'ambientazioni'. È certamente vero che, storicamente, il primo 'ambiente spaziale' realizzato da Lucio Fontana sia stato quello a 'luce nera', cioè a 'luce di Wood' (fig. 10, p. 15), allestito nel febbraio 1949 a Milano, nella Galleria del Naviglio, in Via Manzoni¹. Tuttavia la concezione decisamente appunto fattualmente 'spaziale' di tale ambiente, di per sé del tutto autonomo, cioè una pratica di spazialità fisica e non soltanto concettuale (non dunque in valenza sostanzialmente simbolica, come nel caso dei 'buchi' che egli realizza su carte telate e tele fra 1949 e 1950), non è immaginabile senza alle spalle una lunga pratica di scultura di rapporto spaziale ambientale in collaborazioni architettoniche. Rapporto che infatti Fontana ha praticato fin dal progetto di monumento allo scultore lombardo Giuseppe Grandi (fig. 11, p. 15), elaborato assieme al cugino architetto Bruno Fontana, e il suo primo, nel 1931². D'altra parte l' 'ambiente spaziale' milanese del 1949 è nato da una concezione di sommosa animazione plastica materica, consonante in particolare con quella messa in atto da Lucio al suo ritorno in Italia dagli anni della terza, e ormai matura, sua stagione argentina, nella primavera 1947. Esattamente lavorando in ceramica ad Albisola, nel 1947 stesso, e anche per un'importante collaborazione architettonica come quella con gli architetti Marco Zanuso e Roberto Menghi in qualificanti interventi 'spaziali' a grandi fregi e a ricorrenti sottofinestre sull'esterno dell'edificio di Via Senato 11, sempre a Milano.³ E tuttavia l' 'ambiente spaziale' del 1949, se apre il ricco filone di realizzazioni appunto di autonomi 'ambienti spaziali' che Fontana propone fino al 1968 (l'anno della scomparsa),⁴ d'altra parte costituisce il presupposto per un salto di qualità d'implicazione 'spaziale' nell'ambito delle sue stesse ulteriori collaborazioni ambientali architettoniche. Come accade due anni dopo, nel 1951, nella realizzazione della famosa monumentale struttura grafica spaziale di neon sullo scalone d'onore della XI Triennale di Milano (fig. 12, p. 16), collaborando con gli architetti Luciano Baldessari (con il quale aveva lavorato già a metà degli anni Trenta) e Marcello Grisotti.⁵

Il tema del grafismo spaziale di neon, nel 1951 ricorre anche in un'ambientazione luminosa in casa Veronelli, a Milano, aprendo dunque un filone nuovo di strumentazione d'intervento ambientale indubbiamente di fatto

più raro ma che ricorre dal soffitto del padiglione Sidercomit (fig. 13, p. 16) (peraltro anche con 'buchi'), nel 1953, e da quello del padiglione Breda (fig. 14, p. 16), nel 1954, rispettivamente nelle XXXI e XXXII Fiera di Milano, collaborando nuovamente con Baldessari. Per concludersi fra il 'cielo' di neon nel padiglione dell'Energia, degli architetti Monti, in 'Italia 61' (fig. 15, p. 17), a Torino, appunto nel 1961, e il segno spaziale di neon rosso-viola che caratterizzava il proprio 'ambiente spaziale' realizzato nello Stedelijk Museum, ad Amsterdam, in occasione della personale nel 1967.⁶ Ma fra 1951 e '52 Fontana realizza anche un soffitto a 'buchi' nel Kursaal Margherita di Varazze (fig. 16, p. 17), inaugurando una nuova tipologia linguistica di suoi interventi ambientali in contesti architettonici.⁷ E sono infatti caratterizzati da soluzioni appunto a 'buchi' i suoi maggiori interventi ambientali architettonicamente contestuali realizzati lungo gli anni Cinquanta. Una trama segnico-plastica soltanto di 'buchi', come a Varazze, nel soffitto per il padiglione Breda nella medesima XXXI Fiera milanese appunto nel 1953, e invece una trama di 'buchi' in dialettico rapporto con scanditi segmenti di neon appunto in quello Sidercomit nella medesima edizione della Fiera, e sempre collaborando con Baldessari; e un'analogha trama (rispondente a una tipologia di costellazioni 'ordinate' di 'buchi' in tele del 1950 e '51) in una parete in un appartamento a Milano, realizzata sempre nel 1953.⁸ Nonché un soffitto sempre a 'buchi', rosso, con fiammate materiche gialle, nell'Hotel Il Saraceno a Varigotti, per l'architetto Mario Bardini; la parete a trama di 'buchi' ma soprattutto a forte intervento segnico graffito e bolle di vetro nella XI Triennale milanese, nel 1957, per gli architetti Achille e Pier Giacomo Castiglioni; e la parete per lo stabilimento Altimani, sempre a Milano, a trama di 'buchi' quasi sovrastata dall'intervento grafico liberamente trascorrente dipinto o inciso (un po' come accade poco dopo nel ciclo delle 'carte'), per gli architetti Gian Antonio ed Emiliano Bernasconi, realizzata pure nel 1957.⁹ E si potrebbe aggiungere il pavimento a 'buchi' e graffiti in cemento per l'appartamento dell'architetto Ico Parisi, nel palazzo dal medesimo costruito a Como, nel 1958.¹⁰ Ma si considerino anche progetti quali quello di tomba a vele segnate da trame di 'buchi', studiata per l'architetto Mario Fallini, nel 1953; o quello di caratterizzazione, a fori di luce, dell'esterno conico della chiesa della Madonna delle Lacrime di Siracusa (fig. 17, p. 18), per gli architetti Vittorio Gandolfi e Mario Righini, nel 1956; o le superfici a ricorrenti trame di 'buchi' immaginate in dialogo con elementi plastici, massivi oppure lamellari, che Fontana ha proposto nel 1958 agli architetti

Marcello Nizzoli e Mario Oliveri per la decorazione murale per la hall del primo palazzo ENI, dei medesimi, a San Donato Milanese.¹¹

Risulta dunque ricostruibile il percorso di una ricca tipologia di interventi di ambientazione spaziale a 'buchi' in svariate collaborazioni architettoniche plastiche di Fontana dal 1951 al 1958. Ed è un percorso che progettualmente si conclude negli studi che egli sviluppa nel 1959 per l'insieme di soffitti nell'appartamento dell'imprenditore edile faentino Antonio Melandri, al sesto piano dell'edificio costruito da Giò Ponti in Corso di Porta Vittoria 7, a Milano. Appartamento il cui arredo è stato commissionato già nel 1958 all'architetto Osvaldo Borsani, con il quale, com'è noto, Fontana ha lavorato per arredi e ambientazioni anche – e soprattutto anzi – di carattere 'barocchetto' fin dalla fine degli anni Quaranta. Fra l'altro realizzando nel 1951 (Battaglia 1951) (fig. 18, p. 19), sempre per Melandri, un murale ad arabesco, di elegantemente graficizzata memoria 'barocca', in un suo altro appartamento, al primo piano del medesimo edificio, arredato appunto da Borsani nel 1950-51.¹² E nei progetti per i soffitti nell'appartamento Melandri al sesto piano di Corso di Porta Vittoria 7 s'assiste addirittura alla compresenza fra la tipologia a 'buchi', appunto alla sua conclusione e quella a 'tagli' invece al suo annunciarsi come nuova pratica linguistica progettuale ambientale. Mentre un riflesso della tipologia di segni ambientali a 'buchi' si potrà riconoscere tradotto, nei centrali anni Sessanta, in traiettorie di punti di luce (fosforescente) in autonomi 'ambienti spaziali' neri, realizzati infatti da Fontana nuovamente a 'luce di Wood'. Esattamente fra 'Utopie', ambiente nero a forma di corridoio nella XIII Triennale milanese, nel 1964, l'ambiente realizzato nel Walker Art Center a Minneapolis in occasione della propria personale nel 1966, i due realizzati nello Stedelijk Museum ad Amsterdam, in occasione dell'antologica, quello in *Lo spazio dell'immagine*, in Palazzo Trinci, a Foligno, tutti nel 1967, e quello realizzato il 3 ottobre 1967 nella Galleria del Deposito a Genova, fino alla traccia di punti luminosi nella ricostruzione dell'ambiente del 1949 nella XXXV Biennale di Venezia, nel 1968.¹³

Il soffitto bianco a sei 'tagli' realizzato in un ambiente vetrato, a soggiorno-veranda, nell'appartamento Melandri al sesto piano, recentemente riscoperto (a terza edizione del mio *Catalogo ragionato* già chiusa), ampiamente documentato da Paolo Campiglio, distaccato magistralmente e restaurato dallo staff del Prof. Luciano Formica per lo Studio Restauri Formica, preservandolo da un rischio di distruzione per la ristrutturazione dei locali, risulta la sola parte realizzata di un progetto più ampio.¹⁴ Progetto dunque

di grande rilevanza evolutiva nel lavoro ambientale di Fontana, giacché di fatto segna appunto lo snodo fra la conclusione del filone tipologico di suoi interventi plastici ambientali, in soffitti e pareti, caratterizzate a 'buchi' (concluso appunto nel 1958), e l'avvio invece del filone a 'tagli' inaugurato – a quanto finora noto – proprio da questa realizzazione, e che corre appunto fino al 1968. Dunque caratterizzando le sue ambientazioni 'spaziali' lungo gli anni Sessanta, neanche l'ultimo decennio di sua creatività e vita.

Attestato in tre disegni, datati 1959 (figs.5,6,7, pp.8) e interessando (o almeno distinguendoli strutturalmente in base alle travi portanti) tre ambienti contigui dell'appartamento, evidentemente in qualche misura di rappresentanza (come suggerisce Campiglio: ingresso, soggiorno con veranda vetrata e 'altra zona a giorno'), il progetto suggeriva infatti la possibilità, anche concomitante, di soffitti sia in soluzioni a 'buchi', sia in soluzioni a 'tagli'. Una soluzione limitava l'intervento nel soffitto a soli 'buchi', nella zona a giorno più ampia (fig.7, p.8). Una soluzione, la più ricca, immaginando l'ingresso con sequenza di 'tagli' longitudinali, la veranda con tre 'tagli' paralleli alla vetrata (nel disegno su fondo rosso), e l'altra zona a giorno con traiettorie di 'buchi' (fig.5, p.8). Un'altra soluzione è analoga alla precedente relativamente a ingresso e altra zona a giorno, ma propone nella veranda tre 'tagli' invece perpendicolari alla vetrata (fig.6, p.8). Ed è la più prossima alla realizzazione effettiva, nella quale tuttavia viene abbandonato qualsiasi intervento nei soffitti relativi agli altri due ambienti, mentre viene accentuata la presenza di 'tagli', ugualmente disposti, nella veranda, evidentemente considerato locale da privilegiare.

Il soffitto a 'tagli', unico dunque realizzato di un progetto più ambizioso relativo appunto all'ambiente veranda prospiciente via Francesco Sforza, costituisce dunque la prima realizzazione ambientale architettonica di Fontana secondo la tipologia linguistica appunto 'a tagli'. Giacché la sua realizzazione è da situarsi verosimilmente nel 1959 medesimo o al massimo all'inizio del 1960 (e insomma fra 1959 e '60), giacché al settembre 1960, come provato appunto da Campiglio, data il progetto di arredo interno, di Borsani, per l'appartamento in questione. Del resto proprio fra 1959 e '60 Fontana immagina infatti verosimilmente soluzioni a parete di 'tagli', soprattutto un monumentale 'taglio' a coronamento di una vela muraria sovrastante la tribuna presidenziale alla Fiera di Milano, progettata da Baldessari nel 1960.¹⁵ A conferma dunque del subentrare allora, nella sua immaginazione progettuale ambientale architettonica, della tipologia

appunto a 'tagli', che dominerà dunque nelle realizzazioni degli anni Sessanta subentrando nel suolo a quella a 'buchi', dominante invece nei Cinquanta. Ed ecco che infatti nel 1961 realizza, per Baldessari, nell'atrio di un edificio residenziale, il Condominio 'Milano' (fig. 19, p. 21), da questi costruito a Rovereto, un soffitto a tre profondi 'tagli' longitudinali, bianco. E anche in questo caso aveva attentamente studiato, in disegni, possibili soluzioni diverse: la prima con due soli 'tagli', uno verso l'ingresso, uno verso le scale; la seconda con tre anteriori e uno posteriore (soluzione prescelta, anche se non integralmente); la terza analoga alla seconda ma con 'tagli' più spessi e di diverso orientamento; la quarta con 'tagli' all'ingresso leggermente maggiori e due verso le scale.¹⁶

Il soffitto a sei 'tagli' disposti in una scansione longitudinale rispetto alla maggior vetrata, del vano ricoperto in questione, appunto uno dei tre studiati da Fontana nel 1959, apre dunque la fortuna d'una nuova tipologia di caratterizzazione linguistica degli interventi ambientali architettonici di Fontana proprio nel momento in cui il ciclo dei suoi 'tagli' pittorici (iniziati nel 1958) si andava affermando, e già a livello internazionale, fra la 'personale' a Milano alla Galleria del Naviglio, in febbraio, e a Parigi nella Galerie Stadler nel marzo 1959, e le partecipazioni ad *Arte Nuova*, a Torino, in primavera, a *Documenta 2*, a Kassel, in estate-autunno, e alla *V Biennial do Museu de Arte Moderno*, a San Paolo del Brasile, nell'autunno-inverno, e la ulteriore personale a Roma, a L'Attico, nell'ottobre-novembre.

Nuova tipologia risolutamente giocata sul bianco totale che permette un sintetico e netto risalto segnico dei 'tagli' stessi, come altrimenti nella famosa 'sala bianca' progettata da Fontana quale unitario 'ambiente spaziale' in funzione ostensiva di dipinti parimenti bianchi su bianco caratterizzati da un unico lungo taglio, nella XXXIII Biennale di Venezia, nel 1966, realizzato dall'architetto Carlo Scarpa. O come il taglio bianco al quale conduceva il labirinto, pure integralmente bianco, progettato da Fontana per *Documenta 4* a Kassel, nel 1968, realizzato dall'architetto Aldo Jacober (fig. 20, p. 22). Oppure, infine, come la parete curva, bianca, solcata da un unico alto taglio, realizzata dallo stesso Jacober su indicazioni di Fontana in un appartamento milanese, sempre nel 1968.¹⁷

Enrico Crispolti

1 Cfr. E. Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Tomo II, Skira, Milano, 2006, n.48-49 A 2, p.945.

2 Cfr. ivi, n.31 A 1, pp.932, 933. Sul lavoro plastico con architetti negli anni Venti-Trenta cfr. Paolo Campiglio, *Lucio Fontana. La scultura architettonica negli anni Trenta*, Ilisso Edizioni, Nuoro, 1995.

3 Cfr. il mio *Lucio Fontana. Catalogo ragionato...*, cit., nn.47 A 1-5, 47 A 6-69, p.942.

4 Cfr. ivi, nn.68 A 2a-2b, 68 A 3, p.980.

5 Cfr. ivi, n.51 A 1, pp.952-953; e per i primi rapporti collaborativi con Baldessari cfr.

nn.34 A 2, 35 A 1 (per il padiglione Montecatini nell'Exposition Internationale di Bruxelles), 36 A 6, pp. 933, 934, 936.

6 Cfr. ivi, nn.51 A 6, 53 A 3, 54 A 1, 61 A 2, 67 A 5, pp.954, 958, 960, 974, 979.

7 Cfr. ivi n.51-52 A 1, pp.954-955.

8 Cfr. ivi, nn.53 A 1, 53 A 3, 53 A 4, pp.957, 958.

9 Cfr. ivi, nn.56 A 7, 57 A 1, 57 A 4, pp.966, 967, 968.

10 Cfr. ivi, n.58 A 1, p.969.

11 Cfr. ivi., nn.53 A 5, 56 A 9, 58 A 6-13, pp.959, 966, 970-971.

12 Sull'attività di Borsani cfr. *Oswaldo Borsani*, a cura di Giuliana Gramigna, Fulvio Irace, Leonardo-De Luca Editori, Roma. Il murale *Battaglia*, 1951, gesso a parete, pittura murale, stucco e foglia d'oro, 207 □ 411 cm, 4, firma e data incise nel gesso in basso verso destra: "l.fontana 1951" (Archivio della Fondazione Lucio Fontana, Milano, n.2866/13), è appunto un buon esempio per una considerazione del ruolo di tale filone "barocchetto" di intervento ambientale, nel quadro dell'ampia dialettica interna all'immaginazione creativa fontaniana. Infatti, delineando il tramando di una tradizione propria, direi "latina" del "moderno", Fontana ha saputo coniugare due componenti storiche, una protomoderna e una contemporanea, quali il Barocco e il Futurismo. Al Barocco lo ha d'altra parte riferito la critica italiana nella seconda metà degli anni Trenta e quella argentina nei Quaranta. Confermato dal pensiero di Fontana medesimo riflesso nel *Manifesto Blanco*, del 1946, ove, come poi nei sottoscritti manifesti dello Spazialismo, e in particolare in quello detto "tecnico" del 1951, il riferimento al Futurismo è esplicito. Tuttavia Fontana non soltanto ha dialogato con l'immaginazione plastica spaziale barocca, quasi in una sfida in particolare con la potenza berniniana (si vedano le prove al vero per la quinta porta del Duomo di Milano, del 1952, ora nel Museo Diocesano milanese), cioè con l'espansività ambientale alla sua massima potenza, ma anche, negli anni del secondo dopoguerra, appunto con una declinazione di quella immaginazione barocca nelle desunzioni decorative del "barocchetto". Insomma del "rococó" che ha traversato l'arte europea nel XVIII secolo, ultima area culturale di consistente contributo italiano, dopo la dominanza rinascimentale e appunto barocca e prima del contemporaneo. Ed è stato esattamente quello il linguaggio dell'alternativa "decorativa" praticata da Fontana, negli anni

Cinquanta, negli impegni ambientali più dialettici e discorsivi, a fronte dei suoi ingaggi in enunciazioni invece di proiezione "spaziale" avveniristica. È quanto si coglie in arabeschi di presupposto appunto "spaziale" ma di piana e persino elegante leggibilità figurativa in soffitti e pareti realizzate da Lucio nelle committenze del lavoro, peraltro assai ricorrente e originale, svolto appunto per gli allestimenti d'arredo realizzati appunto dalla impresa dell'architetto Borsani, in particolare nei primi anni Cinquanta (esattamente, quanto a soffitti e pareti, dal 1949), soprattutto seppure non soltanto a Milano. E si potrebbe anzi, in questo senso, dire che Fontana abbia inventato anche un proprio stile discorsivo appunto a suo modo di richiamo "barocchetto", che se ha qualche consonanza con soluzioni della sua corrente produzione di ceramista oggettistica e d'arredo, contraddistingue in particolare proprio le sue realizzazioni di riscontro ambientale "spaziale" in soffitti e pareti secondo una specifica tipologia inventiva relativa alla committenza raffinatamente altoborghese di Borsani. Il cui studio d'allestimento di interni e d'arredamento, molto alla moda all'epoca, ha dato a Lucio la possibilità di eseguire in diversi edifici soprattutto milanesi (abitazioni, cinema e teatri) decorazioni per soffitti, grandi sculture per atri d'ingresso, lampadari baroccheggianti in ceramica o stucco. Ambito di lavoro certamente di sopravvivenza ma anche di esercizio d'inventività decorativa ambientale altrettanto che oggettuale. La genialità di Fontana consisteva infatti nella prontezza di una risposta immaginativa sempre all'altezza di una necessità non remissiva rispetto a qualsiasi tipo di committenza. Non era insomma un purista formalisticamente ideologico ma un pragmatico comunicativo, che sapeva rigenerare la propria libertà inventiva di volta in volta in ragione delle condizioni nella quali la propria espressività si trovava a manifestarsi e operare: dalla libertà più incondizionata alla capacità di ribaltare creativamente ogni condizionamento, anche di ordine *Kitsch*. La pittura murale arabescata con immagine allusiva e una fantastica *Battaglia*, firmata e datata 1951, in stucco e foglia d'oro, attualmente pure distaccata (in un ottimo lavoro di rimozione e restauro condotto dallo Studio di Luciano Formica a Milano), era stata realizzata appunto nell'appartamento Melandri arredato ambientalmente e come singoli componenti dalla ditta Borsani, sito appunto al primo piano del medesimo edificio in Corso di Porta Vittoria n° 7, opera di Giò Ponti. Appartamento, nel cui ultimo piano, in un altro appartamento, di proprietà dello stesso Melandri, Fontana ha realizzato nel 1959 appunto il cospicuo soffitto a "tagli", unica parte realizzata di un più ampio progetto di soffitto di ambienti contigui, documentato in diversi disegni di tale anno. E per Melandri, sempre nel 1959, Fontana ha realizzato, nel *Cimitero dell'Ossevanza*, a Faenza, con la collaborazione dell'allora assai giovane Nanni Valentini, la decorazione ceramica muraria esterna e interna della monumentale tomba a cappella di famiglia, in una conti-

nuità di graffito murale corsivo di grande inventività e immediatezza (*Catalogo ragionato...*, cit., n.59 A 3, 3a, 3b, p.972). Si può anche ricordare che, nell'ambito delle opere di carattere ambientale di Fontana, il primo soffitto "baroccheggianti" rubricato, con arabeschi, documentato realizzato per Borsani risale al 1949, collocato in un appartamento in Via del Gesù, a Milano (cfr. ivi, n.49 A 3, p.497). Eseguito dunque appena un paio d'anni dal suo rientro dall'Argentina (primavera 1947), quando peraltro la sua attività di collaborazione con architetti era già particolarmente intensa (a cominciare appunto dal rapporto con Zanuso e Menghi nel 1947). E un altro suo soffitto con arabeschi e amorini data al 1950 (cfr. ivi, n.50 A 1, p.951). Dunque anche la parete proveniente da casa Melandri, recentemente ritrovata e appunto felicemente recuperata si colloca fra le prime imprese fontaniane del genere, sempre rispondenti a una committenza Borsani. In quanto murale ne anticipa almeno uno ad arabesco, del 1954 (cfr. ivi, n.54 A 3, p.961) e uno ad arabesco e battaglia (cfr. ivi, n.54 A 5, p.961), del medesimo anno. Mentre il tema dell'arabesco, sottile ed elegantemente librato nello spazio e con amorini ricorre anche, per esempio, in un soffitto sempre del 1954 (cfr. ivi, n.54 A 4, p.961). La cui tipologia rappresentava dunque un ulteriore momento intenso di tale aspetto del suo lavoro, come peraltro lo era stato appunto già all'inizio dei Cinquanta. Nel 1955 Fontana realizza infatti per Borsani il soffitto ad arabeschi lineari e arlecchini (altre tipiche presenze, peraltro più corpose) in Villa Rosy, a Forte dei Marmi, ed almeno un altro soffitto ad arabeschi (cfr. ivi, nn.55 A 2, 55 A 4, p.963). Ma il murale in arabesco dorato e bianco, con un'elegante sintetica rappresentazione di battaglia, e un amorino, su fondo, eseguito per casa Melandri al primo piano dell'edificio in Corso di Porta Vittoria nel 1951, è probabilmente l'unico documento oggi veramente integro (distaccato con estrema professionalità dalla parete originaria e conservandone l'integrità del disegno e del modellato in gesso) di un precoce testo prezioso di un significativo e ricorrente aspetto della creatività ambientale fontaniana.

13 Cfr. il mio *Lucio Fontana. Catalogo ragionato...*, cit., nn.64 A 2, 66 A 1, 67 A 2, 67 A 3, 67 A 6, 68 A 1, pp.976, 978, 980.

14 Rimando alla attenta scheda storico-filologica di Campiglio sul soffitto in questione, nonché quella di Formica sul relativo distacco e restauro, qui pubblicate.

15 Cfr. ancora il mio *Lucio Fontana. Catalogo ragionato...*, cit., nn.59 A 5, 60 A 2, p.973.

16 Cfr. ivi, n.61 A 4, pp.974-975. Ricordo anche con un monumentale taglio a terra, nel quale quasi si inseriva una scultura di Francesco Somaini era nei modelli di progetto di primo e secondo grado elaborati nel 1962 da Ico Parisi, per il concorso al Monumento alla Resistenza, a Cuneo: cfr. ivi, nn.62 A 1, 62 A 2, p.975.

17 Cfr. ivi, nn.66 A 2, 68 A 2, 2a, 68 A 3, pp.977, 980.

Lucio Fontana e l'architettura: una conversazione tra Enrico Crispolti e Paolo Campiglio Milano, 1 febbraio 2009

La prima idea plastica nello spazio: il monumento.

PAOLO CAMPIGLIO: A proposito di Lucio Fontana e della frequente pratica d'intervento ambientale in collaborazione con architetti, io credo che occorra partire dagli anni Trenta. Il suo impegno di trentenne scultore lo porta a confrontarsi molto presto con la 'Sculto-pittura' e con l'opera plastica di Alexander Achipenko, tra gli altri; inoltre appare chiaro fin da quelle origini sperimentali l'adesione di Fontana a una concezione monumentale antiretorica e a un concetto plastico in grado di sfidare le convinzioni del momento in Italia, tese ad avvalorare ipotesi retrospettive e culturalmente basate su riletture storiche, per affermare valori legati anche al Movimento Moderno. Penso ad esempio all'utopico e provocatorio progetto del Monumento a Giuseppe Grandi (1931) in alluminio e cristalli o all'intervento plastico astratto, una scultura filiforme in cemento armato, concepita per l'atrio della casa Ghiringhelli (1935). A tuo giudizio, si può affermare che Fontana risenta, in quegli anni, di quella spinta verso il nuovo che in architettura portava a considerare il vuoto come pieno, la trasparenza come valore, da Le Corbusier a Mies Van der Rohe, ai giovani architetti italiani come Luigi Figini e Gino Pollini o Luciano Baldessari? Inoltre, in questa concezione moderna dell'intervento nell'architettura come occasione plastica sperimentale, nei materiali e nella forma, è possibile vedere un'incarnazione delle convinzioni futuriste in senso spaziale e polimaterico, espresse nel *Manifesto Futurista per la Ricostruzione dell'Universo* (1915) di Balla e Depero?

ENRICO CRISPOLTI: Rispondendo al primo dei quesiti che mi poni, direi che certamente Fontana già a livello del monumento Grandi, cioè appunto all'affacciarsi degli anni Trenta, non soltanto definisce la maggior misura del proprio fare plastico in un lavoro a dimensione ambientale e dunque in connessione dialettica con un contesto architettonico. E i precedenti modali in certa misura sono già in una qualche evidenza di architettonicità di sue singole e insiemi di sculture cemeriali (e non solo) dello scorcio degli anni Venti. Ma mi sembra evidente che con l'occasione progettuale del concorso Grandi nel suo operare immaginativo si manifesti una consapevolezza piena della 'necessità' del 'moderno'. Ed esattamente in termini che, nel pensiero progettuale

architettonico, sono quelli che tu ora citi, da Le Corbusier (erede in certo modo di Sant'Elia) a Mies (che porta con sé anche il superamento di una primaria propria modernità espressionista, quale progresso specifico dato di cultura architettonica), a nostri 'razionalisti', (più o meno suoi coetanei), quali appunto Figini e Pollini e Baldessari (il quale ultimo si portava dietro una origine futurista). È un momento in cui Fontana si trova a lavorare con gli architetti attraverso il cui ricercare sta maturando il Razionalismo italiano. Ed è un passaggio che, negli orizzonti della sua evolutiva ricerca plastica, si compie attraverso la connessione con la ricerca architettonica del cugino architetto (e coetaneo) Bruno Fontana, compagno a Brera di diversi dei futuri 'razionalisti' milanesi. Ricorderei tuttavia che, commentando il progetto di Fontana, Lucio e Bruno, Persico si riferiva anzitutto a suggestioni dell'architettura costruttivista russa (antecedenti, e non a caso invocati già per *Novocomum* di Terragni). Ritengo tuttavia importante che sia chiaro come per Fontana 'moderno' non equivalesse a 'non-figurativo', in senso assiomatico e alternativamente esclusivo, ma che il suo 'moderno' equivalesse soprattutto a una capacità di dialettica spaziale in termini di dinamica plastica, al di là di ogni aprioristica distinzione fra figurativo e non-figurativo, in una prospettiva di considerazione meramente fenomenologica.

Non sono invece altrettanto convinto della possibilità di connettere la ricerca innovativa 'moderna' del giovane Fontana alle 'convinzioni futuriste in senso spaziale e polimaterico', espresse nel Manifesto del 1915, di Balla e Depero. E ciò giacché l'espansività spaziale, indubbiamente collaborativa in termini plastici, di Fontana, non intende 'ricostruire' – come invece intendevano i futuristi – 'l'universo' ambientalmente sí ma anche oggettualmente, e direi per tipologie d'intervento (sull'arredo e sull'oggettistica, sulla moda, ecc.), ma soltanto operare plasticamente in dimensione spaziale, ambientale.

Il Barocco e l'idea di spazio sensibile come seconda rilettura del concetto di decorazione.

P.C.: Negli interventi di Fontana degli anni Quaranta in arredi di interni, in case private o in esterni, appare evidente il ripensamento sul Barocco come

stile che più di qualsiasi altro aveva dato spazio all'integrazione tra pittura, scultura, architettura. Nelle collaborazioni di Fontana dello scorcio degli anni Quaranta con l'architetto Osvaldo Borsani in architetture di interni, come nella parete per il primo appartamento di Casa Melandri ad esempio, tornano motivi molto liberi di festoni e battaglie, ricorrenti anche nelle coeve ceramiche. E' una rilettura dello spirito barocco che hai messo bene in evidenza nei tuoi scritti, a partire, come indicavi, dal volume di Eugenio D'Ors, *Del Barocco*, pubblicato in Italia per le edizioni di Rosa e Ballo proprio nel 1945. In questa rilettura del Barocco che toccava a partire dal 1945-46 la cultura artistica italiana, compresa quella architettonica, è possibile che sia da intravedere l'origine di un concreto rinnovamento in senso 'spazialista' cioè informale, delle ipotesi dell'artista? Ed eventualmente è lecito a tuo giudizio, estendere tale 'passione' per lo spazio Barocco ad altri artisti contemporanei, come ad esempio un Emilio Vedova?

E.C.: Sono convinto che intuitivamente Fontana abbia configurata la tracciabilità archetipica di un'origine storica 'latina' del 'moderno' riconnettendo, a ritroso, le proprie simpatie per il dinamismo plastico virtualmente d'espansione spaziale futurista alla sua affinità congenita con il plasticismo dinamico scenico ambientale barocco. I precedenti sono negli anni Trenta, quando, da circa metà di questi, per il suo dinamico plasticismo figurativo, la critica comincia a parlare, in termini qualificanti, appunto di 'barocco'; termini peraltro ribaditi nei seguenti anni argentini. Fino a che, fra ispirazione teorica delle professioni espresse nel *Manifesto Blanco* (1946), a Buenos Aires, e prime formulazioni teoriche dei manifesti 'spazialisti' (1947), a Milano, nella rastremata quanto acuta riflessione teorica di Fontana, non si prospetta, con piena consapevolezza, il riconoscimento di un'ascendenza della propria istanza plastica ambientale appunto sia in un'eredità barocca, sia in un'eredità futurista. In questo senso il 'barocco' fontaniano diviene una componente del dinamismo materico del suo informale, già nello scorcio degli anni Quaranta, appena rientrato dall'Argentina. Fontana ha infatti, già negli anni Trenta aperto un credito per un dialogo 'barocco' non di tipo citazionistico (come proprio nei Venti accaduto in Italia, da Carlo Socrate a Felice Carena, ad Attilio Selva) ma invece del tutto fenomenologico, plastico e spaziale (in un originale dialogo veramente berniniano: penso, per esempio, alle prove al vero per la quinta porta del Duomo di Milano, dell'inizio degli anni Cinquanta). Così da supportare immaginativamente il suo stesso plasticismo informale, ma così anche da animare una

propria produzione ceramica di tipico oggettismo (piatti, vasi, ma anche statuette di 'madonne' o 'crocifissi'). Mentre il 'barocco' di Vedova passa per il suo istintivo dinamismo segnico-strutturale, che ha acquisito conflittuali dinamiche d'indubbio dialogo futurista ('dinamismo plastico'), nel suo gestualismo segnico è tipicamente informale; e d'altra parte potrebbe riconnettersi alle sue note esperienze giovanili veneziane, segniche, fra Tintoretto e Guardi. Ma si potrebbe citare anche, per esempio, per analogia, il dinamismo materico informale di un Somaini fra anni Cinquanta e inizio dei Sessanta, di componente boccioniana (come suggerì a suo tempo Barilli) ma anche in certo modo barocca.

Anni Cinquanta: sperimentazioni 'spazialiste' nel campo dell'effimero e nell'architettura come continuità problematiche con la poetica ambientale.

P.C.: Un'altra osservazione che mi viene spontanea ad un'analisi delle numerose collaborazioni con architetti che Fontana intraprende negli anni Cinquanta è che nelle realizzazioni più libere ed entusiaste, non a caso attuate con l'architetto Luciano Baldessari – maestro in utopiche concezioni fieristiche e promozionali – cioè in quelle in cui l'artista riesce ad impiegare nuove tecnologie di illuminazione, a sperimentare la poetica dei 'concetti spaziali' trasferendola in dimensioni ambientali, è come se egli desse vita a prototipi di veri e propri 'ambienti spaziali'. Sembra infatti esserci una continuità tra l'*Ambiente spaziale a luce nera* del 1949, prima vera e propria dimostrazione di arte ambientale e il *Concetto spaziale* al neon per la IX Triennale (1951) o i successivi soffitti per i cinema dei Padiglioni Breda e Sidercomit alla Fiera di Milano (1953 e 1954), per non parlare dei numerosi soffitti a luce indiretta o con fori illuminati a luce radente che dal 1955 al 1957 egli inventa anche per spazi architettonici di notevoli dimensioni. Ne sono una testimonianza il soffitto per il Kursaal Margherita a Varazze o quello oggi più noto perché staccato, ancora con l'architetto Borsani, per il salone dell'Hotel del Golfo a Procchio (Isola d'Elba). Pensi che sia possibile tracciare un *trait-d'union* fra queste realizzazioni a soffitto e i veri e propri 'ambienti' che l'artista riprenderà a progettare dal 1960?

Inoltre non ti sembra che proprio nei soffitti spaziali si riveli un notevole sbilanciamento tra spazio architettonico e intervento dell'artista che di fatto, diventa il vero unico protagonista, dando vita a un 'arredamento di interni' assolutamente di eccezione?

E.C.: Non v'è dubbio che esista una stretta continuità fra il Fontana creatore di 'ambienti spaziali' (come quello del 1949) e il Fontana che collabora con architetti in interventi plastici e segnici dialetticamente d'intenzione spaziale (come lo strepitoso arabesco di neon sullo scalone d'onore della Triennale milanese del 1951, le ambientazioni spaziali nelle Fiere di Milano del 1953 e '54, e poi i diversi soffitti realizzati a metà di quel decennio). In questo senso credo che di fatto esista una sostanziale continuità d'intenzioni operative, variando soltanto le condizioni offerte dalle diverse occasioni. Una continuità che si può stabilire dal suo primo interesse per un rapporto plastico architettonico-ambientale come nel progetto di monumento a Grandi del 1931, al neon nello scalone d'onore della Triennale di vent'anni dopo, e ai suoi autonomi 'ambienti spaziali', fra 1949 e anni Cinquanta, e a gli ulteriori suoi autonomi 'ambienti spaziali' realizzati negli anni Sessanta. Insomma il lavoro plastico 'ambientale' con gli architetti anticipa e poi s'intreccia con quello autonomamente spaziale, nel lavoro di Lucio. Certamente il trattamento plastico spaziale di un soffitto risulta per sua natura ambientalmente più determinante, in un contesto architettonico, che soltanto un intervento murario. Risultando infatti più macroscopico, più impressivo e coinvolgente. E dunque in certa misura, di quell'ambiente, Fontana diventa di fatto il protagonista, l'autore spazialmente determinante.

Il problema del graffito

P.C.: Un altro problema cruciale toccato da Fontana fin dalle prime proposte sperimentali degli anni Trenta, come hai messo in evidenza nell'ultimo saggio del catalogo generale di Fontana, è quello del segno graffito. Per quanto concerne il rapporto con il muro, Fontana sembra affrontare senza difficoltà il graffito murale a più strati di intonaco, che estende sempre all'intera parete, almeno in alcuni casi noti come nell'atrio della casa di via Donizetti a Milano (1956-57) e in quello dell'atrio dello Stabilimento Altimani (1957), oggi al Museo Remo Brindisi di Lido di Spina. Conviene anche tu che l'attitudine al graffito in queste realizzazioni corrisponda sia alla fase dei *Concetti spaziali* che egli denominava 'barocchi' per lo spessore delle paste materiche utilizzate sia alla seguente graffiatura del segno tipica dei concetti spaziali chiamati anche 'carte'? E' possibile affermare che queste realizzazioni a graffito, tra le quali si può includere, in parte, anche il soffitto di Procchio, possano aver contribuito a condurre l'artista alla soluzione definitiva e più nota dei 'tagli' su tela?

E.C.: Il graffito di Fontana discende direttamente dalla natura essenzialmente di fondamento segnico, cioè disegnativa, della sua immagine, sia plastica (negli anni Venti-Quaranta, e poi Cinquanta-Sessanta), sia pittorica (nei Cinquanta-Sessanta). Questione sulla quale ho insistito molto, negli ultimi dieci anni, nei miei interventi sull'opera di Fontana, essendomi reso conto che costituisce la sostanza iconicamente quanto formalmente ontologica dell'immagine di volta in volta dal medesimo proposta, sia figurativa, sia non-figurativa. E ne costituisce il denominatore comune concettuale; il filo rosso che riunisce il suo operare in una coerenza complessiva di concezione, attraverso l'immagine di volta in volta diversamente proposta. Naturalmente la continuità fra componente di graffito nel contesto pittorico e componente di graffito ambientale è tanto più esplicita quando la soluzione pittorica comporta un'evidenza maggiore della componente scrittura. Accade infatti nei 'barocchi', per certi aspetti, ma certamente soprattutto nei 'pastelli' e negli 'inchiostrati', e altrimenti sicuramente nelle 'carte'. E non v'è dubbio che i 'tagli' nascano nel 1958 da una pratica di scrittura, di segno, e specificamente di consistenza segnica in termini di graffito, cioè di segno inciso, fra dimensione ambientale (come a Procchio o nella Tomba Melandri a Faenza) e 'carte' (sostanzialmente tuttavia parallele ai primi 'tagli'). La mano che segna incidendo è infatti la stessa, tipicamente di mentalità plastica, insomma di scultore (quale in fondo Lucio concettualmente è sempre rimasto). In fondo il 'taglio' assolutizza, nell'univocità del gesto, la libera varietà segnica del graffito, ma in un'analoga mentalità basica di immagine di consistenza disegnata.

L'Ambiente Spaziale con tagli per l'appartamento Melandri (1959-60). L'estensione dei 'tagli' in dimensione architettonica.

P.C.: Il *Concetto spaziale* a tagli da poco ritrovato, concepito in origine per il soffitto dell'attico di proprietà di Melandri a Milano (1959-60), sempre in collaborazione con Osvaldo Borsani (che curò l'intero arredamento interno), pone il problema del trasferimento del 'taglio', reso noto al pubblico in quello stesso 1959, in tempo reale all'architettura. Questa estensione sembra ricalcare quella dei primi anni Cinquanta relativa ai *Concetti Spaziali* forati, anch'essi trasferiti su pareti o su soffitti, e si ritrova in una più esemplare realizzazione del 1961 nei 'tagli' del soffitto dell'atrio di un edificio d'abitazione a Rovereto progettato da Luciano Baldessari. Il soffitto Melandri evidenzia la disinvoltura del passaggio dalla dimensione della tela a quella architet-

tonica, nell'intento di caratterizzare – come si nota anche dai disegni preparatori – tutto l'interno con una composizione colorata, segnata 'tagli' in un'attitudine pervasiva che ricorda molto la nozione futurista. Il proposito iniziale appariva quello di corrispondere a un'esigenza esclusiva, eccentrica, unica, come dimostra anche l'arredamento studiato da Borsani, di un interno di lusso e grande raffinatezza; ma l'esito finale a mio giudizio, rastremato a una presenza di tagli bianchi, denota il passaggio a una ulteriore sintesi. Credi che questo soffitto sia da porre in relazione alla rinnovata esigenza di azzerramento che caratterizza la sua coeva produzione e che simoleggi l'uscita definitiva dall'intuizione neo-barocca?

P.C.: Certamente nell'immaginazione creativa di Fontana negli anni Sessanta la pulsione plastica barocca sembra riassorbita, evidente ormai al massimo in un movimentato ambito di dialettica materica. Come accade nelle 'nature', del 1959–60, o negli 'olii', che corrono lungo tutti quegli anni. Nei quali ultimi il materismo si rapporta dialetticamente a una condizione soprattutto di superficie – e monocroma – in simbiosi con il segno graffito qualificante che circoscrive e a volte commenta il campo degli squarci materici. E con ciò i 'tagli' caratterizzanti i soffitti Melandri, milanese, di recente recuperato, e roveretano, per l'edificio di Baldessari, costituiscono indubbiamente una dimensione di presenza ambientale assolutamente essenzializzata nel segno

quanto nell'impianto cromatico (integralmente bianco). Aprono dunque nella gamma degli interventi 'ambientali' di Fontana certamente un capitolo nuovo. E certamente questi due soffitti sono risolti in 'tagli' deducendo la disponibilità spaziale di tali interventi segnico-gestuali assoluti appunto dalle tele della tipologia 'tagli' (unici o molto rarefatti e cadenzati), che Fontana realizza chiaramente fin dall'inizio del 1959, lungo questo, e nel 1960. Non più dunque la corsività del 'taglio' breve, inciso nella materia del soffitto, come in quello di Procchio, del 1956 connesso questo a una grafia di dialettica materica di mentalità segnico-gestuale 'informale' (quale quella che altrimenti si conclude nel ciclo delle 'carte', e che caratterizza ancora i primissimi 'tagli', molteplici, del 1958, operati su su tele dipinte ad anilina, come nella tipologia 'inchiostri'), ma un assoluto pari a quello praticato appunto nelle più tipiche tele monocrome di 'tagli'. Oltre dunque il suo dialogo con una polarità immaginativa 'barocca', la cui ultima maggior fortuna (oltre che nel ciclo pittorico che vi si intitola) si registra infine nella produzione ceramica d'oggettistica o d'arredo, relativa soprattutto agli anni Cinquanta. E in termini ormai d'una desinenza del 'barocco' in 'barocchetto' che effettivamente a volte sfiora con grande abilità di manipolazione ed eleganza presentativa l'ambito del 'Kitsch'; e che ricorre anche in soffitti e pareti, per ambientazioni gestite dall'architetto Borsani, negli anni Cinquanta, soprattutto a Milano.

Ben Brown, Amedeo Porro and Emma Ward are extremely grateful to the Fondazione Lucio Fontana for their courteous, constant and invaluable co-operation.

We have done everything possible to ensure that all copyrights and credits have been correctly attributed, mistakes and omissions will be rectified in all future editions.

We would like to thank for their assistance:

Fondazione Lucio Fontana, Milan

Paolo Campiglio

In memory of Prof. Enrico Crispolti, whom we thank for his part in the discovery of this monumental work, and his in-depth study that led to this publication. To him we humbly dedicate this book.

Published on the occasion of Art Basel Unlimited 2019

BEN BROWN FINE ARTS

London
12 Brook's Mews
London W1K 4DG, U.K.
T +44 (0)20 7734 8888
F +44 (0)20 7734 8892
info@benbrownfinearts.com

Hong Kong
303 Pedder Building
12 Pedder Street
Central, Hong Kong
T +852 2522 9600
hkinfo@benbrownfinearts.com
www.benbrownfinearts.com

DICKINSON

London
58 Jermyn St
London SW1Y 6LX, U.K.
T +44 (0)20 7493 0340
F +44 (0)20 7493 0796
london@simondickinson.com

New York
980 Madison Avenue
New York, NY 10065
U.S.A.
T +1 212 772 8083
F +1 212 772 8186
newyork@simondickinson.com
www.simondickinson.com

AMEDEO PORRO FINE ARTS

Lugano
Via S. Balestra 9, 6900 Lugano
T +41 91 225 23 29
gallery@amedeoporrofinearts.com

London
15 Old Bond Street
London W1S 4AX, U.K.
T +44 (0)20 7493 4916
www.amedeoporrofinearts.com

Text © Paolo Campiglio and Enrico Crispolti, 2009

Catalogue © Ben Brown Fine Arts, Dickinson,
Amedeo Porro Fine Arts

© Fondazione Lucio Fontana, Milan, by SIAE 2019

The images reproduced in the essays have been provided by the *Fondazione Lucio Fontana*, Milan, unless otherwise specified.

Restoration:

2009 Studio Restauri Formica s.r.l, Milan
2018 Studio Restauri Barbara Ferriani

Photography of *Battaglia* and *Ambiente Spaziale con tagli*: Paolo Vandasch, Milan

Catalogue design: Peter B. Willberg

Printed in Italy

BEN BROWN
FINE ARTS

AMEDEO PORRO
FINE ARTS

DICKINSON

GALLERIA TEGA

MAGAZZINO