



Università
Ca' Foscari
Venezia

Dottorato di Ricerca
in Teorie e Storia delle Arti,
Scuola di Studi Avanzati in Venezia
ciclo XXIII
(AA. 2011-2012)

Fontana e lo spazio.

Aspetti innovativi dalle opere ambientali di Lucio Fontana.

Settore scientifico disciplinare di afferenza: L-ART/03

Tesi di dottorato di Marinella Venanzi, matricola 955416

Coordinatore del Dottorato

Tutore del dottorando

Prof. Giuseppe Barbieri

Prof.ssa Angela Vettese

INDICE

1. INTRODUZIONE

- 1.1 I perché di un'indagine
- 1.2 Fontana, ponte tra due epoche
- 1.3 Fontana e l'architettura razionalista
- 1.4 La relazione con la cultura artistica sudamericana
- 1.5 L'influenza di Adolfo Wildt e della tematica spirituale
- 1.6 Nota tecnica: metodo e fonti

2. SELEZIONE DEGLI AMBIENTI IN ORDINE CRONOLOGICO 1949-1968

- 1949 Ambiente spaziale a luce nera
- 1951 Struttura al neon per la IX Triennale
- 1953a Soffitto spaziale
- 1953b Nastro metallico parietale
- 1953c Soffitto spaziale
- 1953d Lampadario al neon
- 1959 Lampadario "Cubo di luce"
- 1960 Esaltazione di una forma
- 1961 Fonti di energia, soffitto al neon per *Italia 61*
- 1964 Ambiente Spaziale Utopie per la XIII Triennale
- 1966a Ambiente Spaziale per il Walker Art Center
- 1966b Ambiente Spaziale per la XXXIII Biennale
- 1967 Ambiente Spaziale per la mostra di Foligno
- 1967b Ambienti Spaziali per lo Stedelijk Museum
- 1968a Ambiente Spaziale per la XXXIV Biennale
- 1968b Ambiente Spaziale Bianco per Documenta 4

3. CONCLUSIONI

Lo spazio come materia plastica

4. APPARATI

Immagini
Cronologia
Bibliografia

INTRODUZIONE

Lucio Fontana era il pifferaio magico che per qualche misteriosa forza trascinava i giovani artisti nella sua aura [...]. Non aveva figli ma era padre. Veniva dalla pampa e aveva fatto i mestieri più stravaganti per vivere. Era pittore e scultore, decoratore e filosofo sorridente e ironico e attraverso i suoi buchi [...] aveva lanciato quei giovani nello spazio dando loro la fiducia che tutto potesse accadere.

Antonia Mulas¹

1.1 I PERCHÉ DI UN'INDAGINE

Venezia 1966, Lucio Fontana vaga nel bianco della sala alla Biennale che ha concepito insieme a Carlo Scarpa. Lo vediamo così, solo due anni prima della scomparsa e quando già incominciava a sentirsi debole, mentre guarda il suo ambiente ovoidale con un misto di soddisfazione e malinconia. Pare che si compiaccia del ritmo compositivo, traccia di una passione per la musica che lo accompagnava da sempre, anzi del *rimmo* come lo definiva in quella lingua mista di accento lombardo e argentino che ne rivelava la nascita a Rosario Santa Fé, l'educazione in Lombardia e un'esistenza che, almeno fino alla morte del padre, restò sempre divisa tra Argentina e Italia.² Un particolare, questo, da non

¹ Cfr. Antonia Mulas, *C'era una volta. A Milano*, in *Ugo Mulas fotografa Arnaldo Pomodoro*, a cura di Angela Vettese, Milano, Fondazione Arnaldo Pomodoro, 2008, p. 18.

² Lucio Fontana nasce il 19 febbraio 1899 a Rosario di Santa Fé, in Argentina, da Luigi, uno scultore italiano emigrato in Sudamerica una decina di anni prima, e da Lucia Bottini, un'attrice di teatro argentina di origine italiana di cui però non si

sottovalutare ove si guardi al mancato senso di appartenenza a una tradizione univoca come a un aspetto positivo, come una valvola che aiutò la sua proverbiale libertà inventiva. Il rapporto con la spazialità aveva del resto connotato i suoi buchi, i suoi tagli e tutta l'arte che ha realizzato in una vita: un'esistenza che avrebbe potuto essere tranquilla, costellata da successi commerciali e da commesse altolocate, ma che egli volle complicarsi. Nonostante la sua personalità istrionica, infatti, lo guidava un desiderio saturnino di ricerca e di innovazione. Seguiva la sua ossessione principale, la disamina appunto dello spazio inteso in ogni sua accezione: quello vissuto con il corpo, il cosmo attraversato dagli astronauti, il vuoto inteso come purezza e ricerca dell'essenziale, di quel rapporto radicale tra luce e buio, materia e immaterialità, vita e morte.³

Lo studio che segue nasce dall'esigenza di leggere in modo più approfondito di quanto sia stato fatto fino a oggi il risultato più appariscente eppure meno studiato di questo afflato, ciò che egli definì *ambienti spaziali*. La maggior parte sono andati distrutti, a causa anche di una cultura dell'installazione come di qualcosa che ancora era considerato più vicino alla scenografia e all'allestimento

avrà traccia successivamente; il padre infatti sposerà Anita Campiglio da cui avrà altri tre figli: Tino, Delfo e Zino.

Arriva in Italia con il padre nel 1905 ed è affidato ad alcuni parenti di Varese. Frequenta, fino al 1910-11, il Collegio Convitto "Torquato Tasso" di Biumo e, successivamente, inizia l'apprendistato presso la bottega del padre, frequentando contemporaneamente una scuola triennale con indirizzo tecnico, la scuola per periti edili a Milano, dove si trasferisce.

Nel 1921, dopo la morte del fratello Delfo, ritorna in Argentina con la famiglia e si dedica alla scultura nell'atelier paterno Fontana y Scarabelli a Rosario, aprendo, successivamente, un proprio studio dove eseguiva principalmente ritratti per la borghesia del luogo e nella realizzazione di sculture di grandi dimensioni per concorsi pubblici.

Rientra a Milano nel 1928 e si iscrive al I anno di corso dell'Accademia di Belle Arti di Brera come allievo dello scultore Adolfo Wildt e, promosso alla fine dell'anno, viene ammesso direttamente al III anno di corso che però non frequenterà. Cfr. *Biografia* in Enrico Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Milano, Skira, 2006.

³ Cfr. Carla Lonzi, *Autoritratto*, De Donato, Bari, 1967, p. 95 « Ecco: la sala tutta nera, la luce di Wood, col colore fluorescente che dava questo senso di vuoto, un senso, una materia completamente nuovi per il pubblico. » A Enrico Crispolti, cfr. Paolo Campiglio, *Lucio Fontana: lettere 1919-1968*, Milano, Skira, 1999, p. 167 «entravi trovandoti completamente isolato con te stesso, ogni spettatore reagiva con lo stato d'animo del momento, precisamente non influenzavi l'uomo con oggetti e forme impostali [sic] come merce in vendita, l'uomo era con se stesso, colla sua coscienza, colla sua ignoranza, colla sua materia».

temporaneo che non all'opera in senso proprio. Raramente sono stati ricostruiti in mostre retrospettive e sono scarsamente se non per nulla recuperabili nei loro materiali originari.

Tale attività ambientale, spesso tralasciata dalla critica internazionale e poco studiata anche dalle fonti più autorevoli sull'artista (perché ciò sia accaduto è un sottotesto che percorre tutta la ricerca che segue) si presenta come una prospettiva di osservazione molto fertile, capace di indirizzarci verso la poetica dell'artista, appunto, nella sua più intima vocazione: quella di andare oltre la scultura, la pittura e i generi artistici tradizionali. Nel fare questo l'artista ha cavalcato il passaggio fra le avanguardie storiche e le neo-avanguardie del secondo dopoguerra, in molti casi anticipando problematiche centrali per la definizione del rapporto fra opera, spettatore e luogo espositivo, aprendo una nuova dimensione. Fontana è stato capace di risolvere il nodo che riguarda il superamento del confine fra le arti in modo non accademico e mai strettamente novecentista, ma considerando la problematica spaziale in modo legato tanto all'aspetto interiore quanto a quello corporale. Si è posto dunque il tema dell'uomo in movimento, del suo vissuto nell'ambiente architettonico, ponendo numerose sue opere in linea con le questioni emerse nel rapporto tra luogo e spettatore/abitante nella seconda metà del Novecento⁴. E' tra i primi, in effetti, a concepire l'opera come qualcosa che si abita, distaccandosi da una contemplazione che coinvolge solo la vista e favorendo anche aspetti sensoriali come il tatto e l'apparato dell'equilibrio. Nel suo lavoro complessivo, del resto, in specie dagli anni Trenta ma in nuce anche prima, elementi come luce, impressione, colore assunsero progressivamente una rilevanza tale che li portò a toccare i problemi dell'attraversamento, della costrizione fisica, dell'ansia da labirinto; non arrivò a ipotizzare il suono come aspetto aggiuntivo, ma certamente incluse il procedere dei passi e lo stesso respiro in quanto parte del bagaglio aggiunto all'opera dalla presenza umana. Pur non essendo colto in senso tradizionale – la sua educazione si fermò a un diploma professionale, che peraltro

⁴ Cfr. Claire Bishop, *Installation art a critical history*, London, Tate, 2005; Claire Bishop, *Participation*, London, MIT, 2006; AA.VV, Miwon Kwon, *One place after another*, Cambridge MA, MIT, 2004; Nick Kaye, *Site-specific art, performance, place and documentation*, New York, Routledge, 2000.

lo mise in contatto con la progettazione fino da ragazzino⁵ - Fontana connotò almeno questa parte del suo operato con un chiarissimo *Esse est percipi*, un'equivalenza tra l'esistere dell'opera e il suo venire percepita che pare tratta dalla filosofia di Berkeley.

Nel suo *La scultura architettonica negli anni Trenta*, Paolo Campiglio⁶, lo studioso che maggiormente ha studiato gli ambienti di Fontana, osserva come la sua figura rischi di rimanere legata alla sola notorietà di tagli e buchi, offuscando una personalità multiforme che si sottrae a ogni schematizzazione storiografica. Se Fontana fu artista spaziale e se, al di là di una definizione che egli stesso si volle dare, fu un artista capace di proporre metodi e temi in modo aurorale, lo si deve alla multiforme attività che fino dai suoi esordi svolse a contatto con gli architetti. La sua scultura si è infatti formata e si è poi sempre primariamente sviluppata in ambienti a scala umana, che fossero cappelle funebri, architetture pubbliche o appartamenti privati. Dunque la collaborazione con gli architetti rappresenta il «sia il punto di partenza che il punto di arrivo dell'avventura creativa dell'artista e rappresenta il nesso più fecondo della sua attività»⁷. Campiglio analizza scrupolosamente l'attività ambientale prebellica di Fontana, lasciando all'autore del catalogo generale dell'artista, Enrico Crispolti, il merito di aver intuito per primo le potenzialità precorritrici degli ambienti che realizzò principalmente per le esposizioni a partire dal 1949, e cioè dopo il suo ritorno definitivo in Italia dall'Argentina. Ma per motivi diversi, che vanno dalla vastità e complessità dell'opera fino a quell'ostracismo americano che non gli ha dato un posto solido nella storia dell'arte in ambito anglosassone, tale attività ambientale è rimasta quasi sempre confinata al margine della carriera di Fontana; anche le influenze e le sincronie di pensiero creativo sono state cercate solamente con i suoi figli diretti: i protagonisti di quel Movimento Spazialista che lui stesso contribuì a fondare a Milano presso la fucina della Galleria del Naviglio, e poi la derivazione del Nuclearismo con la presenza del suo amato Piero Manzoni, e ancora Yves Klein che circolava a Milano e le ricerche cinetiche che ebbero spazio a Milano dai tardi anni Cinquanta - anche grazie ai suoi soldi, che

⁵ Cfr. sopra nota 2.

⁶ Paolo Campiglio, *Lucio Fontana: la scultura architettonica negli anni Trenta*, Nuoro, Ilisso, 1995.

⁷ Ivi, p. 7.

volentieri dava ai giovani⁸ - attraverso l'attività della Galleria Pater, della Apollinaire di Guido Le Noci, della Azimut, e con artisti che spaziavano dal Gruppo T milanese, al Gruppo Zero tedesco e a molti altri. Fontana si pose infatti allora come un fulcro che promuoveva con un vivace scambio di idee l'attività di ragazzi che avevano venti o trent'anni meno di lui. Cercò di fare di Milano un centro internazionale e in qualche modo ci riuscì, nella seconda parte della sua vita; anche se, quando nel dopoguerra si accorse prima di molti altri che l'asse del potere artistico si stava spostando in America del Nord, non esitò a esporre con nuovi metodi e assumendosi rischi pericolosi anche nel nuovo continente: ne fu una testimonianza la reazione notoria della critica newyorkese alla sua mostra al Solomon R. Guggenheim di New York⁹.

Gli ambienti di Fontana furono la parte più visibile della sua propensione al rischio: ancora oggi, il fatto di non potere essere oggetto di una speculazione economica né di una facile riproposta in ambito espositivo è forse stata una causa della scarsa mole di studi a essi dedicati. Eppure per la loro natura avvolgente, la forma delimitata¹⁰, la progettazione a partire da un unico foglio di schizzi, occorre

⁸ Cfr. Carla Lonzi, *Autoritratto*, cit., p. 292 «Allora, da Yves Klein, a Arman, Tinguely, Soto son tutti nella mia collezione, già...dal medesimo Burri, il primo quadro che ha venduto alla Biennale di Venezia gliel'ho comprato io, da Fabro, e anche da Pascali: non è il fatto del cannone, però anche quel cannone è realizzato in una maniera tale che dimostra l'ingegno dell'artista. E lì difficile d'intuire, capisci? [...] anche del medesimo Castellani subito, ho capito».

⁹ La mostra fu organizzata dal Solomon R. Guggenheim Museum di New York dal 20 ottobre all'11 dicembre 1977. Nonostante il testo di Erika Billeter in catalogo (*Lucio Fontana 1899-1968: a retrospective*, New York, The Solomon R. Guggenheim foundation, 1977) che sottolineava il ruolo precursore di Fontana sia verso il superamento della materia che nei confronti di monocromo e happening, la mostra non fu recensita bene dalla stampa locale cfr. Jerry Tallmer, *Case of the slashed canvas*, "New York Post", (29.10.1977) che giudicò i suoi tagli non abbastanza innovativi.

¹⁰ Secondo la tradizione del concetto di spazio introdotto da Gottfried Semper, *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche, o Estetica pratica: manuale per tecnici, artisti e amatori*, 1860, tr. it. Roma, Laterza, 1992, il primo impulso dell'architettura sarebbe quello di circoscrivere lo spazio, per cui architettonicamente «il muro è quell'elemento che formalmente rappresenta e rende visibile lo spazio circoscritto in quanto tale» Semper, *Lo stile*, cit. p. 254. Semper aveva dichiarato che caratteristica prima dell'architettura è circoscrivere lo spazio, così come nella teorizzazione dell'ambiente d'arte, o *environment* «il limite è lo spazio racchiuso e limitato da piani e superfici murarie», Germano

riconoscere che Fontana è stato il primo artista a concepire l'*ambiente* secondo quello specifico tipo di spazialità¹¹ che dalle neoavanguardie del secondo Novecento arriva fino ad oggi, pensata come una dilatazione in senso concavo e contenitivo della scultura e non come un complemento all'architettura. Un'intuizione precoce rispetto alle esperienze di autori americani attivi dagli anni Sessanta, cui solitamente si fa risalire l'espansione dell'opera nello spazio e verso una sfera sensoriale composita e quindi non solamente visiva¹².

1.2 FONTANA, PONTE TRA DUE EPOCHE

Osservato attraverso la sua attività di artista ambientale, Lucio Fontana si conferma essere un artista-ponte tra due epoche artistiche, quella delle Avanguardie e quella dell'arte processuale e concettuale, lasciando sostanzialmente al proprio margine l'esperienza artistica con la quale viene più spesso identificato, l'Informale europeo.

Anticipatore su molti piani, sappiamo che fu un grande frequentatore di artisti e critici ma non di libri: le tematiche che si trovò a precorrere sono sostanzialmente intuite da un uomo che è sempre in grado di cogliere il nodo di un dibattito, di centrare le questioni più rilevanti, ma che ha una cultura fondata sulla conoscenza del fare e su un vasto catalogo mentale di immagini, assai più che su teorie verbali. Questo aspetto, su cui si ritornerà, fu sia un motivo di libertà sia, forse, un limite. Anche per questo, se non possono esserci molti dubbi sulla sua capacità di anticipare metodi e attitudini, occorre anche esercitare alcune cautele e cercare di conoscere al meglio il contesto artistico in cui si mosse.

Celant, *Ambiente arte. Dal Futurismo alla Body art*, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia, 1967, p. 6.

¹¹ Cfr. Germano Celant, *Arte Povera. Storia e Storie*, Electa, Milano, 2011, p.12.

¹² Ci riferiamo alle ambientazioni minimal, agli interventi macroscopici dei land artists e all'uso di materie naturali e artificiali disposte in maniera casuale dagli artisti antinformali. Cfr. Germano Celant, *Ambiente arte. Dal Futurismo alla Body art*, cit.

Anzitutto, è necessario chiarire subito come Fontana abbia anticipato lo sconfinamento dell'opera d'arte in maniera diversa dall'all over di Jackson Pollock. La pittura d'azione del maestro americano, infatti, pilastro della cultura artistica americana almeno fino alla fine degli anni Cinquanta, è gestuale, ma sostanzialmente impersonale e fondata sulla ripetizione: per queste due ultime caratteristiche anticipa almeno in parte gli ambienti minimalisti di Donald Judd, Robert Morris e Carl Andre; invece nel caso di Fontana siamo in presenza della costruzione di cavità dominate dal senso del vuoto¹³ ed è all'interno di questo spazio, tendenzialmente monocromo e straniante, che la luce si identifica esattamente con l'ambiente e si fa materia, corpo a sua volta invadente anche se impalpabile, capace di includere, avvolgere, spesso stordire lo spettatore. Sebbene con Fontana il pubblico rimanga ancora in presenza di un'opera tangibile - l'artista non si fece mai prendere dalle sirene della de-materializzazione concettuale - il pubblico si può muovere al suo interno diventandone, come si è detto sopra, parte non solo attiva ma necessaria. Anche se va specificato che non ci troviamo in presenza di operazioni processuali, di contesti concepiti principalmente per generare azioni come sarebbe avvenuto con la poetica degli happening e in particolare con il lavoro di John Cage, Allan Kaprow, i protagonisti della compagine Fluxus¹⁴. Non c'è processualità né attitudine alla performance nel suo lavoro, non almeno nel senso che a questi termini ha dato

¹³ Attorno alla fine degli anni Quaranta si inizia a teorizzare il problema del vuoto. Ne parla Zevi: «ma lo spazio in sé – l'essenza dell'architettura – trascende i limiti della quarta dimensione. Quante dimensioni ha questo vuoto architettonico, lo spazio? Lo spazio architettonico non è definibile nei termini delle dimensioni della pittura e della scultura. E' un fenomeno che si concreta solo in architettura e di questa costituisce perciò il carattere specifico» (Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Torino, Einaudi editore, 1948, p.27). A questo dibattito Fontana risponderà: «la quarta dimensione ideale dell'architettura è l'arte» (Manifesto tecnico dello spazialismo, Milano, 1951), allargando di fatto da quel momento il campo di azione dell'arte che poteva estendersi anche allo spazio, ai volumi nel tempo e nello spazio.

¹⁴ Sia i protagonisti del New Dada (soprattutto Kaprow e Rauschenberg) sia quelli di Fluxus avevano infatti una forte componente teatrale che li fece scivolare nella performance, pensiamo a George Maciunas, Yoko Ono, Nam June Paik, John Cage, La Monte Young, mentre in Fontana è sempre evidente un ancoraggio all'opera formalmente compiuta, se pur aperta a una certa dose di casualità dovuta alla presenza dello spettatore.

una storiografia del concettuale che va dal saggio di Lucy Lippard *Six Years* al Kinaston McShine di *Information* e oltre¹⁵.

Gli ambienti di Fontana partivano con slancio, ma anche rispettando un senso che si può definire classico della forma, dalle esperienze di arte ambientale che precedettero la seconda guerra mondiale, legate all'architettura d'interni e alla decorazione. E' vero che tali esperienze erano connotate anche da quello spirito utopistico che tocca il tema dell'estetizzazione del quotidiano: pensiamo agli ambienti futuristi come Casa Lowenstein, la Casa d'Arte Bragaglia, gli studi per ambiente futurista di Balla, agli ambienti *Proun* progettati da El Lisickij fra il 1923 e il 1928, al *Merzbau* di Kurt Schwitters ad Hannover dal 1923. Tuttavia, l'artista italo-argentino si spinse verso la rivendicazione del vissuto emotivo come parte dell'opera: la solitudine, la sorpresa, la perdita di orientamento, l'aggressività, la pace. Pur non potendo anticipare le poetiche processuali, l'artista riconobbe una piena dignità della sfera emotiva e la necessità di affrontarla. Per questa via, Fontana preservò la presenza fisica dell'opera e individuò nell'opera-ambiente una soluzione originale al problema dello iato fra scultura e architettura. Ne esaminò anche, benché in modo intuitivo e senza teorizzarne a parole, le implicazioni di carattere esistenziale che si ponevano come tali con la fine dell'idealismo pre-bellico: dopo la Seconda Guerra Mondiale, che l'artista vide da lontano ma non mancò di percepire, non si poteva più progettare il mondo a cuor leggero. Ma si poteva essere ancora – e Fontana lo fu intensamente – affascinato dal futuro.

Le premesse per un simile atteggiamento nacquero presto, in realtà: dapprima nel dibattito sulla natura dell'opera tridimensionale e nel pragmatismo entusiasta tipico della cultura latinoamericana, che intorno al 1948 poté evolvere verso una concezione plastico-dinamica dello spazio, quella quarta dimensione che altro non è che la componente aleatoria che farà l'opera aperta¹⁶. Enunciando le forme della nuova arte il *Manifiesto Blanco* (1946), ultimo atto della presenza di Fontana nel contesto culturale di Buenos Aires e premessa del suo lavoro successivo in

¹⁵ Lucy Lippard, *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, New York, Praeger, 1973; Kynaston McShine, *Information*, New York, Museum of Modern Art, 1970.

¹⁶ Umberto Eco, *Opera aperta*, RCS, Milano, 1962.

Italia¹⁷, parla di «quattro dimensioni dell'esistenza: colore, suono, movimento, tempo spazio». In questo proclama emergeva la volontà di adeguarsi allo sviluppo scientifico e tecnologico. L'idea era del resto ricorrente nei manifesti apparsi in America Latina in quegli anni, su cui dovremo soffermarci tra breve. Basti qui ricordare che la troviamo nel *Manifiesto Invencionista* (1946) di Tomas Maldonado, dove si legge un interessante rifiuto dell'estetica in favore di un progressismo quasi macchinista, riassunto dalla frase a suo modo drammatica per cui: «La estetica scientifica reemplazarà a la milenaria estetica speculativa». Ma si ritrova anche nel *Manifiesto Madí* (1946) promosso da Gyula Kosice in cui tutte le arti – pittura, scultura, architettura, musica, poesia, teatro, letteratura, danza – sono trasformate secondo i dettami della nuova società. Tra il *Manifiesto Blanco* e il movimento Madí, in particolare, si notano delle somiglianze sorprendenti, come se il milieu culturale alla base del rinnovamento dell'arte argentina fosse stato riportato da Fontana nel vecchio continente, e lì riadattato all'estetica della nuova arte. Fu appunto l'idea dell'adeguamento allo sviluppo scientifico che venne ripresa e sviluppata nel *Primo Manifiesto Spaziale* scritto a Milano nel dicembre 1947. Il concetto delle quattro dimensioni, invece, venne approfondito e spiegato nel *Manifiesto tecnico dello Spazialismo*, letto da Lucio Fontana al I congresso Internazionale sulla Proporzione delle Arti (nell'ambito della IX Triennale di Milano, 27-29 settembre 1951), dove si precisarono le regole dello spazialismo e la necessità dello sviluppo di nuove forme d'arte in accordo con il progresso tecnologico. Dove si legge:

Tutte le cose sorgono per necessità e valorizzano le esigenze del proprio tempo. [...] Si trasformano le condizioni della vita e della società di ogni individuo. La scoperta di nuove forze fisiche, il dominio della materia e dello spazio impongono gradualmente all'uomo condizioni che non sono mai esistite nella sua precedente storia. [...] E' necessario quindi un cambio nell'essenza e nella forma. E' necessaria la superazione [sic] della pittura, della scultura, della poesia. Si esige ora un'arte basata sulla necessità di questa nuova visione¹⁸.

¹⁷ *Manifiesto Blanco*, Buenos Aires, ottobre 1946.

¹⁸ Lucio Fontana, *Manifiesto tecnico*, in Crispolti, *Lucio Fontana...*, cit., pp. 116-118. Letto da Fontana in occasione del *I Congresso Internazionale delle Proporzioni* alla IX Triennale di Milano (1951).

Questo amore per lo sviluppo storico con ogni probabilità derivava a Fontana dalle idee crociane sulla storia e lo spirito, che passarono in tutta la cultura artistica italiana degli anni Trenta, acquisite anche attraverso la frequentazione con colui che fu suo maestro a Brera, Adolfo Wildt; similmente, nell'interpretare il modo in cui Fontana si dimostrò sensibile anche a spazialità barocche, non possiamo non pensare alle tesi di Bruno Zevi in *Saper Vedere l'Architettura* (1947); «L'architettura mobile aeroplano» di cui Fontana parla nel suo Manifesto tecnico, rimanda invece al testo *Verso un'Architettura*, scritto da Le Corbusier nei primi anni Venti¹⁹ ma che l'artista sicuramente conosceva attraverso la frequentazione dello studio BBPR. Queste e altre influenze si tradussero nella capacità di guardare all'opera come a un'alternanza di pieni e vuoti, di ritmi, di colori e movimento non nella superficie di un quadro, ma nello spazio. E a questo proposito è bene sottolineare come, in definitiva, anche i quadri di Fontana siano pur sempre tridimensionali, cioè accolgano attraverso i buchi e i tagli un senso raggrumato del volume e quindi anche dell'ambiente. Fontana nasce e cresce scultore.

Parlando di spazio, inoltre, è arrivato il momento di ricordare da dove venne a Fontana una simile vocazione: le sue prime esperienze pratiche furono di arte soprattutto funeraria, sotto la guida del padre, nella ditta di scultura che questi aveva in Argentina. Il padre Luigi, dunque, architetto funerario, ma anche il cugino Bruno, architetto anch'egli, vicino ai razionalisti comaschi, segnarono la sua via. Non si conosce molto dell'attività di Luigi Fontana, tranne della sua impresa con Juan Scarabelli, socio a Rosario di Santa Fè, ma ciò che della sua produzione è ancora visibile al cimitero monumentale di Rosario e in altre città vicine²⁰, chiarisce quanto Fontana apprese dall'attività paterna, non tanto per la progettazione di monumenti pubblici da collocarsi in spazi esterni, quanto per l'attività commerciale di edicole e cappelle funebri che gli permisero di sviluppare

¹⁹ Le Corbusier, *Verso un'architettura*, 1924, tr.it. Milano, Longanesi 1984.

²⁰ Cfr. Paolo Campiglio, *Lucio Fontana: la scultura architettonica negli anni Trenta*, cit., p. 11 «la sua produzione non fu limitata alla scultura funeraria, ma si espresse anche in numerosi concorsi pubblici per monumenti commemorativi e nella ritrattistica. Tra le sue opere ricordiamo il monumento all'Agricoltura Nacional ad Esperanza, il basamento del monumento al generale San Martino nella piazza Mayor di Cordoba, numerosi monumenti funebri a Rosario tra i quali, Ruillon, Ortiz, Zubelzu, Pinasco, Mazzucchelli, Sanchez».

precocemente l'attenzione a problemi che avrebbero poi caratterizzato tutta la sua ricerca, fino alla morte a Comabbio nel 1968. Lo spazio sacro e monumentale, ma non pubblico, dedicato alla morte significava costruzione attorno a un vuoto fisico che simboleggiava un'assenza spirituale²¹, uno spazio che non fu mai concepito come solo geometrico ma sempre anche topologico, legato a una funzione specifica e connotato da caratteristiche sensoriali e cinetiche, lontano dalla riduzione alla sola struttura di quella che, dalla fine degli anni Sessanta, sarebbe stata la spazialità minimalista²².

L'opera di Fontana segue una linea che privilegia la percezione individuale rispetto alla rigidità delle regole strutturali, e in questo conduce innanzi gli esperimenti riguardo al rapporto luce/movimento/spazio di artisti quali Marcel Duchamp, Naum Gabo, László Moholy-Nagy, Georgy Kepes, Alexander Calder. In tutti questi casi, l'opera subisce le conseguenze di farsi luogo, accettando gli eventi che possono alterarla e modificarla. Dotata quindi di una vitalità successiva a quella datagli dall'artista, si affida alle diverse sensibilità di chi la abita e, per questa via, anche al caso²³.

Ciò che Fontana introduce di inedito, però, è la totale coincidenza di opera e ambiente e la perdita di qualsiasi funzione abitativa di quest'ultimo. Non siamo in chiesa o nella camera di un nobile antico o in un luogo pubblico, non siamo nella *Camera degli Sposi* o nella *Stanza della Segnatura*, né all'interno di un interno futurista (Balla) o costruttivista (Lisickij) che conservi una funzione espositiva; con Fontana, per la prima volta - e il nero del suo primo ambiente lo conferma - ci troviamo in uno spazio così contenitivo, ma anche così privo di funzione, da poterlo sentire come un'espansione del nostro corpo e, in un ribaltamento percettivo, come se fossimo dentro alle nostre stesse viscere.

²¹ Cfr. Fernando Espuelas, *Il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2004.

²² Il senso dell'ambiente di Fontana non si ritrova, infatti, né nella spazialità minimalista fatta dagli oggetti seriali di Judd (Donald Judd, *Specific Objects*, in "Arts Yearbook", n.8 (1965), pp. 74-82), né nella pretesa distanza necessaria a cogliere la presenza della scultura clamata da Fried (Michael Fried, *Art and Objecthood*, in "Artforum", n. 5 (June 1967), pp. 12-23).

²³ Basti pensare ai *rotoreliefs* di Duchamp, alle sculture trasparenti di Naum Gabo, agli esperimenti proiettivi di László Moholy-Nagy, le pareti programmate di Georgy Kepes, e le sculture mobili di Alexander Calder.

Ricordiamo anche che, a partire dal 1949, l'artista ha intitolato tutte le proprie opere *Concetto spaziale*, cui poteva seguire un sottotitolo o una precisazione. Dopo la formazione con il padre, dopo un anno trascorso con Wildt all'Accademia di Brera, dopo l'attività che svolse in Lombardia con molti architetti, dopo la sua frequentazione del Sudamerica e dei suoi temi anche sociali – tutti aspetti su cui ci soffermeremo - egli «scelse lo spazio come campo della propria azione»²⁴.

La ricerca che segue parte da questo contesto e prende in esame gli ambienti maggiori progettati da Fontana, ovvero quelli pensati in modo autonomo a partire dal 1949 (*Ambiente nero*, Galleria del Naviglio, Milano) fino al 1968 (*Ambiente spaziale* bianco, Documenta 4, Kassel), per dimostrare l'evoluzione della sua ricerca in connessione con le pratiche di molta arte coeva. I casi funzionano come un prisma, indicando le connessioni con il corpus di opere di Fontana e con il contesto in cui si trovavano, sia per prossimità geografica che per contatti avvenuti con i principali personaggi che transitavano per manifestazioni come le Biennali o le Triennali che Fontana frequentò da protagonista, o che a Milano si recavano presso il suo studio. Una ricostruzione cronologica più canonica non avrebbe infatti dato spessore all'attività ambientale, inframezzata da una produzione vastissima che Fontana non ha mai abbandonato, dalla ceramica prima al disegno, al mosaico, agli interventi decorativi, ai progetti d'arte applicata con la ditta Borsani.

Non ci è sembrato opportuno distinguere l'opera spaziale di Fontana in due semplici periodi, come finora è stato fatto, uno dagli anni Trenta al '49 e l'altro dall'ambiente del '49 in poi. Sebbene infatti ci sia una netta distinzione tra i due periodi, divisi sia dalla pubblicazione a Buenos Aires del *Manifesto Blanco* (1946) sia dal ritorno immediatamente successivo dell'artista in Italia, l'*Ambiente Nero*, ad esempio, è un progetto a cui Fontana pensa fin dal 1947: ne danno evidenza i disegni raccolti in vista della prossima pubblicazione nel catalogo generale. Osservandoli è chiaro che il primo *Ambiente spaziale* è un'opera di derivazione architettonica, pensata nel modo con cui Fontana aveva più confidenza: quello di progettare elementi materici in relazione a un'architettura

²⁴ Cfr. Paolo Campiglio, *Lucio Fontana: la scultura architettonica negli anni Trenta*, cit., p. 7.

preesistente, secondo una prassi che rimase in voga sia durante gli anni Trenta che nel dopoguerra.

Emergono a questo punto due motivi maggiori per un'analisi degli ambienti di Fontana. Una disamina puntuale non è mai stata svolta, ed è possibile suggerire una correlazione tra lo sviluppo degli ambienti e le ricerche in senso spaziale sviluppate dalle avanguardie europee. Ci riferiamo alle ricerche sugli effetti luminosi e le possibilità visive del movimento in campo estetico di Moholy Nagy e Kepes, alle tesi di Giedion, alle fantasie di De Stijl e Kiesler, alle nuove prospettive aperte da Le Corbusier, Gropius e Mies van der Rohe nel campo architettonico, ma che inevitabilmente coinvolsero anche le ricerche degli artisti visivi che andavano progettando forme abitabili.

In termini di metodo, la ricerca non può che essere condotta ed espressa ricordando che esistono due Lucio Fontana, di cui egli era perfettamente consapevole nella vita e nell'arte. Il Fontana dei tagli e quello delle aragoste. Il milanese di città e il gringo della Pampas. Ed è proprio la particolare personalità di Fontana, determinato nelle sue posizioni ma anche pronto a cambiare progetto in corso d'opera, che rende necessaria un'analisi paratattica. Qualsiasi tentativo di ordinare le esperienze per temi e tipologie e non per cronologia, imporrebbe al lavoro di Fontana una chiave di lettura unitaria inconciliabile con il suo eclettismo, con la sua curiosità, il suo antidogmatismo, la capacità di assorbire i suggerimenti della cronaca, con il vitalismo ottimista che è il tratto caratteriale più spesso ricordato da chi lo conobbe e l'apertura anche tecnica che derivò da questo suo modo d'essere.

1.3 FONTANA E L'ARCHITETTURA RAZIONALISTA

Al fine di approfondire il contesto in cui Lucio Fontana opera e sviluppa il suo lavoro ambientale, è opportuno tornare sulla sua relazione con l'atmosfera lombarda e l'architettura razionalista che vi si era espressa. Nel 1933 Figini e

Pollini scrivevano: «Non crediamo oggi alla pittura decorativa, ma alla pittura senz'altre aggettivazioni, così come crediamo alla architettura e non alla decorazione, all'arte e non alle sottospecie dell'arte»²⁵. Riflessioni di questo tenore furono per Fontana stimoli formidabili. Leggiamo ancora Carlo Belli in una riflessione a posteriori pubblicata a Torino nel 1968:

Credo che l'architettura razionale abbia operato il miracolo in tutto il gruppo nel senso che quelle forme quelle dimensioni, oltre a aprire nuovi orizzonti allo spirito sembravano esigere un'arte ad esse corrispondente: i quadri figurativi non potevano più stare sulle pareti delle case razionali; le sculture naturalistiche, anche le migliori, stridevano in quegli ambienti²⁶.

Fontana aveva conosciuto queste riflessioni e in generale l'ambiente da cui venivano grazie alla sua intensa attività di decoratore. Negli anni Trenta a Milano collaborò con i maggiori architetti, come BBPR, Figini e Pollini. L'operare in chiave urbana dell'artista fu anche un modo di rispondere alla realtà culturale e artistica di una città industriale, Milano appunto, impegnata in una produzione d'avanguardia già dai tempi della scapigliatura e poi del Futurismo, ma in contatto anche semplicemente geografico, attraverso l'asse comasco, con quanto accadeva all'estero. Negli interventi urbani e in collaborazione con architetti come Menghi, Zanuso, Baldessari, Fontana cercò costantemente di allontanarsi dallo schema della decorazione per avvicinarsi a un'idea di opera in totale simbiosi con il progetto architettonico.

L'importanza del contatto con gli architetti razionalisti per la formazione del movimento artistico astrattista milanese venne sottolineata dal teorico Carlo Belli, autore del piccolo ma capitale libro *Kn*, che ammise:

Fondamentale fu l'influenza che ebbero su di noi Figini-Pollini-Terragni, dei quali eravamo amicissimi. L'architettura che essi proponevano fu l'incubatrice nella quale sostammo qualche tempo, reduci da altre esperienze (il Futurismo soprattutto), in attesa di

²⁵ Luigi Figini, Gino Pollini, *Villa studio per un artista*, in *V Triennale*, (catalogo della mostra) Milano, Triennale, 1933 e Luigi Figini, Gino Pollini, *Villa Studio per un artista. Notizie tecniche sulla costruzione della Villa studio per un artista* in "Casabella", (giugno 1933) pp. 4-7.

²⁶ Carlo Belli, *La musa astratta*, Torino, Galleria Notizie, 1968.

una seconda nascita al mondo dell'arte. Fu un bagno che ci ripulì fin dentro i più aggrovigliati diverticoli dello spirito. Ne uscimmo tersi. Kn è imbevuto del razionalismo architettonico, e così le opere, quali più quali meno, degli astrattisti milanesi. Piovve quella luce esatta su tutti noi.²⁷

Tra i frequentatori del bar Craja, il luogo degli incontri principali di questo gruppo eterogeneo per discipline ma unitario nel desiderio di aggiornare l'Italia artistica del ventennio, ci furono anche i poeti Alfonso Gatto, Salvatore Quasimodo e Leonardo Sinisgalli, i pittori e scultori Atanasio Soldati, Lucio Fontana, Arturo Martini, Carlo Carrà. Tra gli architetti, Pollini, Gianni Banfi, Ernesto Natan Rogers, Peressutti, Belgiojoso, Mario Radice, Manlio Rho e Agnoldomenico Pica. Tra i personaggi di cultura Edoardo Persico e i fratelli Ghiringhelli. Non resta molto di quelle discussioni notturne, ma è chiaro come le principali coordinate si muovessero tra l'assolutismo astrattista di Belli e le pratiche razionaliste; lo dimostra anche l'utilizzo di un lessico critico comune, se non codificato in un testo (a Kn non riuscì di diventare la Bibbia dell'arte contemporanea di quegli anni) per lo meno è evidente nei riferimenti comuni a esempi e scuole di pensiero. I modelli erano Le Corbusier e Walter Gropius²⁸. Cercavano un'architettura logica e razionale, spogliata di qualsiasi artificio decorativo tesa a difendere l'esistenza di un'architettura internazionale²⁹.

La questione dell'architettura si presenta dunque a Fontana molto presto, a Rosario alla fine degli anni Venti, come mero problema stilistico, ma è negli anni Trenta a Milano che assume le sue valenze più stimolanti. Alla Galleria del Milione vide i *Bauhausbücher*; pur non sapendo leggere il tedesco, è presumibile che sia venuto per questa via a conoscenza della grafica sperimentale di Moholy Nagy e degli altri protagonisti del Bauhaus. Fu appunto attraverso il Milione che conobbe e attirò i BBPR, Figini e Pollini, Terragni: con quest'ultimo, per

²⁷ Carlo Belli, *Lettera sulla nascita dell'astrattismo in Italia*, Milano, Edizioni Vanni Scheiwiller, 1978.

²⁸ Cfr. lettere e missive che il gruppo dei 7 (Castagnoli, Figini, Pollini, Frette, Larco, Rava, Terragni) mandava a Le Corbusier e Walter Gropius intorno alla fine degli anni Venti. Fulvio Irace, *Confronti: il laboratorio milanese negli sviluppi dell'architettura razionale*, in Luigi Figini Gino Pollini. *Opera completa*, a cura di Vittorio Gregotti, Giovanni Marzari, Milano, Electa, 1996, pp. 33-54.

²⁹ Ivi, p. 37.

esempio, realizzò il bronzo per il Monumento ai Caduti di Erba nel 1930 e, nel 1935, la scultura astratta per l'atrio di casa Ghiringhelli³⁰.

Questo spirito libero del Milione, da cui si sparse la cultura dell'astrazione europea e del razionalismo, convinse Fontana a coniugare immagini, architettura, musica e movimento, preparando il terreno perché potesse assorbire pienamente, nel suo terzo periodo argentino e durante la guerra, movimenti di rinnovamento artistico come il gruppo di *Arturo, Madí e Arte Concreto Invencion*. L'amicizia con Edoardo Persico, critico della prima ora di Fontana e direttore di Casabella dal 1931 al 1936, la frequentazione e le numerose collaborazioni con Luciano Baldessari - dal bassorilievo in terracotta colorata del 1934, all'Expo di Bruxelles nel 1935, al progetto per il monumento a Julio Roca³¹, mai realizzato a Buenos Aires - che era stato a Berlino prima del 1922 e conosceva le sperimentazioni di Gropius e i primi progetti di van der Rohe, contribuiscono a delineare quel Fontana internazionale fino ad ora inespresso e insospettato. Nel 1937 Fontana espose a Parigi quattro rilievi colorati sui pennoni all'ingresso del Padiglione Italia. Prampolini viveva allora a Parigi e con ogni probabilità aveva visto Fontana nei circoli di *Abstraction Creation*, movimento con cui Fontana ebbe a che fare dopo il 1935³². Prampolini conosceva molto bene l'architettura internazionale e dei «valorosissimi pionieri e costruttori della nuova fisionomia architettonica europea (...) Van Doesburg, Le Corbusier, Mies Van der Rohe, Walter Gropius, e molti altri ancora»³³, e dunque è probabile che i due ne abbiano discusso. Fontana doveva aver visto in nuce anche il progetto di quel teatro di volumetria a uovo che Prampolini progettò per la Città delle avanguardie artistiche a Roma (E42) e che, pensato ai tempi dell'aderenza all'astrattismo di Prampolini, da un lato conservava un fascino utopista, dall'altro ricordava il progetto visionario, l'architettura moderna e pragmatica del *Teatro Totale* di Gropius per Piscator,

³⁰ Cfr. le schede relative a 30 A 5 e 35 A 3 in Cat. gen. 2006.

³¹ Queste relazioni sono documentate più avanti nel capitolo dedicato alla disamina cronologica degli ambienti.

³² Il gruppo *Abstraction Création* fu fondato nel 1931 a Parigi da Vantongerloo e Jean Helion. Tra i membri vi erano Josef Albers, Jean Arp, Sophie-Tauber Arp, Sonia Delaunay, Barbara Hepworth, Katarzyna Kobro, Frantizek Kupka, László Moholy-Nagy, Piet Mondrian. Produssero una pubblicazione annuale dal titolo *Abstraction Création Art Non figuratif* che era la via di diffusione di tutta l'arte non figurativa di rilievo europea.

³³ Enrico Prampolini, *79. Exposition Prampolini*, Paris, 1928.

progettato a Berlino nel 1927: un progetto ben conosciuto anche a Roma, dove l'architetto lo presentò in una conferenza del 1934.

Tutto ciò ci rende più comprensibile come, nel *Manifesto Blanco*, si possa leggere che «le figure abbandonano il piano e continuano nello spazio i movimenti raffigurati [...] movimento nel tempo e nello spazio», mentre già progettava di utilizzare – come poi fece – la luce di Wood e il tubo flessibile al neon: luce e ombre proiettate nello spazio avvolgente, ovvero la messa in pratica delle utopie futuriste, ma anche degli esperimenti di proiezione di strutture mobili di Moholy Nagy e Kepes, come della lezione neoplastica e costruttivista appresa in Argentina come portato, colà particolarmente vitale, di Mondrian, Malevich, Pevsner, Gabo, Max Bill e Vantongerloo. Fu partendo da qui che negli anni sessanta l'artista giunse a creare una spazialità che potremmo definire merleu-pontiana, in cui il pensiero del fenomenologo francese viene evocato dalla capacità del luogo di agire sulle sensazioni legate alla corporeità nel doppio veicolo percettivo del «corpo oggetto» che attraversa l'opera e del «corpo soggetto» che la sente.

Osserviamo le foto che Giancolombo fece a Fontana tra il 1952 e il 1960³⁴. Ritraggono tagli che affondano nella tela, buchi che sembrano interi universi (molto simili alle pareti a luce programmata di Kepes, di cui troviamo eredità parziale nei corridoi di buchi di Fontana come il *Condotto Utopie* alla XIII Triennale³⁵), mani intrecciate in forme scultoree che sembrano anticipare gli esperimenti sul corpo come veicolo per lo spazio in Bruce Nauman, che accentuano, insomma, un carattere fisico che Fontana ha raggiunto negli ultimi ambienti. Né si tratta di un problema legato al kitsch, alla vicinanza all'arte pubblicitaria o al cabaret, al teatro e alla scenografia³⁶.

Per comprendere questa evoluzione occorre indagare come cambi, dagli anni Trenta agli anni Sessanta, il rapporto di Fontana con gli architetti. Ai tempi di BBPR era un decoratore. Nell'ambiente pensato con Carlo Scarpa è un regista che chiede una collaborazione sicuramente paritetica, e forse ancillare da parte

³⁴ Cfr. Milano, Archivio Fontana, materiale non pubblicabile per espressa volontà dell'Archivio Giancolombo.

³⁵ Cfr. 64 A 2., Cat. gen. 2006.

³⁶ Come sostiene la critica americana di stampo strutturalista.

dell'allestitore. Si passa dunque dalla ricerca ingenua di sensazioni futuristeggianti alla costruzione di luoghi che impongono una reazione fisica e mentale.

1.4 LA RELAZIONE CON LA CULTURA ARTISTICA SUDAMERICANA

Nel suo saggio in catalogo generale, Enrico Crispolti³⁷ sottolinea come Fontana sia stato artista di due mondi non soltanto per essere nato in Argentina, cresciuto in Italia, aver esordito come scultore in Argentina a metà degli anni Venti, essersi affermato in Italia durante i Trenta, tornato in Argentina durante il secondo periodo bellico, e infine ancora in Italia dal 1947 alla fine della sua vita. Ma anche per aver coniugato e metabolizzato nella propria personalità creativa le radici di due matrici culturali così diverse. Finora tuttavia si è trascurato di mettere in luce l'apporto specifico che i vari periodi trascorsi in Argentina hanno avuto sullo sviluppo della sua poetica, sia a livello formativo che di produzione di opere. Ne è una prova come nel catalogo generale non vengono operate distinzioni fra le sue sculture fino al 1950.

Questa mancanza è avvenuta per più di un motivo: primo per la difficoltà di controllo che si è avuta sui materiali prodotti in Argentina, sia sulle opere scultoree - numerosissimi ritratti - che sui documenti epistolari sia amichevoli sia ufficiali che negli anni sono andati perduti anche a causa dell'assenza di Fontana dall'Argentina. Si conserva memoria più che altro della produzione fatta per concorsi pubblici e di quella chiamata "ambientale" dedicata alla produzione di scultura celebrativa soprattutto a Rosario, con la realizzazione di busti e bassorilievi da collocare in città. E questo è evidente anche dall'osservazione delle sculture riportate nel catalogo generale, dove del periodo argentino compaiono,

³⁷ Enrico Crispolti, *L'avventura creativa di Fontana nell'arte del XX secolo*. in *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Milano, Skira, 2006, pp. 10-105.

spesso con collocazione sconosciuta, solo le opere destinate a concorsi (con la sola riproduzione fotografica) oppure quelle fatte venire in Italia da Fontana in seguito a richieste specifiche (il caso di Mary – 26-27 C 1 – o del Nudo – 26 C 1, Cat. gen. 2006).

Che Fontana preferisse il clima internazionale e dinamico europeo a quello argentino è indubbio: non a caso scelse poi di tornare definitivamente a Milano al termine del secondo conflitto mondiale. Ma è importante precisare che quando si parla di Fontana, si parla di un uomo in cui le due esperienze, quella argentina e quella europea, furono profondamente diverse, al limite di un problema di doppia personalità, seppure felicemente raccordate nel suo lavoro. I rapporti col padre, ad esempio, furono quasi esclusivamente argentini e così fu anche il conflitto vissuto da Fontana nei riguardi del rifiuto di un posto fisso e sicuro, che egli superò definitivamente solo con la morte del padre (1946). E in questo rifiuto ebbe forse un ruolo anche l'essere stato spedito in Italia, lontano dalla famiglia, in tenerissima età. Senza voler contrapporre le due esperienze e senza cedere agli psicologismi, cerchiamo di fare chiarezza sugli apporti che i periodi trascorsi in Argentina³⁸ hanno avuto sulla poetica di Fontana.

Alla fine dell'Ottocento, Rosario è una città portuale in forte espansione. Vi sorgono imprese specializzate nella coltivazione dei cereali e grazie al grande afflusso migratorio motivato dalla speranza di arricchimento in una terra libera, cambia anche tutta la fisionomia del paese. La borghesia in espansione, arricchitasi col commercio del grano, inizia ad avere interessi artistici. Ha un gusto eclettico e il desiderio di emulare i migliori esempi europei, soprattutto in ambito funerario; sorge così la parte monumentale del cimitero di El Salvador, dove addirittura la borghesia del tempo commissiona intere parti scultoree in Italia. Nel 1900 il Municipio di Rosario registra una popolazione di 110.000 abitanti dei quali quasi il 50% sono stranieri. La popolazione italiana è la più numerosa, con i suoi 25.000 abitanti. Il padre di Lucio³⁹ è il primo ad aprire a

³⁸ Fontana vive in Argentina dalla nascita ai sei anni (1899-1905), poi dai 23 ai 28 anni (1922-metà del 1927) e nuovamente vi si trasferisce per il suo soggiorno più lungo a 41 anni (1939-1947), rimanendovi fino alla fine della guerra. Rientra in Italia solo nell'aprile 47.

³⁹ Luigi Fontana arrivò in Argentina nel 1891 dopo aver studiato all'Accademia di Brera e aver svolto pratica nel laboratorio del padre, anch'egli scultore

Rosario uno studio di scultura celebrativa e funeraria che, con il Socio Juan Scarabelli⁴⁰, arriverà a contare fino a cento operai specializzati.

In seguito alla separazione dalla moglie, nel 1905 Luigi si reca in Italia e affida Lucio alla cura di alcuni parenti di Varese. Il ragazzo vi resta fino al 1922, quando viene richiamato in Argentina per aiutare l'impresa familiare. All'inizio conduce una vita da gaucho, come ricorderà anni dopo in un'intervista:

Dopo aver partecipato alla prima Guerra Mondiale me ne tornai in Argentina, dove sono nato. Per due anni feci una vita libera e selvaggia, quella del gaucho, cioè del cow boy. A cavallo guidavo mandrie nella pampa, dormivo all'addiaccio ed ero un tiratore formidabile di pistola. Furono tempi meravigliosi durante i quali mi guadagnai la stima di tutti i gauchos per la mia abilità nel cavalcare e nello sparare. Vinsi molte gare, partecipai a un'infinità di sparatorie. Un bel giorno mi decisi a diventare commerciante e misi su una grande industria di marmo che facevo venire da Carrara⁴¹.

Solo alla fine di questo sabbatico ribelle, il padre e il socio lo convinsero a stabilirsi a Rosario. La pampa resterà sempre, comunque, un ricordo di vastità e libertà a cui Fontana fa un cenno anche nell'intervista rilasciata a Carla Lonzi per il famoso libro *Autoritratto*:⁴²

Una volta ho parlato con un critico, talmente cretino [...] dice "ma si ma lei...lo spazio, ma cosa vuole, lei italiano, lo spazio...noi americani, i deserti dell'Arizona"...ah, dico, quello è appunto lo spazio? perché allora, guardi, io non sono italiano, sono argentino e ho la pampas che è dieci volte più grande dei deserti dell'Arizona, ma lo spazio non è la pampas, lo spazio è un altro, nella testa, capisce?

commerciale, Domiziano Fontana. Anche il fratello di Luigi, Geronimo - padre di Bruno che sarà architetto in contatto con i razionalisti comaschi a Milano - era nel campo della scultura, tanto che alcuni riportano che anch'egli si recò a Rosario per aiutare il fratello nell'impresa familiare. La madre di Lucio, Lucia Bottini era invece nata a Rosario nel 1874, anch'ella legata all'arte aveva intrapreso la carriera di attrice, per poi separarsi da Luigi nel 1905. Luigi sposò poi in seconde nozze Anita Campiglio, da cui Tito, Delfo e Lino che vivranno in Italia. Luigi Fontana morì a Rosario il 26 agosto del 1946.

⁴⁰ Juan Scarabelli nato a Bologna nel 1874, conosce Luigi Fontana durante i loro studi all'Accademia di Brera di Milano.

⁴¹ Enzo Fabiani, in "Gente", n. 5 (1962), p. 58.

⁴² Carla Lonzi, *Autoritratto*, Bari, De Donato, 1969, p. 139.

Luigi aveva grandi aspettative e voleva a tutti i costi convincere il figlio a proseguire la sua attività di scultura commerciale; e infatti Lucio aprì persino un proprio laboratorio con il pittore Giulio Vanzo⁴³. Nel 1925 vinse il concorso per il monumento a Juana Elena Blanco, che venne installato nel cimitero di Rosario nel 1927. Il gruppo scultoreo piramidale in bronzo, ancora visibile nel cimitero di El Salvador⁴⁴, è formato da una figura femminile che abbraccia due bambini di stampo classicheggiante; Crispolti vi riconosce le influenze di modelli europei come Maillol e Archipenko. Il gruppo ha sicuramente delle influenze classiche, soprattutto nell'impostazione piramidale sul modello rinascimentale de *La Vergine delle Rocce* di Leonardo da Vinci con la figura femminile mostrata in gesti amorevoli verso i bambini al suo fianco.

Il cimitero di *El Salvador*, a Rosario si configura come un vero museo all'aperto, la cui parte monumentale, situata al centro, possiede un numero significativo di opere di arte architettonica, come cappelle e mausolei, sculture e vetri decorati. Con la sua distesa di cupole dorate e angeli di tutte le fogge che spuntano verso il cielo, *El Salvador* testimonia la grandezza che la città ha raggiunto alla fine del diciannovesimo secolo; le famiglie che la costruirono in gran parte riposano nel cimitero.

All'impresa di Luigi Fontana e Juan Scarabelli sono attribuibili un centinaio di opere, fra quelle disegnate da Fontana medesimo o quelle realizzate su progetto di terzi. Infatti, quando in seguito al successo l'impresa crebbe e divenne *Fontana, Scarabelli e Cauteren Cia*⁴⁵, Luigi non disegnava più le cappelle e i mausolei ma si occupava soltanto di realizzare opere progettate da altri: la sua era una vocazione eminentemente commerciale e ciò lo dimostra. Per inciso, ma non senza rilievo in un discorso che si incentri sui suoi ambienti, è a questa impronta centrata sul guadagno che il figlio Lucio cercò di fuggire, cosa che gli rese più

⁴³ Julio Vanzo, di cui sono riportate due lettere in Paolo Campiglio, *Lucio Fontana: lettere 1919-1968*, Milano, Skira, 1999. Gli dimostrerà sempre amicizia e rispetto, ma con la netta consapevolezza della differenza fra l'ambiente rosarino e quello europeo.

⁴⁴ Qui è da segnalare un refuso Cat. gen. 2006 in cui l'opera è indicata in Calle San Salvador invece che nel Cimitero di El Salvador. Cfr. 27 A 1.

⁴⁵ Per i dati relativi al cimitero di El Salvador si sono utilizzate in parte informazioni raccolte sul posto e in parte l'articolo di Ernesto Del Gesso, *Fontana. Un legado para concer*, in "La Capital de Rosario", (9 agosto 2009).

dolorose le critiche agli aspetti più innovativi del suo lavoro che, secondo i commentatori più sprezzanti, avrebbero avuto soprattutto un intento speculativo.

Le opere progettate personalmente da Luigi Fontana sono tutte realizzate tra la fine del XIX secolo e i primi anni del Novecento. La sua firma può essere vista ai piedi del pantheon delle famiglie Rouillon 1891, John M. Ortiz, 1893, Castane Decoud, Carreras, Luis Pinasco. Alcune, come quella per la famiglia Ortiz, sono di forte impronta simbolista, altre di stampo più classico e si compongono come classiche cappelle funebri, caratterizzate da un impianto pesantemente decorato all'esterno tramite il quale, per porte in ferro molto strette, si accede all'interno dove sono spazi alti e leggeri, con la luce che filtra da fessure sottili. Ovunque, sia all'esterno che all'interno, sono presenti gruppi scultorei liberi che si contrappongono all'impianto rigido delle architetture.

Riguardo alla fine del suo secondo periodo argentino, Lucio commenta:

Tutto andava a gonfie vele e se avessi continuato sarei miliardario. Invece cominciai a pensare alla scultura. Iniziai per gioco o quasi. C'era uno scultore argentino che si vantava di essere imbattibile nel fare i ritratti che gli venivano ordinati dalle famiglie delle persone defunte. un giorno [...] appena seppi che era morto un ricco industriale corsi a casa sua, gli levai la maschera mortuaria, la ingrassai un po' e gli aprii gli occhi, e il ritratto era fatto. Somigliantissimo, parlante e le ordinazioni si moltiplicarono. Fu così che a trent'anni lasciai l'Argentina e il commercio per iscrivermi all'Accademia di Brera di Milano⁴⁶

E di questo si vedrà in seguito.

Fontana tornò in Argentina nel 1940 per partecipare a un concorso pubblico, quello per il *Monumento a La Bandera* di Rosario de Santa Fè cui prese parte e che perse. Durante questo terzo soggiorno maturò, vivendo più a Buenos Aires che a Rosario, il contatto con i maggiori movimenti di rinnovamento artistico come il gruppo *Arturo*, il movimento *Madí* e *Arte Concreto Invencion*: tutti momenti in cui si faceva esplicita l'importanza del Costruttivismo, del neoplasticismo, dell'arte concreta e in generale dell'eredità dell'astrattismo geometrico di matrice costruttiva per la formazione di uno stile proprio

⁴⁶ Ibidem.

dell'America Latina, in totale rottura con la tradizione pre-colombiana⁴⁷ e una certa quale retorica nel ricordarla come unica matrice del pensiero artistico del continente. In quest'ottica si rivelarono molto importanti alcuni contributi specifici. Tra questi il ritorno di Joaquin Torres Garcia, nel 1934 a Montevideo, fautore di un recupero deciso di temi propri del Costruttivismo e del Neoplasticismo, più nella sua pittura che nei testi teorici, e l'attività di Emilio Pettoruti, che dalla seconda metà del Novecento si dedicò a una pittura astratta e derivata in gran parte dal Futurismo e del Cubismo, corrente di cui fu il vero importatore nel continente⁴⁸.

Torres Garcia teorizza nel suo testo *The School of The South*, del 1935, un'arte locale dominata dalle caratteristiche della penisola Uruguayana, dominata dalla luce, dall'acqua, dallo spazio infinito; un'arte che «will become larger in concept on a larger scale, and the space in which he must move will be limitless»⁴⁹. Torres Garcia dà un nome al concetto di spazio, si smarca dal pittoresco e inizia a usare le forme, lega l'idea di forma a quella di spazio: non uno spazio ornato, ma costruito secondo le necessità del vivere. Il suo manifesto parla ancora di un'arte simbolica, armonica, di stile, rivelando una certa arretratezza rispetto ai modelli che si svilupparono poco dopo in Argentina o, come afferma Alfredo Hlito, rendendo i suoi scritti meno pregnanti dei suoi quadri. Eppure, nella sua Introduzione a *Universalismo costruttivo* (1942)⁵⁰, Torres Garcia afferma che «se c'è un'arte che possiamo definire di ordine universale, è sempre basata sulla tradizione di una scienza profonda, qui nacque il Naturalismo e poi si iniziò a dipingere la luce e (lo spazio) l'atmosfera». I richiami alla natura si mescolano a quelli che chiamano in causa la scienza, e anche questo è un punto che si sarebbe rivelato di notevole rilevanza nelle teorie successive. Aprire al rapporto

⁴⁷ Cfr. Frederico Morais, *A vocacao constructiva da arte latino americana*, in Roberto Pontual, *America Latina: Geometria Sensível*, Rio de Janeiro, Edições Jornal do Brasi, 1978.

⁴⁸ Aracy Amaral, *Abstract constructivist trends in Argentina, Brazil, Venezuela and Colombia*, in *Latin American artists of the twentieth century*, New York, The Museum of Modern Art, 1993.

⁴⁹ Joaquín Torres García, *The School of the South in Geometric abstraction: Latin American art from the Patricia Phelps de Cisneros collection*, a cura di Yve-Alain Bois, Cambridge MA, Yale University Press, 2001, pp. 35-37.

⁵⁰ Joaquín Torres García, *Universalismo constructivo*, 1942, en. tr. Toledo, Cuenca: Fundación Antonio Saura, 2009, p. 87.

natura/scienza, infatti, significava togliere l'arte dall'aura del puro sentimento per immetterla anche in quella dell'azione verso il progresso.

Un altro personaggio assai significativo, per la costruzione del contesto sudamericano che poté influenzare Fontana, fu *Rhod Rothfuss*, che scrisse le sue prime riflessioni sul ruolo della cornice nel 1942⁵¹. Sua fu la riproposta di Cézanne, cui arrivò passando dal futurismo e dal cubismo, proponendo per via del maestro di Aix una forma di pittura non oggettiva, centrata su di una geometria che fu alla base anche del neo plasticismo di Mondrian e del costruttivismo. Lo snodo a cui condusse Cézanne, primo motore di tutte queste impostazioni, era stata una lettura della natura come creatrice di forme geometriche e di spazi vitali. Può essere di qualche rilievo ricordare anche come *Rothfuss* abbia suggerito una conformazione della cornice strutturata seguendo la composizione pittorica, e quindi con una forma irregolare che può essere ortogonale o poligonale o tonda: nei suoi anni milanesi, Fontana può avere tratto spunto da questi suggerimenti.

La direzione che avrebbe preso l'arte latino americana fu dapprima segnata da un certo irrazionalismo, di cui è testimonianza la rivista *Arturo* pubblicata nel 1944: la copertina di Tomas Maldonado riprendeva lo stile surrealista della scrittura automatica e dell'astrazione informale, e conteneva illustrazioni e vignette di varia fonte con autori quali, *Rhod Rothfuss*, Lidy Prati Maldonado, Kandinsky, Piet Mondrian, e Torres Garcia. Tra le sue pagine si legge peraltro un deciso abbandono della figura, unico dato ricorrente della nuova atmosfera. In questo abbandono della narrazione non c'è però alcuna fobia dell'io e della sfera emotiva, che invece caratterizzerà il secondo Maldonado. Leggiamo: «art will be only tension and pure image, aesthetic vibration» e ancora: «Abstract art, as part of global whole, will guarantee a multidimensional harmony, without the needs for psychological adaptation»⁵². Momento veramente aurorale, il manifesto di Arturo conteneva un saggio di Carmelo Arden Quin dove si sottolineava questa direzione antimimetica proclamando la necessità di un'arte di pura creazione. Nello stesso contesto troviamo il poeta Edgar Bayley, che in seguito avrebbe scritto il *Manifiesto invencionista* (1946). Nello stesso anno, Gyula Kosice andò

⁵¹ *Rhod Rothfuss, El Marco: Un problema de la plastica actual*, in "Arturo" n. 1 (1944), en. tr. in *Geometric Abstraction*, cit., p. 140.

⁵² Ibidem.

sviluppando la scultura *Royi*: una serie di elementi di legno assemblati come vettori nello spazio che affermavano l'importanza del vuoto al posto della massa e richiedevano la presenza dello spettatore.

Da questo gruppo, in cui spiccarono nel ruolo di organizzatori Kosice e Quin, nacquero anche varie mostre: una prima presso la casa del Dr. Enrique Pichon-Riviere a Buenos Aires, nell'ottobre del 1945, intitolata *French Artconcret invention*; una seconda a casa del fotografo tedesco Grete Stern, che aveva studiato al Bauhaus con Peter Hans; in quest'ultima vide la luce il primo nucleo del movimento di *Arte Concreta Invencion*. Grete Stern ebbe un ruolo di importanza primaria per lo sviluppo dell'avanguardia argentina: avendo un ampio archivio sul Bauhaus, permise al gruppo formato da Maldonado e Kosice di entrare in diretto contatto col movimento europeo. Fu una rivelazione deflagrante: Malevich, Moholy-Nagy, Gropius, Pevsner, Gabo si posero come i mattoni sulla cui base fu possibile creare una doppia via. Da una parte la negazione dell'oggetto immobile, che sarebbe sfociata in un'ammirazione per le opere in movimento di Calder e anche Duchamp; dall'altra parte, si incominciò a mettere in dubbio l'importanza dell'oggetto artistico prodotto in modo soggettivo, irripetibile, legato all'interiorità del suo autore: si apriva una strada verso il design e si rafforzava ogni possibile apertura verso l'architettura e ogni forma di progettazione, sia dello spazio che dell'oggetto.

L'evoluzione corse molto veloce e l'anno seguente Maldonado, con il suo gruppo di fedeli, formarono l'*Asociacion Arte Concreto Invencion*, la cui prima mostra fu fatta al Salon Peuser di Buenos Aires nel '46 e fu accompagnata dal *Manifiesto Invencionista*. In questo testo si rintraccia un utopismo che, ancora una volta, collega l'attività creativa alla creazione di uno spazio sociale. Vi si legge: «A poem or a painting must help man act within his society»; alla fine si invita ad abbandonare ogni ricerca autoindulgente, con la frase: «Don't search or find, Invent».

Nell'agosto del 1946 un altro gruppo di artisti concreti, che avevano partecipato alle due mostre del 1945, fondò il *Gruppo Madí*, con una mostra all'Istituto Frances de Estudios Superiores (Arden Quin, Kosice, Rothfuss, Diyi Laan, Martin Blaszkó, fra gli altri). Le ragioni della separazione furono diverse, ma prima di tutto vi era la rivendicazione di una maggiore libertà inventiva da parte di Madí,

che si rifiutava di seguire qualsiasi principio di costruzione astratta con norme cogenti. Il movimento di Arte Madí fu comunque un fenomeno peculiare, con un approccio fortemente interdisciplinare e antidogmatico⁵³. Nel libro arte Madí di Kosice si teorizza che, nell'articolare e sovrapporre piani di colore, la pittura Madí cerca di sorpassare il neo-plasticismo, il costruttivismo, e ogni altra scuola di arte concreta⁵⁴. L'affermazione è interessante, perché ci spiega come in un breve volgere d'anni la matrice concretista fosse diventata una regola e anche un problema da superare: per esempio, già nel 1947 Raul Lozza e i suoi due fratelli e Alberto Molenberg ruppero con il movimento *Asociacion Arte Concreto* e diedero vita al cosiddetto Percettismo. E' evidente che si sta ancora cercando un modo di agire simile a quello delle Avanguardie Storiche, dove i concetti di Movimento e di Manifesto erano fondamentali. Ma da questo humus sarebbero rapidamente nate esperienze meno derivate: da qui si mossero i pionieri di un genere d'arte centrata sulla partecipazione dello spettatore, sulla sua reazione anche fisica, sulla sua co-autorialità rispetto all'opera che spazia dalle opere mobili di Jesus Raphael Soto alle superfici optical e illusorie di Carlos Cruz Diez, fino, nel più audace territorio Brasiliano, a sculture performative come i drappi detti *parangolé* di Helio Oiticica e agli oggetti di Lygia Clark nati per suscitare azioni. Tutta l'America Latina, in sostanza, conobbe e reagì al Bauhaus dandone una peculiare risposta centrata sull'opera d'arte totale, sul coinvolgimento dello spettatore, sul mescolarsi delle arti con una perdita di gerarchia tra le tecniche artistiche e i linguaggi espressivi.

Ricordiamo anche l'importanza di Kosice per la teorizzazione di un'arte planare, non rappresentativa, nel cui ambito si teorizza l'uso del campo di colore piatto e del semplice muro come supporto visivo: cornice e insieme architettura, o meglio negazione della cornice il cui ruolo viene trasferito all'ambiente. Non a caso, nel suo manifesto sulla *Ciudad hidroespacial* (1972) Kosice avrebbe espresso più tardi delle teorie sulla città del futuro, per le quali le città diventano il luogo in cui tempo e spazio, luce e acqua, vengono a coincidere con il fantastico e il poetico: qualcosa che ricorda le *Utopie realizzabili* teorizzate da Yona Friedman e

⁵³ Cfr. Nelly Perazzo, *El arte concreto argentino en la década del 40*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1983.

⁵⁴ Gyula Kosice, *Arte Madi*, Buenos Aires, Ediciones de arte Gaglianone, 1982.

fortemente influenti dagli anni Novanta, sempre in un'ottica che, se non è direttamente politica, conferma la vocazione partecipativa del pensiero creativo sudamericano.

Fontana visse in questo milieu fino alla sua partenza per Milano, con un ruolo tutt'altro che secondario. Nel luglio del 1946 l'*Editorial Poseidon* pubblicò una monografia sul suo lavoro argentino⁵⁵. Kosice volle che della sua rivista "Arte Madí Universale", che aveva fondato a Buenos Aires, fosse partecipe anche Fontana. Nella sua autobiografia, sempre Kosice avanzò l'ipotesi che tutta l'arte di Fontana, specialmente dal *Manifiesto Blanco* in avanti, fosse stata influenzata dalle intuizioni del movimento Madí in relazione soprattutto al volere andare oltre la bi-dimensione per accogliere lo spazio e la luce; anche se a questa tesi si può obiettare che Fontana conobbe il volume assai prima del quadro, una simile ipotesi attesta come la sua persona fosse del tutto inserita nel fermento di quegli anni e quei posti. Va detto anche che forse, se il movimento Madí non si fosse rotto nel 1947, quando Arden Quin e Blaszkò ruppero con Kosice, il gruppo avrebbe potuto trovare una notorietà non solamente locale e anche Fontana avrebbe potuto continuare a dare e riceverne stimoli. Il tentativo di Arden Quin di rifondare il Madí a Parigi, infatti, non sortì un effetto significativo per l'atmosfera artistica europea, quella in cui Lucio Fontana si mosse dal 1947 in poi.

In ogni caso, è in Argentina che Fontana ha l'opportunità di dare forma alla seconda parte del suo percorso creativo, come egli stesso ammette.

Nel *Manifiesto Arturo* di Arden Quin, dominato dal materialismo storico e quindi da un'idea di storia hegeliano marxista, orientata verso il progresso spirituale e sociale, si sostiene il distacco dal mito primitivista, dal realismo e dal simbolismo, in favore di un segno che non esprime più il mito o la magia ma la pura invenzione. E' appunto l'arte come invenzione che deve connotare la nuova epoca. Da qui, quasi con una similitudine letterale dei termini, Lucio Fontana sembrerebbe aver preso – in effetti assai più che dall'eredità futurista – la sua fiducia in una nuova fase artistica che potesse proporsi come la voce della fase storica che si apriva. Se l'Europa aveva visto le sue tragedie, solo in America Latina poteva coltivare un vero entusiasmo interventista, un fervore che, non

⁵⁵ Juan Zocchi, *Lucio Fontana*, Buenos Aires, *Editorial Poseidon*, 1946.

contaminato dalla guerra, pensa a rifondare un mondo nuovo. Lontanissimo dai corpi morti dipinti da Jean Fautrier, dall'arte degli alienati di Dubuffet, dalle ferite di Alberto Burri, dallo spirito sofferente dell'Informale europeo. Questa forse è la vera doppia natura di Fontana: avere assorbito tutte le tensioni dell'arte europea ma con idealismo sudamericano.

Il soggiorno a Buenos Aires dà a Fontana, insomma, un impulso che impollina le intuizioni maturate in Europa tra *Abstraction Creation* e gli architetti futuristi, liberandole di un residuo normativo a cui egli era francamente allergico. La nuova arte argentina e sudamericana mira alla libera creazione di forme e a un'idea positiva della storia. Non è facile pensare che sia un caso se il 1946 è sia la data del *Manifesto Blanco*, sia quella della morte del padre, che ne aveva fino all'ultimo contestato le posizioni, sia il momento in cui decide di ritornare stabilmente in Europa: come se fosse giunto a coagularsi un pensiero che aveva bisogno, per l'azione, di un contesto diverso da quello in cui era stato incubato.

1.5 L'INFLUENZA DI ADOLFO WILDT E DELLA TEMATICA SPIRITUALE

Gli anni argentini furono inframmezzati dalla sola esperienza formativa che Fontana ebbe al di fuori dell'influenza paterna e del suo stesso talento nel mettersi in relazione con le persone stimolanti dei territori in cui viveva. Tornato a Milano, come noto, si iscrive alla classe di Adolfo Wildt che frequenta di fatto solo il primo anno. Il corso di Adolfo Wildt era strutturato come un corso triennale, dove al Maestro veniva lasciata totale libertà di scegliere programma e sistemi didattico-pratici che gli sembravano appropriati⁵⁶. All'inizio del 1927⁵⁷ aveva

⁵⁶ Milano, Archivio Storico Accademia di Belle Arti di Brera, cartella TEA G III 29: «Reale Accademia di Belle Arti e Regio Liceo artistico, Scuola per la lavorazione del marmo. Regolamento: Viene istituito un corso speciale per la lavorazione tecnica del marmo. Esso avrà durata di tre anni e accoglierà alunni obbligatori e alunni liberi frequentatori. Il corso è affidato all'insegnante di scultura Prof. Adolfo Wildt, il quale sarà libero di svolgerlo con quel programma

scelto di insegnare la lavorazione del marmo per venticinque ore settimanali. Lucio Fontana compare nel registro dei corsi come matricola 948⁵⁸ per la prima volta, appunto, nel 1927, iscritto al primo anno di scultura con voto dieci, mentre risulta assente in Storia dell'arte e del costume e ha otto in anatomia; a margine si dice «data la sua maturità la commissione lo ritiene promosso al terzo anno di corso»; ma nel registro del terzo anno risulta assente. L'influenza di Wildt è riscontrabile maggiormente in alcuni lavori accademici come *El auriga* (28 SC 12) presentato per l'esame di diploma all'Accademia di Brera, o ancora in *Ragazza seduta* (28 SC 13), o nella *Madonna del Loculo Pasta* (29 A 1) nel cimitero monumentale di Milano, e rimarrà presente nel tempo sotto altre forme. Sul dibattito tra arte pura e decorazione, architettura e arti decorative, Wildt era solito dire che artista e artigiano dovevano camminare indivisibili. E queste parole lasciano intendere come credesse nell'arte in quanto operazione capace di rilevare gli ideali di un'intera epoca, e inoltre intendesse come centrale il rapporto arte/industria/artigianato, secondo i dettami dei primi decenni del secolo soprattutto in Austria e Germania. Si pensi all'ossessione di un'architettura totalizzante o al mito della cattedrale nell'Espressionismo o nel Bauhaus di Weimar. Non si vuole certo dire che Wildt promulgasse l'atmosfera del Bauhaus, tuttavia mostrava una decisa consuetudine con l'idea di Gesamtkunstwerk di memoria Wagneriana – cardine anche del Gropius di quell'epoca⁵⁹. Ma Wildt era anche un grande conoscitore della scultura e la pittura antica, da Pontormo a Michelangelo alla scultura greca, e questo è tanto più vero se pensiamo che

e con quei sistemi didattico-pratici che gli sembreranno più confacenti allo scopo. Il giudizio annuale come quello di licenza dal corso sarà reso da una commissione composta dal detto professore che sarà il presidente, da altro insegnante dell'accademia e da un artista e cultore d'arte estraneo all'insegnamento che saranno nominati dal Presidente dell'Accademia»

⁵⁷ Cfr. Milano, Archivio Storico Accademia di Belle Arti di Brera, Atti della Presidenza del Consiglio, Cartella TEA G III 29. Atto n. 1222 del 20 dicembre 1926 (Regolamento per la scuola della lavorazione del marmo) in cui si comunica che la scuola può iniziare subito dopo le vacanze di Natale avendo ricevuto l'approvazione da parte del Ministero. In un altro foglio della cartella si legge «illustre maestro che oggi non ha forse chi lo eguagli».

⁵⁸ Milano, Archivio Storico Accademia di Belle Arti di Brera, Cartella 4 I 25.

⁵⁹ Cfr. Sileno Salvagnini, *Brera e la scultura di Adolfo Wildt. Alcune riflessioni*, in *Due secoli di Scultura*, a cura dell'Istituto di Storia e Teoria dell'Arte e dell'Istituto di Scultura Accademia di Belle Arti di Brera, Milano, Fabbri Editori, 1995, pp. 140-155.

quando studia, alla fine del 1800 (1877-78), si incominciano a intraprendere le prime campagne di scavi a Pergamo: chi si era formato sui canoni della scultura greca del V secolo restava assai scosso per la ricchezza compositiva e la frenesia quasi dionisiaca ostentata dai movimenti delle diverse storie rappresentate sui fregi dell'altare⁶⁰. Fra i maestri più recenti, Wildt amava Rodin e Hildebrand. Di Rodin amava la forza espressiva e il guizzare drammatico della luce sulle superfici che dava alle opere un'inquietudine irresistibile, da Hildebrand aveva invece preso l'avversione per il realismo preferendo la ricerca di un equilibrio fra contenuto e espressione proprio della scultura classica. Il suo messaggio più stimolante fu sicuramente la scultura come dissoluzione materica e mezzo per giungere all'astrazione. In questo senso, l'allievo più *wildtiano*, non nella forma ma dal punto di vista di stimolo delle potenzialità fantastiche e della vocazione al bidimensionale, fu sicuramente Fontana. E' già l'opera di Wildt a cercare con insistenza, quindi, il valore della superficie⁶¹. Per inciso, stranamente nessuno degli allievi più noti ha usato il marmo, e questo perlomeno appare degno di studio: forse il marmo era una materia troppo legata alla tradizione simbolista oltre che troppo costosa. Possiamo ipotizzare che il linearismo decorativo e la tensione della superficie in Fontana provengano proprio da Wildt, insieme all'uso dell'oro - che riprenderà anche nelle ultime *Fine di Dio*; un utilizzo nato dall'idea crisoelefantina della scultura, che in Fontana si muta anche in tessera di mosaico; l'oro diviene la più immateriale delle sostanze e il veicolo del più spirituale di tutti i sensi⁶². E anche questa tensione allo spirituale, al liberarsi della materia, Fontana la accoglie da Wildt, per il quale l'opera era la liberazione dello spirito dalla materia prima del marmo.

A proposito di spirito, tema così ricorrente nell'insegnamento di Wildt, non c'è dubbio, se non altro per la frequenza con cui ricorrono nella sua opera soggetti sacri, che esiste un problema che riguarda la religiosità di Fontana. Si è ipotizzato⁶³ che egli tenti una sua lettura del sacro partendo da un'osservazione

⁶⁰ Dal 1912 gli fu dedicato il museo a Berlino.

⁶¹ Cfr. Marco Meneguzzo, *La scuola di Wildt. Considerazioni su un Mito*, in *Due secoli di scultura*, cit., pp. 220-229.

⁶² Cfr. Laura Cherubini, *Un filo sacro da Wildt a Fontana*, in *Due secoli di scultura*, op. cit., pp. 232-237.

⁶³ *Lucio Fontana e il Sacro*, Milano, F. Motta, 1986.

sull'uovo come simbolo di una divinità sempre presente, che si viene a sostituire all'iconologia di un'antica figuralità ormai usurata e consumata. Tuttavia il tema del sacro appare sicuramente interessante Fontana, almeno per la sua sfida a trattarlo in un modo non convenzionale; rimane un problema che connota gli ambienti, dove il cambiamento di umore e di percezione ricorda quasi un raccoglimento mistico, un'osservazione timorosa di qualcosa che fa pensare alle icone o a una certa simbologia. Anche qui gioca un ruolo, si direbbe, il fatto di aver avuto consuetudine fin da piccolo con le cappelle funebri, tema che peraltro non abbandonerà mai, neanche dopo il fatidico 1949. Comunque il rapporto di Fontana con la spiritualità sembra essere davvero ambiguo e così anche la sua negazione per il concetto di eternità nei manifesti riguarda l'arte⁶⁴ e la materia; è chiaro anche dalle sue ultime interviste⁶⁵ che Fontana non ha mai negato propriamente l'esistenza di Dio o di una dimensione assoluta, di un aldilà.

Il fatto di credere nel Paradiso o nell'Inferno è un fatto proprio di coscienza, di fede, che uno crede, ma come rappresentazione estetica [...] perché il cosmo dimostra che è un infinito, l'infinito è nulla e non esiste eternità sulla terra [...] e che Manzù faccia gli angeli che cadono dal cielo, la morte nello spazio, uno che cade giù tutto vestito, pare che si rompa l'osso del collo cadendo da una scala. Un artista moderno deve concepire la morte nello spazio come una strutturazione completamente nuova, no? [...] La fine di Dio [...] chi sa com'è Dio no? E allora avevo fatto questi buchi. Come anche un altro quadro che ho presentato a una mostra d'arte cattolica: c'erano due tagli, tutto azzurro e dicevo "io credo in Dio". E loro son venuti e han detto "ma cosa vuol dire questo qui?" "un atto di fede, il solo gesto che faccio è credere in Dio" E ho detto loro "ditemi voi: com'è Dio? com'è fatto? non lo sapete nemmeno voi". Allora io faccio un gesto, credo in Dio, faccio un atto di fede". E commentando i suoi manifesti a proposito del Manifesto spaziale afferma: "parla di una trasformazione sociale che sarà indispensabile perché vede [...]

⁶⁴ «L'arte è eterna, ma non può essere immortale. E' eterna in quanto un suo gesto, come qualunque altro gesto, non può continuare a permanere nello spirito dell'uomo come razza perpetuata. Così paganesimo, cristianesimo e tutto quanto è stato dello spirito sono gesti compiuti ed eterni che permangono e permarranno sempre nello spirito dell'uomo. Ma l'essere eterna non significa per nulla che sia immortale. Anzi essa non è mai immortale. Potrà vivere un anno o millenni, ma l'ora verrà, sempre, della sua distruzione materiale». Dal *Primo Manifesto spaziale*, Milano, dicembre 1947.

⁶⁵ Cfr. Carla Lonzi, *Autoritratto*, cit.

l'uomo nel cosmo è nello spazio in tutte le sue dimensioni. E allora anche nel fatto religioso finiscono tutte le allegorie perché devono cadere, ecco che io faccio un simbolo "credo in Dio", faccio due tagli".⁶⁶

Nella sua disamina sull'attività religiosa di Fontana, Giorgio Verzotti⁶⁷ sostiene che le sue raffigurazioni religiose sono da attribuire al carattere barocco della sua arte, ma che alcune opere sacre, soprattutto le crocifissioni o le vie crucis, pongono un'enfasi sul peso della croce, sul dolore del calvario e della crocefissione di Cristo, difficile da trovare persino nelle vie crucis realizzate dagli autori più credenti. Nella biografia del catalogo del Centre Pompidou, Verzotti e Grenier⁶⁸ ricordano che Wildt faceva disegnare uova agli allievi; ecco dunque la probabile matrice del tema dell'uovo in Fontana, immagine del microcosmo, dell'origine, denso di una simbologia sacra che proprio nella pinacoteca di Brera appare nella pala di Piero della Francesca. Tema formale che poi torna sia in Melotti, nella Palla sferica, sia in Fontana⁶⁹. E non possiamo trascurare che anche il filo di luce che trasporterà quest'ultimo nell'arte spaziale, quell'arabesco di neon che realizzerà per la Triennale del '51, porta quell'andamento a spirale che simboleggia anche il viaggio dell'anima dopo la morte dove la luce potrebbe alludere al Paradiso. In quest'ottica anche la forma conchiusa dei suoi primi ambienti non rimanderebbe altro che al tempio, al pantheon funebre che aveva

⁶⁶ Ivi, p. 169.

⁶⁷ Giorgio Verzotti, *Fontana et le religieux*, in *Lucio Fontana*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1987, pp. 324-332.

⁶⁸ Ibidem; Catherine Grenier, *La quatrième dimension ideale de l'Architecture*, in *Lucio Fontana*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1987, pp. 60-73.

⁶⁹ L'uovo da sempre simbolo cosmico, emblema del verbo creatore, nelle antiche religioni del vicino oriente, l'uovo rappresentava il principio creativo, perciò divenne simbolo di rinascita nei riti che celebravano il rinnovarsi annuale della vegetazione. Di qui passò in ambito cristiano come simbolo pasquale della resurrezione di Cristo. L'uovo di struzzo, in quanto simbolo di rarità e preziosità, era talvolta appeso a fine decorativo e simbolico, dentro le chiese (cfr. Piero della Francesca, *Sacra Conversazione*, Pinacoteca di Brera, Milano).

Il globo, da sempre rappresenta la terra, l'intero, la sfera, l'universo, spesso in più sfere concentriche rappresenta il cielo cristiano o il vortice creatore. O ancora la sfera come allegoria della cosmogenesi, la pietra filosofale (Caravaggio, *Allegoria della creazione alchemica*, 1597 c.ca, casino di Villa Ludovisi, Roma).

visto realizzare così tante volte, dove è comune l'uso di una pianta centrale con una parete circolare esterna che sorregge la copertura a cupola⁷⁰.

Da Wildt proviene il rispetto per il mestiere, l'esigenza di mantenere il controllo assoluto sull'esecuzione; al suo insegnamento si possono far risalire anche il gusto per l'astrazione e per i volumi puri, l'abilità nello svuotare la materia liberandola dal peso, la capacità unica di dare forma al vuoto. Scrive Melotti:

Adolfo Wildt è stato certamente un maestro, se deferenza si deve a chi ai propri allievi lascia in eredità qualcosa. Anche se le sue opere ci appaiono come diminuite da una certa retorica del dolore, è il suo modo di muovere i piani secondo eliche sfuggenti in un secco virtuosismo ancora oggi di valida lezione. Lucio Fontana come il sottoscritto suo allievo aveva scatti furiosi per la sufficienza verso il maestro [...]. Non avendo ricevuto nulla da nessuno, noi sapevamo di dovere qualcosa ad Adolfo Wildt.⁷¹

Mentre la morte del padre (1946) in un certo senso lo libererà da un forte legame con l'arte di stampo tradizionale, la lezione di Wildt sembra in effetti permanere sottotraccia nel tempo. Persino i tagli ricordano gli occhi delle maschere del maestro, con il loro passaggio dal bianco al nero. Ma questa influenza, venata dal senso del lutto, si confonde anche con quella appunto del mestiere appreso dal padre: prima della scomparsa di quest'ultimo, consultando i disegni inediti presso la Fondazione Fontana, se ne osservano molti con studi di monumenti funebri e cappelle. Peraltro, dai disegni risulta altresì che questa pratica continua anche dopo ed è chiaro che i criteri di costruzione puntano soprattutto all'integrazione totale, al matrimonio, alla simbiosi tra architettura e scultura⁷².

⁷⁰ Cfr. *Gli spazi della memoria: architettura dei cimiteri monumentali europei*, a cura di Mauro Felicori, Roma, Sossella, 2005.

⁷¹ Fausto Melotti, in *Schewiller a Milano 1925-1983* (catalogo della mostra), Biblioteca Comunale e Museo di Milano, Milano, 1983, p. 54.

⁷² Cfr. *Gli spazi della memoria*, cit.

1.6 NOTA TECNICA: METODO E FONTI

Come si è già accennato, verranno qui descritti alcuni ambienti, tra le decine e decine di casi che si sarebbero potuti descrivere; la selezione parte dal presupposto che si tratti di opere non commissionate per motivi commerciali e nate invece per delle mostre specifiche, laddove possiamo immaginare che l'artista volesse dire una parola nuova e non solo mettere in atto, in modo più o meno virtuoso, un saper fare già acquisito altrove. Di ciascun ambiente selezionato vengono riportati prima i documenti esistenti e le ricostruzioni eventualmente effettuate; nelle note critiche vengono invece enucleati i problemi formali che emergono dall'analisi degli ambienti.

Proprio a partire dall'attenzione di Fontana per tutto ciò che lo circondava, si è ritenuto di accostare alla disamina, nella parte degli apparati, una cronologia dei maggiori eventi artistici che gli accaddero intorno e di cui ebbe notizia, in un quadro complesso che spazia dall'Europa all'America in oltre cinquant'anni.

Non essendo presenti materiali di recupero sugli ambienti originali, né indicazioni scritte di Fontana in proposito, per tracciare l'attività dell'artista molto spesso si sono dovuti consultare archivi paralleli che, tramite l'attività degli architetti con cui collaborava, hanno fatto emergere nuove ipotesi sul suo metodo di lavoro di oltre che sulla genesi di alcune idee. Nel corso della ricerca sono stati esaminati i seguenti archivi:

ARCHIVIO CARLO SCARPA PRESSO ARCHIVIO DI STATO, TREVISO
Disegni e carte relativi alle collaborazioni per La Biennale di Venezia.

ARCHIVIO CARLO SCARPA PRESSO DIREZIONE GENERALE PER L'ARCHITETTURA E L'ARTE CONTEMPORANEE (DARC), ROMA
Carte relative alla collaborazione con La Biennale di Venezia.

ARCHIVIO CRISPOLTI, ROMA
Documentazione preliminare relativa all'ultimo periodo argentino.

ARCHIVIO DEL NOVECENTO ITALIANO PRESSO IL MUSEO D'ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA DI TRENTO E ROVERETO (MART), ROVERETO
Rapporti epistolari Fontana-Baldessari.

ARCHIVIO FOTOGRAFICO DELLA GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA, ROMA
Mostra di Mondrian allestita da Carlo Scarpa.

ARCHIVIO FOTOGRAFICO LUCIANO BALDESSARI PRESSO ZITA MOSCA BALDESSARI,
MILANO
Rapporti Fontana-Baldessari.

ARCHIVIO LUCIANO BALDESSARI, DIPARTIMENTO INDACO, FACOLTÀ DI
ARCHITETTURA, POLITECNICO DI MILANO, MILANO
Carte di progetto e disegni relativi agli ambienti realizzati da Fontana in
collaborazione con Baldessari.

ARCHIVIO LUCIO FONTANA, MILANO
Disegni inediti delle opere ambientali, materiale fotografico, materiale epistolare,
materiale bibliografico.

ARCHIVIO STORICO DELL'ACCADEMIA DI BRERA, MILANO
Rapporti Fontana-Wildt.

ARCHIVIO STORICO DELL'ORDINE DEGLI ARCHITETTI DI MILANO
Rapporti Lucio Fontana – Bruno Fontana.

ARCHIVIO STORICO DELLE ARTI CONTEMPORANEE, VENEZIA
Opere ambientali e allestimenti realizzati per La Biennale di Venezia.

ARCHIVIO STORICO FONDAZIONE LA TRIENNALE DI MILANO, MILANO
Opere ambientali e allestimenti realizzati per la Triennale di Milano.

ARCHIVIO UGO MULAS, MILANO
Rapporti Mulas-Fontana, materiale fotografico relativo agli allestimenti andati
perduti.

ARCHIVIO VITTORIO BOBBATO, PESARO
Materiale di ricerca relativo all'opera *Cubo di luce*, realizzata per il Cinema Duse
di Pesaro.

ARCHIVO JORGE ROMERO BREST PRESSO INSTITUTO DE TEORÍA E HISTORIA DEL
ARTE "JULIO E. PAYRÓ", UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
Rapporti Brest-Fontana-cultura d'avanguardia argentina. Atti di fondazione
dell'Accademia Altamira di Buenos Aires.

FONDO GPA MONTI, MILANO
Progetti relativi all'opera realizzata per *Italia 61* a Torino.

FONDO LUCIANO BALDESSARI PRESSO ARCHIVIO DEL NOVECENTO ITALIANO,
MUSEO D'ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA DI TRENTO E ROVERETO (MART),
ROVERETO
Rapporti epistolari Fontana-Baldessari.

FUNDACIÓN ESPIGAS, BUENOS AIRES

Rapporti Fontana-cultura argentina degli anni Quaranta. Ricerca bibliografica.

STUDIO GYULA KOSICE, BUENOS AIRES

Rapporti Fontana-cultura argentina degli anni Quaranta. Ricerca bibliografica.

THE MUSEUM OF MODERN ART ARCHIVES, NEW YORK

Rapporti Fontana-cultura americana degli anni Cinquanta e Sessanta;
corrispondenza epistolare Fontana-Museum of Modern Art.

2. SELEZIONE DEGLI AMBIENTI IN ORDINE CRONOLOGICO 1949-1968

Gli ambienti esaminati nel capitolo che segue sono stati selezionati considerando solamente le opere più innovative create da Fontana, e cioè quelle che su tutta l'opera ambientale si distinguono perché pensate espressamente per occasioni espositive effimere, destinate a durare solo il tempo della mostra e considerate dallo stesso artista pure opere d'arte, in altre parole libere da vincoli di committenza legati ad abitazioni private o architetture celebrative. La selezione cronologica osserva ciascuna opera singolarmente, riportandone le caratteristiche tecniche, le realizzazioni, singole o ripetute, la documentazione esistente e un commento critico che, analizzando le implicazioni storiche, formali e culturali di ciascun ambiente, enuclea i principali nodi problematici che derivano dal confronto della consapevolezza spaziale di Fontana con le ricerche più all'avanguardia che contemporaneamente si svolgevano nel vecchio e nuovo continente. Tali ambienti che chiamiamo “maggiori” contribuiscono a dare nuova luce alla figura di Fontana come innovatore nella storia dell'*environment* che finora è stata vista dal solo punto di vista americano.⁷³

⁷³ Sebbene il processo di allargamento dei concetti modernisti di pittura e scultura (Cfr. Rosalind Krauss, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, 1981, tr.it. Milano, Bruno Mondadori, 1998; Rosalind Krauss, *La scultura nel campo allargato*, 1978, tr.it. in *L'Originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Roma, Fazi editore, 2007, pp. 297) muove sin dal *Manifesto futurista* di Marinetti (1909) dove le arti tradizionali vengono affossate come statiche, è soltanto a partire dagli anni Novanta che il termine *arte ambientale* anche detta *environmental art* o *environment* entra a pieno titolo nelle forme artistiche riferendosi a un “luogo chiuso in cui l'intervento dell'artista dà allo spazio una caratteristica estetica che altrimenti non avrebbe” (Cfr. Kostelanetz, *Dictionary of the avant-gardes*, New York, Routledge, 2001, p. 197) o a una “forma d'arte tridimensionale in cui lo spettatore si sente completamente avvolto in una molteplicità di stimoli sensoriali – visivi, uditivi, cinetici, tattili e olfattivi” (Chilvers, *A Dictionary of Modern and Contemporary Art*, Oxford, Oxford University Pr., 2010). Comunemente gli antecedenti vengono fatti risalire all'arte europea delle avanguardie, alle opere dada e costruttiviste come gli ambienti *Proun* di Lissitzky e il *Merzbau* di Schwitters o le opere dell'*Esposizione*

Internazionale Surrealista di Parigi del 1938. L'origine vera e propria del movimento viene invece attribuita alle esperienze americane degli anni Sessanta, a partire dalle considerazioni sulla centralità e l'attivazione dello spettatore nate con il minimalismo (Judd, *Specific Objects*, in "Arts Yearbook", n. 8, 1965) che consideravano l'opera d'arte incompleta senza lo spettatore, e trova il suo pieno sviluppo con gli scritti di Allan Kaprow (*Assemblage, Environments Happenings*, New York, 1966) quando il minimalismo scivola nella performance e di seguito nel riferimento critico verso un luogo, dando origine alla *site-specific art*. Nella trattazione recente il più delle volte, infatti, l'arte ambientale viene analizzata insieme all'installazione (Claire Bishop, *Installation art a critical history*, London, Tate, 2005) o considerando i livelli di partecipazione e coinvolgimento dello spettatore (Claire Bishop, *Participation*, London, MIT, 2006; AA.VV., *The art of participation 1950 to now*, New York, Thames and Hudson, 2008), o ancora la sua localizzazione in un determinato luogo (Miwon Kwon, *One place after another*, Cambridge MA, MIT, 2004) con il passaggio ulteriore all'arte pubblica in grado di creare aggregazione politica, o opinione. Il più delle volte, quindi, l'espansione nello spazio dell'opera d'arte viene vista in termini di rapporto fra l'oggetto e la posizione che occupa, o fra un evento e la relazione con lo spettatore (Nick Kaye, *Site-specific art, performance, place and documentation*, New York, Routledge, 2000). Nelle pubblicazioni citate le questioni formali che tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta hanno portato l'opera d'arte scultorea e pittorica ad espandersi nello spazio sono analizzate attraverso esempi principalmente filo americani. Dai quadri di Pollock (Allan Kaprow, *The legacy of Jackson Pollock*, 1958) ai *combine* di Robert Rauschenberg (*Monogram*, 1959), da mostre come *The Art of Assemblage* al Moma (1965), ai box in legno di Louise Nevelson (1958), fino ai tableaux vivants di Ed Kienholz (*Roxy's*, 1962). Se invece guardiamo alle ragioni formali dell'allargamento dell'opera d'arte verso lo spazio, è con Balla che possiamo dire di osservare il primo esempio di arte ambientale in uno spazio chiuso. La progettazione dell'intero arredo di casa Lowenstein (Düsseldorf, 1912-1914) e l'inizio della sistemazione della sua casa-studio di via Oslavia (1911) precedono il *Manifesto della ricostruzione futurista dell'universo*, che Balla firma con Depero nel 1915, dove si legge: "Balla sentì la necessità di costruire con fili di ferro, piani di cartone, stoffe e carte veline, ecc., il primo complesso plastico dinamico" che doveva essere "astratto, dinamico, coloratissimo e luminosissimo (mediante lampade interne), autonomo, cioè somigliante solo a sé stesso, drammatico, odoroso, rumoreggiante". Balla sancisce così la sua uscita dalla mera dimensione pittorica approdando a un concetto di arte totale; realizza complessi plastici, sperimenta nuovi spazi, disegna vestiti, progetta e crea arredi, mobili e suppellettili per la sua casa.

Anche l'esperienza di El Lisickij si colloca in questo contesto. Negli anni Venti sviluppa un nuovo tipo di allestimento in opere come il primo *Ambiente Proun* (Berlino, 1923), l'ambiente per l'arte astratta all'Esposizione Internazionale di Dresda nel 1926, dove le pareti erano ricoperte di listelli di legno dipinti di grigio, bianco e nero, il padiglione sovietico per l'esposizione internazionale Pressa (Colonia, 1928).

Entrambe le operazioni non devono essere viste come tentativo di creare nuovi ambienti espositivi, sono un riconoscimento della morte delle modalità percettive della pittura da cavalletto, per questo Benjamin Buchloh (*Cold War*

Nel suo complesso l'analisi, oltre a fare luce su alcuni aspetti tecnici finora poco chiari dell'opera ambientale di Fontana del secondo dopoguerra, cerca di mettere in evidenza quanta parte ha avuto la frequentazione di alcuni ambienti legati all'architettura innovatrice dell'epoca al formarsi di un suo pensiero spaziale in

Constructivism, in *Reconstructing Modernism*, Cambridge MA, Mit Press, 1990) lo definisce il primo tentativo di dilatazione ontologica dell'opera d'arte verso le dimensioni di un intero ambiente. Se poniamo il *Merzbau di Schwitters* (1923-1943) sulla stessa linea degli ambienti di Lissitzky, notiamo la stessa attenzione per la questione della tattilità e per l'esperienza corporea in rapporto all'opera d'arte, tuttavia qui avviene anche la prima rottura tra i due modi di concepire lo spazio: in Lissitzky gli elementi sono composti in senso razionale, quasi archivistico, mentre in Schwitters lo spazio è costruito in maniera progressiva e casuale, evidentemente non razionale, non archivistico, non istituzionale; in Schwitters la percezione è enfatizzata attraverso l'accumulo di ogni possibile elemento e, mentre il suo Merz viene replicato per due volte dopo il 1943, Lissitzky definisce le sue pratiche artistiche come temporalmente e geograficamente specifiche.

Nei primi anni Venti sia Lissitzky che Schwitters pongono il corpo umano e i suoi cinque sensi al centro dell'opera d'arte, non come semplice esperienza estetica, ma per mezzo dell'esperienza fisica del visitatore, progettano un nuovo modo di partecipazione e di visione attraverso l'incremento di uno dei sensi percettivi, e in questo fondano l'opera ambientale, che trascende la scultura oltre che la pittura e l'arredamento d'interni, gettando un'ombra anche sulle precedenti esperienze futuriste. È in questa linea che si situa anche Fontana che, continuando la tradizione dell'arte ambientale di stampo europeo, concepisce gli ambienti come oggetto unico che nasce indipendentemente dall'osservatore pur se costruito attorno ad esso. Con Fontana si compie dunque il passo più estremo della teorizzazione dell'environment: lo spettatore può entrare ed essere circondato dalla materia; l'intero spazio è progettato per creare sensazioni inconsuete, capaci di mettere in dubbio consuetudini percettive, provocando quello che Freud ha chiamato *perturbante* (Sigmund Freud, *Il perturbante*, 1919, tr.it. in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991), per cui "è necessario un conflitto del giudizio, cioè se l'incredibile che è stato superato non sia dopotutto realmente possibile" (ivi. p. 304).

In Fontana è prevalente il contenuto istintivo, emotivo dell'opera: lo spettatore è parte integrante dell'opera, perciò è in grado di comprenderne il meccanismo; inoltre, nei differenti Ambienti, resta sempre quella tendenza alla rappresentazione istintiva, senza freni, che, provenendo dall'inconscio, è spinta a stimolare l'inconscio altrui.

La fortuna internazionale di Fontana iniziò solo dopo gli anni Ottanta, quando l'opposizione tra kitsch e avanguardia (Theodor Adorno, *Teoria Estetica*, tr.it. Torino, Einaudi, 1975; Yves-Alain Bois, *Kitsch*, 1997, in *L'informe. Istruzioni per l'uso*, tr.it. Milano, Bruno Mondadori, 1997; Clement Greenberg, *Avanguardia e Kitsch*, 1939, tr.it. in *Arte e Cultura*, Torino, Allemandi, 1991) che aveva dominato la critica fino dalle origini del modernismo, cominciò a sfumare, tuttavia i suoi ambienti hanno influenzato tutte le pratiche a venire, dagli anni Sessanta in poi.

senso plastico architettonico, che considera cioè lo spazio come materia visuale, gestuale e luminosa attorno all'uomo e alle sue azioni. Uno spazio che si fa ambiente vissuto. Le relazioni con lo studio degli architetti milanesi BBPR (Banfi, Belgiojoso, Peressutti e Rogers) nonché Baldessari, Ponti, Figini e Pollini, Scarpa, precisano i contributi e fanno meglio comprendere alcune intuizioni di Fontana, rivelando ipotesi alternative e precorritrici fra l'arte di Fontana e quella europea e americana del secondo dopoguerra, e contribuendo a tracciare una nuova linea di continuità nell'opera ambientale-architettonica di Fontana.

Fontana leggeva poco e non scriveva. «Non leggo perché non ho niente da imparare: adesso tocca ai giovani. Non scrivo perché non ho niente da insegnare: mi fanno ridere i sessantenni che vogliono insegnare e vivere giovani»⁷⁴.

La ricostruzione cronologica degli ambienti maggiori è dovuta quindi procedere per tentativi, visitando non solo l'archivio di Fontana, com'era immaginabile, ma anche quelli dei principali personaggi con i quali ha collaborato, molto spesso non trovando nessun documento scritto, ma solo qualche nota a margine, perché Fontana costruiva i suoi ambienti il più delle volte sul posto, in contatto diretto con lo spazio e in relazione non a progetti precisi ma a idee e suggestioni. Una buona fonte hanno invece svolto i disegni recentemente raccolti in vista della futura pubblicazione del catalogo generale. Per un uomo che era nato disegnando, e che anche nei taccuini di viaggio non scriveva ma ritraeva o schizzava, questi si sono rivelati a volte più eloquenti di una lettera o uno scritto.

Essendo così varia e vasta la collaborazione di Fontana con gli architetti è stata necessariamente doverosa una selezione, nello specifico si sono esclusi dalla disamina cronologica quegli ambienti che adornano solo parzialmente le superfici e i volumi di uno spazio dato, mentre si sono prese in considerazione le opere che, se pur realizzate nell'ambito di commissioni e non create specificamente come ambienti espositivi, assumendo la totalità spaziale dell'ambiente dato, lo strutturano e lo caratterizzano con una modificazione plastico-visuale.

⁷⁴ Mario Pancera, *Sfregia i quadri alla ricerca del dolore degli astronauti*, in "La Notte", 19 dicembre 1962.

1949

AMBIENTE SPAZIALE A LUCE NERA⁷⁵

I allestimento (distrutto), Lucio Fontana, Milano, Galleria del Naviglio, 5 – 11 febbraio 1949.

II allestimento (distrutto), Agenore Fabbri con Luciano Baldessari, mostra *Lucio Fontana*, Milano, Palazzo Reale, 19 aprile – 21 giugno (prorogata al 31 luglio) 1972, mostra e catalogo a cura di Guido Ballo con allestimenti di Luciano Baldessari⁷⁶.

III allestimento (di proprietà della Fondazione Lucio Fontana), Andrea Franchi, mostra *Europa / America. L'astrazione determinata 1960/1976*, Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna, 22 maggio – settembre 1976, mostra e catalogo a cura di Flavio Caroli.

Allestimenti seguenti

In tutti gli allestimenti seguenti si è sempre usata la ricostruzione fatta da Andrea Franchi (1976), di proprietà della Fondazione Lucio Fontana, Milano.

- Milano, Castello Sforzesco, 1977
- Firenze, 1980
- Madrid, Palacio de Velasquez 1982
- Monaco-Darmstad 1983-1984 (ricostruzione esposta solo a Monaco)
- Francoforte-Vienna 1996-1997 (ricostruzione esposta solo a Francoforte)
- Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1998
- Milano, Palazzo della Triennale, 1999

⁷⁵ Riportato come 48-49 A 2 in Enrico Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Milano, Skira, 2006. D'ora in avanti citato come Cat. gen. 2006.

⁷⁶ Cfr. *Nota sulle fonti per gli Ambienti spaziali* in Guido Ballo, *Lucio Fontana*, (catalogo della mostra), Milano, 1972, pp. 283-284, qui p. 284. «L'ambiente spaziale del Naviglio, creato da Fontana nel 1949, è stato ricostruito in questa mostra nelle identiche misure della galleria milanese, sulla scorta di fotografie e disegni, con la collaborazione dello scultore Agenore Fabbri, il quale, come amico di Lucio, fu diretto testimone durante la realizzazione dell'opera originale».

- Mantova, Castello di San Giorgio - Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna 2007-2008

Documentazione

Cat. gen. 2006, scheda, pp. 944-945;

Fondazione Lucio Fontana, Milano, Progetto di ricostruzione Andrea Franchi, scala 1:50; fotografie dell'epoca; disegni e schizzi autografi, una fotografia in bianco e nero dipinta a chine colorate.

Descrizione e note critiche

Cartapesta, vernice fluorescente e luce di Wood.

Della prima ricostruzione a Palazzo Reale nel 1972, oltre vent'anni dopo l'originale del 1949 (immagine II-IV-V-VI-VII), Guido Ballo commenta: «la serie documentata dei disegni e soprattutto delle fotografie anche a colori ne hanno permesso un'adeguata ricostruzione»⁷⁷.

Nel successivo allestimento di Andrea Franchi (1976)⁷⁸, l'unica ricostruzione autorizzata dell'opera ancora in circolo (immagine IX), di proprietà della Fondazione Fontana, l'ambiente occupa una sala rettangolare di mt 6x9. Alla stanza si entra passando per un ingresso, rettangolare anch'esso, con due piccole pareti dirimpetto che hanno la funzione di filtrare la luce, mantenendo l'ambiente buio. Le pareti si dispongono in modo tale che il percorso da fare prima di entrare nella stanza buia non è lineare, ma presenta un andamento tortuoso, così che una volta dentro si prova una sensazione più forte di spaesamento. Allo stesso modo l'ingresso è ribassato (2,50 mt) rispetto all'ambiente (4 mt) così che entrando abbiamo anche la sensazione di riemersione dopo un transito, un passaggio o, in un certo modo, un'iniziazione. Le foto apparse sulla stampa dell'epoca⁷⁹ (immagine I), mostrano un ambiente ad arco acuto dal cui soffitto evidentemente

⁷⁷ Ballo, *Lucio Fontana...* cit., pag. 28.

⁷⁸ La ricostruzione di Andrea Franchi riprende in tutto quella realizzata nel 1972 per la mostra di Palazzo Reale, andata distrutta.

⁷⁹ Mario Ballocco, *Realtà nuova* in "AZ" anno I (1949); Lisa Ponti, *Primo graffito dell'età atomica* in "Domus" n.233 (1949).

alto⁸⁰ pende una forma ameboide di cartapesta che, ricoperta di vernice fluorescente e illuminata dalla luce di Wood⁸¹, assume colori fluorescenti, dal violaceo al rosato al bluastro. Nella fotografia di cm 21x17,5 custodita presso la Fondazione Lucio Fontana e presente in molta bibliografia (immagine III), gli elementi ameboidi presenti all'interno dell'ambiente sono ripassati con chine colorate da Lucio Fontana, dando evidenza degli effetti di luminosità allucinata che l'artista voleva intenzionalmente creare all'interno della stanza, e dell'impressione di avvolgimento che si doveva avere. All'interno dell'Ambiente nero ci si trovava dunque in un buio luminoso o penombra. Non solo, i colori usati nelle chine tradiscono un altro aspetto, quello della passione del colore per Fontana che lo ha accompagnato per tutta la vita, tanto che già nel *Manifesto tecnico dello spazialismo* parlando di colore, lega quest'ultimo allo spazio, affermando che

il colore è l'elemento dello spazio, la nuova arte si sviluppa nel colore. Il movimento è la condizione base della materia, il suo sviluppo è eterno, il colore ed il suono sono i fenomeni attraverso il cui sviluppo simultaneo si integra la nuova arte. [...] Colore l'elemento dello spazio, suono, l'elemento del tempo ed il movimento che si sviluppa nel tempo e nello spazio⁸².

Immettendo immediatamente l'Ambiente nero nella tradizione caratteristica dell'artista della ceramica policroma, alla ricerca dello spazio e della luce tramite i riflessi del colore. Non è un caso, infatti, che alla stessa ceramica policroma molta

⁸⁰ L'ambiente installato nella Galleria del Naviglio in un palazzo storico di Via Manzoni 45, non aveva un controsoffitto. La scultura in carta pesta era direttamente agganciata al soffitto, e questo lascia supporre che l'altezza originaria dell'ambiente fosse leggermente maggiore di 4 mt, trattandosi del piano terra di un palazzo storico. Tuttavia l'approssimazione risulta corretta se pensiamo che la sensazione che si voleva indurre nello spettatore era quella di spaesamento e di perdita delle normali coordinate spaziali.

⁸¹ Per luce nera o luce di Wood si intende una sorgente luminosa che emette radiazioni elettromagnetiche prevalentemente nella gamma degli ultravioletti e, in misura trascurabile, nel campo della luce visibile. Fu inventata all'inizio del '900 in America, dal fisico Robert Williams Wood (1868 – 1955) e fu applicata in molti settori, dall'astronomia, alle tecniche radar, al primo cinema di fantascienza.

⁸² Lucio Fontana, *Manifesto tecnico*, in Crispolti, *Lucio Fontana... cit.*, pp. 116-118. Letto da Fontana in occasione del *I Congresso Internazionale delle Proporzioni* alla IX Triennale di Milano (1951).

critica dell'epoca attribuisca un ruolo precorritore dell'agire ambientale di Fontana. È piuttosto Giò Ponti che nel numero inaugurale di "Domus" alla fine del conflitto afferma che il destino della ceramica è quello di realizzare una quarta dimensione della scultura⁸³:

Picasso non è il solo né il primo artista che si sia volto con emozione alla ceramica, cercandovi quello che la scultura non può dare e la pittura nemmeno, e ciò induce a indagare il destino di questa arte nella quale forma-materia-colore sono una cosa sola. Forma più colore in creazione simultanea (che è diversa cosa di forma colorata, cioè di statua dipinta, per dirla alla grossa), forma più colore (colore di materia, non di pittura) non sono contaminazioni dell'arte pura, ma anzi creano una nuova dimensione pura e unitaria che può giocare attraverso colore, materia e superficie, una vera e propria trasformazione di peso e qualità del volume conferendo alla scultura la magia di una quarta dimensione.

Il commento di Ponti era volto a mettere i punti fermi su un dibattito che in quegli anni si era acceso fra le due scuole di ceramica, quella italiana di Albisola e quella francese di Vallauris, su chi detenesse il primato in termini di storia, pezzi e fama degli artisti coinvolti. Ci fu una vera e propria spedizione⁸⁴ organizzata da Tullio d'Albisola e Agenore Fabbri che andò a illustrare a Picasso le proprie capacità, con tanto di album con riproduzioni delle opere di Prampolini, Martini, Marini, Manzù, Fontana. E in effetti è in quegli anni che inizia il declino della grande stagione della ceramica, sia per la scuola di Albisola che per Fontana, che durante gli anni Trenta aveva prodotto nei forni di Mazzotti alcuni dei suoi più bei pezzi riflessati, da *Paulette*, alle nature morte, frequentissime, come i fondi marini, i leoni, le sirene, i cavalli, i delfini (immagine X). In realtà Fontana non abbandonò mai del tutto questa materia, continuandosene ad occupare sia per le opere sacre sia in alcuni ritratti, sia come divertissement. Anzi, nel dopoguerra queste forme evolveranno, fino all'antifigurazione nelle Nature degli anni Sessanta (immagine XI).

⁸³ Cfr. Giò Ponti, *Picasso convertirà alla ceramica, ma noi, dice Lucio Fontana, s'era già cominciato*, in "Domus" n. 226 vol. I (1948) p. 24.

⁸⁴ Cfr. *La ceramica s'addice a Picasso* in "Corriere Lombardo" 31 dicembre 1947.

Saranno proprio le forme voluttuose e sensuali della ceramica che molti anni dopo indurranno Yve Alain Bois a fare rientrare l'opera di Fontana nella categoria à la Bataille di «kitsch abietto» e «basso materialismo»⁸⁵.

Ciò che lo storico francese non coglie è che i termini della questione dell'arte ambientale in Europa, si giocavano proprio su di una rinnovata collaborazione fra le arti, tale da ribaltare il problema del rapporto tra arte pura e arte decorativa: si ripristinavano alcuni dettami del Bauhaus verso la sintesi e l'ibridazione di arti minori e maggiori, sulla via di un'abolizione della bipartizione, e si tentava una nuova articolazione spaziale che mettesse l'arte visiva in connessione anche con l'ambito prettamente architettonico. Tutto questo quindi ci fa supporre che, se l'ambiente nero doveva introdurre una nuova dimensione, il nero fu lo stratagemma per crearla. Ma una volta che Fontana vi ebbe preso confidenza, poté creare questa stessa inedita dimensione anche in ambienti luminosi, connotati dalla luce del neon o dal bianco.

In particolare, riguardo la genesi dell'Ambiente Guido Ballo lo fa derivare dalla serie di disegni circolari-ellittici che chiama *Evoluzioni*⁸⁶. Questi sono stati inseriti fra i disegni recentemente raccolti in vista della pubblicazione del catalogo generale⁸⁷ e catalogati come disegni per ambiente spaziale (DAS) e mostrano chiaramente quanto in realtà Fontana fosse interessato alla modulazione dell'ambiente, non solo all'espandersi della scultura per riflessi luminosi, quanto all'invasione, l'occupazione, l'abitazione, l'azione nello spazio, con precise coordinate che lo rendessero un ambiente vissuto, dove lo spazio assumeva una dimensione plastica. Ne sono esempio questi disegni, appunto, alcuni di natura prevalentemente architettonica e dalla precisa progettualità⁸⁸, in cui Fontana traccia più e più volte una stanza, anche col soffitto a botte, proprio come era il Naviglio, da cui pendono elementi che altro non sono che l'evoluzione dell'arabesco che tante volte riprodurrà nei soffitti in collaborazione con la ditta

⁸⁵ Yve-Alain Bois, *Fontana's Base Materialism*, in "Art in America", n.4 (1989).

⁸⁶ Cfr. Ballo, *Lucio Fontana...* cit., pag. 27.

⁸⁷ Enrico Crispolti, Luca Massimo Barbero, *Lucio Fontana. Catalogo generale dei disegni* (di prossima pubblicazione) Skira, Milano.

⁸⁸ Ricordiamo che Fontana aveva frequentato la Scuola per Periti Edili a Milano, prima del 1915.

Borsani che inizia di lì a poco⁸⁹ (immagine XVIII). Da questi disegni si percepisce la volontà di occupare lo spazio all'interno della stanza con qualcosa che non fosse accessorio all'architettura, né che restasse sulla parete come decorazione, ma che abitasse l'ambiente nella sua totalità. Ne sono esempio principalmente i disegni catalogati come 49 DAS 6 (n. archivio 1659/1, immagine XII), 49 DAS 18 (n. archivio 3673/1, immagine XIII) e 49 DAS 20 (n. archivio AMB 4, immagine XIV), in cui tracce diagonali che sembrano disegnare fasci di luce, partono dal soffitto per poi rimbalzare sulle pareti e disperdersi in tutte le direzioni. Altresì sono alcuni studi per illuminazione 49 DAS 21 (n. archivio AMB 5, immagine XV) che dimostrano quanto poco Fontana avesse lasciato al caso, e quanto invece tendesse alla progettazione di un'opera che riteneva unica, né allestimento né scenografia o arredamento, ma opera totale: ambiente spaziale. Ancora, dalle volumetrie a forma d'uovo o ellittiche che disegna sempre negli stessi anni e che titola *Ambiente spaziale*, è possibile capire quanto Fontana fosse consapevole della necessità che lo spazio fosse avviluppante e inclusivo, quasi come un ventre materno. Non si è mai pensato a Fontana come un artista in grado di progettare autonomamente vere e proprie strutture architettoniche, e difatti i suoi disegni non sono certo tecnici ma tradiscono precise volontà, prima di tutto quella che considera l'Ambiente nero come opera unica e non insieme di interventi decorativi da inserire nello stesso ambiente. A questo proposito è utile citare poi altri due disegni finora mai individuati come fonti dell'Ambiente nero, ma che a questo sono estremamente connessi. Il primo, del 1949, catalogato dalla FLF come 1393/15 (immagine XVI), attualmente in collezione privata a Lugano e mai esposto, affianca quattro forme ovoidali, come quattro diverse visualizzazioni dell'ambiente – due dall'interno e due dall'esterno - alle quali si accede per una piccola porta scura e al cui interno sono presenti grovigli imprecisati di materia e varie forme sinuose che sembrano galleggiare nello spazio. L'altro disegno, ancora più incisivo, è sempre del 1949, catalogato con il numero 2472/2 (immagine XVII) e titolato dallo stesso Fontana *Studio per un artista spaziale*, attualmente in collezione dello CSAC di Parma. Il disegno riporta con scritta autografa progetto di Fontana – decor Dova – G... - Joppolo, traccia una

⁸⁹ Cfr. i soffitti in case milanesi realizzati per conto della ditta Arredamenti Borsani. Cat. gen. 2006: 49 A 3, 49 A 4, 49 A 12.

volumetria sempre di forma ovoidale al cui interno sono abbozzati anche alcuni oggetti di arredamento come una poltrona, presenta anch'esso vari grumi di materia non precisata, assimilabili alle forme ameboidi della scultura di carta pesta che sarà poi presente nell'Ambiente nero, ma il fatto più interessante rimane il titolo, che allude ai progetti abitativi a cui Fontana aveva partecipato prima della Guerra – la *Villa studio per un artista* e la *Casa del sabato per gli sposi* – o quanto meno ne ripercorre l'illuminato pensare un ambiente attorno all'uomo.

La *Villa studio per un artista* (immagine XIX-XX) e la *Casa del sabato per gli sposi* (immagine XXII-XXIII) furono realizzate rispettivamente dagli architetti Luigi Figini e Gino Pollini e dal gruppo BBPR per la Mostra dell'abitazione nel parco, a cura di Giò Ponti, nella V Triennale Milanese del 1933. Per queste strutture Fontana progettò delle sculture. *La Bagnante* (immagine XXI), di notevoli dimensioni, in cemento colorato, che troneggiava nel solarium con piscina della *Villa studio per un artista*, e un gruppo chiamato *Gli amanti* (immagine XXIV), sempre in cemento colorato, collocato all'esterno lungo il muro della facciata.

L'esperienza delle Triennali costituisce una fase importante dell'attività di Fontana negli anni Trenta, fondamentale dal punto di vista della collaborazione con gli architetti. Fu infatti grazie a queste esperienze che lo scultore ebbe la possibilità di sperimentare la dimensione architettonica nella pura progettualità, dunque di lanciarsi in soluzioni formali inedite. Per questo la partecipazione alle Triennali non rimase un fatto isolato nella ricerca di Fontana ma perdurò anche nel dopoguerra, rappresentando uno dei punti di forza dell'affermazione dell'"arte spaziale" in relazione a una rinata progettualità artistica e architettonica. Se fu all'interno della Triennale che si sviluppò il movimento moderno dell'architettura italiana⁹⁰, alla V, quella per la quale Fontana collaborò con Figini e Pollini e BBPR, si attribuì un'importanza eccezionale, non solo perché per la prima volta si teneva a Milano e non nella Villa Reale di Monza, ma anche perché il comitato organizzativo della mostra era costituito da uomini che rappresentavano le aspirazioni più vive della giovane arte italiana, Mario Sironi e Giò Ponti, che

⁹⁰ Trainato da personaggi come Giovanni Muzio, Giuseppe Pagano e Terragni, che seppero promuovere il confronto di tutte le moderne tendenze della pittura, scultura, architettura e arti decorative.

accolsero le tendenze più significative dell'architettura contemporanea. Fu in Triennale dunque che Fontana si convinse della necessità di un'arte fortemente aderente all'architettura e che, dagli esempi della pittura murale, vide la possibilità di un'arte che uscisse dai limiti del quadro. Fu sempre nell'ambito delle Triennali che sperimentò un clima di ricerca totale, legato alla natura effimera e provvisoria delle realizzazioni che dovevano durare esattamente il tempo della mostra; venne in contatto con le idee del razionalismo europeo di Le Corbusier e Mies Van der Rohe, sebbene filtrate dai progetti di Figini Pollini e BBPR, ma non si può negare che fu sull'onda delle esperienze del Bauhaus, che questi giovani architetti ricercarono la collaborazione di artisti che contribuissero con la propria opera a un comune ideale di modernità.

Dunque gli interventi di Fontana, se pur nella loro natura di sculture, devono essere visti come parti integranti della struttura architettonica, perché così furono concepite dall'artista e dai suoi committenti. Gli stessi autori sostenevano che persino l'arredo era architettura, e la tonalità dei muri era studiata e regolata in base alla natura circostante, rispondendo alle regole di una progettazione totale⁹¹.

Il fatto che abbia usato il cemento e non il gesso colorato, come era solito fare, confermano ulteriormente quanto Fontana considerasse le sue sculture in stretta continuità con il complesso architettonico. Tra l'altro sembrerebbe che la famosa scultura *Le ospiti*⁹² in cemento colorato, tuttora di proprietà dello studio BBPR, si trovasse in origine posta anch'essa nella *Casa del sabato* e che fosse stata donata agli amici architetti dallo stesso Fontana al termine dell'esposizione⁹³. La stampa dell'epoca, fra cui Agnoldomenico Pica e Edoardo Persico⁹⁴ sottolineò come l'intervento di Fontana fosse strettamente funzionale all'architettura, sia nell'equilibrio delle masse, sia come componente estetica. L'opera era dunque concepita come fosse parte di un ambiente, un elemento in grado di dare senso a tutta la composizione architettonica. Nel caso della collaborazione con Figini e Pollini sono infatti studiate sia l'armonia cromatica che la collocazione prospettica della *Bagnante*, mentre per quanto riguarda il bassorilievo collocato sulla facciata

⁹¹ Paolo Campiglio, *Lucio Fontana: la scultura architettonica negli anni Trenta*, Nuoro, Ilisso, 1995, pag. 69.

⁹² Indicata come 33 SC 3 in Cat. gen. 2006.

⁹³ Cfr. Campiglio, *Lucio Fontana: la scultura architettonica...* cit., pp. 73, 143.

⁹⁴ Ivi, p. 143.

della *Casa del sabato per gli sposi*, la composizione tende a svilupparsi a macchia, quasi volesse appropriarsi dello spazio architettonico, «sottolineando il problema del volume e del piano, della visione singola, plurima o simultanea e, insomma, il dilemma di pittura e scultura»⁹⁵. Era chiaro che il senso dell'operazione non scaturiva dalla singola opera, ma dall'accordo intimo tra le arti, dall'insieme. Di questo Fontana discusse con Figini e Pollini e con i BBPR. Le dichiarazioni e i commenti ai due gruppi di architetti aiutano a capire lo spirito in cui si lavorava. «Si è qui cercato di raggiungere un'armonia classica con la studiata collocazione prospettica su un fondale di valore uniforme della scultura nello spazio architettonico ed un'armonia cromatica col riprendere nella statua i contrasti di colore dell'architettura-ambiente»⁹⁶. E «questa casa del sabato è una prova della totalità dell'architettura moderna, per la quale non esistono limiti di espressione»⁹⁷. La casa del sabato è ricordata come la prima vera esperienza di un rapporto tra l'architettura e le altre arti, motivo che da quel momento in poi attirerà quasi sempre l'interesse dei BBPR. E proprio Persico includerà questo fra i «veri problemi dell'architettura italiana»⁹⁸. La casa del sabato riassume poi alcuni spunti importanti dell'architettura internazionale europea, che in Fontana rimasero radicati per lo sviluppo futuro degli ambienti. La pianta circolare evocava infatti le esperienze fatte da Gropius negli anni immediatamente precedenti come il teatro per Piscator (immagine XXV) e la possibilità di rapportare settori di cerchi a un'intera circonferenza, come Fontana disegna varie volte in quegli anni e come sperimenterà compiutamente nell'Ambiente bianco del 1966.

Se è vero che dalle Triennali di questi anni emersero due correnti principali, quella di Novecento sironiana, e quella dei razionalisti che credevano nel potere di coinvolgimento dell'architettura mediante l'inserimento di opere d'arte in armonia con la costruzione, dobbiamo dire che Fontana prese da questa esperienza qualcosa che gli rimarrà chiaro per tutta la vita. L'idea che l'arte, in quanto forma,

⁹⁵ Giulio Carlo Argan, *Su alcuni giovani: Fontana*, in "Le Arti" a. I (1939) fasc. III, pp. 239-295

⁹⁶ Luigi Figini, Gino Pollini, *Villa-studio per un artista*, in "Quadrante" a. I n. 2 (1933) 1933.

⁹⁷ Edoardo Persico, *Casa del sabato per gli sposi*, in "Casabella" n.6 (1933) pp. 41-43.

⁹⁸ Edoardo Persico, *Il padiglione della stampa*, in "Casabella" n.8 (1933).

si situi sempre nello spazio, e da questa interdipendenza dipenda la maniera in cui l'opera viene percepita in termini sensoriali. Le dichiarazioni che farà anni più tardi ben sintetizzano queste considerazioni: «la nuova arte si sviluppa nel tempo e nello spazio» e ancora «la nuova arte richiede l'intervento di tutte le capacità dell'uomo, nella pienezza della sua vitalità»⁹⁹. «Né pittura né scultura, non linee delimitate nello spazio ma continuità dello spazio nella materia [...] niente volume ma profili nello spazio per arrivare a una nuova espressione d'arte»¹⁰⁰. «A questa nuova architettura, un'arte basata su tecniche e mezzi nuovi»¹⁰¹. Quindi lo *Studio per un artista spaziale* citando una delle figure dominanti dell'opera fontaniana, quella dell'uovo, ne tradisce le implicazioni fortemente europee, da Wildt che ne era ossessionato¹⁰², a Gropius come detto sopra, al Teatro a forma d'uovo di Prampolini (immagine XXVI), e l'Endless Theatre di Kiesler (immagine XXVIII), e prelude anche a progetti seguenti che derivano dalle stesse istanze di ricerca spaziale, come la Endless House di Kiesler (immagine XXIX), il Teatro Totale di Edgar Varèse, o quello che sarà di Le Corbusier e Xenakis per il Padiglione Philips (immagine XXVII), in generale, a una multisensorialità che è propria della musica, e al nuovo rapporto tra interno e esterno in architettura come tra mondo interiore psicologico, dell'uomo e mondo naturale e cosmico, dello spazio.

È proprio in questo rapporto tra uomo e spazio che si situa l'opera ambientale di Fontana e qui che trova anche le sue ragioni più profonde, in quello stesso rapporto che lega l'uomo vivente e l'aldilà, l'ignoto, che aveva imparato dal padre

⁹⁹ Bernardo Arias, Horacio Cazeneuve, Marcos Fridman, Pablo Arias, Rodolfo Burgos, Enrique Benito, César Bernal, Luis Coll, Alfredo Hansen, Jorge Rocamonte, *Manifiesto Blanco*, in Crispolti, *Lucio Fontana...* cit. pp. 108-114. Testo ispirato alle idee di Lucio Fontana, Buenos Aires, autunno 1946.

¹⁰⁰ Lucio Fontana in Guido Ballo, *Lucio Fontana. Idea per un ritratto*, Torino, Edizioni Ilte, 1970, pp. 247-248. Tratto da una lettera di Lucio Fontana a Giampiero Giani, datata Albisola, 2 novembre 1949 e destinata a Raffaele Carrieri, in relazione alla preparazione del suo libro *Pittura e scultura d'avanguardia in Italia (1890-1990)*, Milano, Edizioni della Conchiglia, 1950.

¹⁰¹ Lucio Fontana, *Manifiesto tecnico dello Spazialismo*, cit.

¹⁰² Cfr. Marco Meneguzzo, *La scuola di Wildt. Considerazioni su un mito*, Laura Cherubini, *Un filo sacro da Wildt a Fontana*, in *Due Secoli di Scultura*, a cura dell'Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'Istituto di scultura Accademia di Belle Arti di Brera, Milano, Fabbri Editori, 1995, pp. 220-230, 232-237.

e dal suo uso sapiente degli spazi e della progettazione per le cappelle funerarie. Come vedremo anche più avanti la progettualità di Fontana sembra infatti essere debitrice anche di competenze tecniche nel campo dell'edilizia che egli aveva acquisito grazie a un espresso desiderio del padre Luigi (1865-1946); questi avrebbe sperato di coinvolgerlo stabilmente nell'impresa familiare. Luigi Fontana era emigrato in Argentina nel 1891. Mettendo a frutto le esperienze acquisite in Italia - tra l'Accademia di Brera e il lavoro con il padre Domiziano Stefano Fontana (1829-1896) che possedeva un'impresa di decorazioni architettoniche a Varese - aveva sviluppato un'intensa attività di scultura a Rosario di Santa Fe, dove la sua impresa raggiunse un'ottima reputazione. Essa operava principalmente nell'ambito di concorsi per monumenti commemorativi, nella ritrattistica e nella scultura funeraria. Tra le opere compiute in collaborazione con il socio Juan Scarabelli, ricordiamo il monumento all'Agricoltura Nacional, a Esperanza, il basamento del monumento al generale San Martino nella piazza Mayor di Cordoba, numerosi monumenti funebri a Rosario per le famiglie Ruillon, Ortiz, Zubezu, Pinasco, Mazzuchelli, Sanchez (immagini XXX-XXXI). Non sembrerebbe irrilevante il fatto che Luigi Fontana fosse stato amico di esponenti della scapigliatura lombarda come Ernesto Bazzaro, Michele Vedani, Enrico Butti, tutti attivi al cimitero monumentale di Milano. Non si ha tuttavia traccia di nessun suo lavoro in area milanese, né prima della sua partenza per l'Argentina né durante il periodo trascorso a Milano fra il 1914 e il 1918. Lucio Fontana, dunque, secondo il volere del padre e nell'ottica di proseguire una formazione tecnica più ancora che artistica tale da metterlo in grado di collaborare all'azienda, fu indirizzato a frequentare dapprima le scuole tecniche a Varese e Seregno poi, nell'anno scolastico 1914-15, l'Istituto Tecnico Carlo Cattaneo di Milano, una scuola per capimastri e costruttori edili, mentre l'anno seguente fu ammesso alla scuola superiore d'Arti Applicate all'Industria, nel Castello Sforzesco, nella sezione architettura¹⁰³.

¹⁰³ Presso l'Archivio Fontana sono conservate alcune pagelle di quegli anni con l'indicazione delle scuole e i voti conseguiti nelle varie materie: costruzioni, disegno geometrico e architettonico, matematica e scienza al Cattaneo; costruzioni, elementi d'architettura, fisica, matematica e meccanica alla Scuola Superiore di Arti Applicate all'Industria. Milano, Archivio Lucio Fontana.

Come si vede chiaramente dalla sua formazione quindi, Fontana impara precocemente sia le tecniche scultoree – dal padre – sia alcune basilari competenze edili che lo resero sempre attento a considerare le problematiche spaziali della scultura. Questa attitudine al pensare l'opera nello spazio, venne poi ricalzata dalla frequentazione dell'ambiente architettonico milanese, prima quello razionalista comasco, e poi quello della grande ricostruzione del dopoguerra¹⁰⁴.

Tuttavia con l'Ambiente nero non si è più nell'ambito della costruzione di complessi scultorei da collocare in un determinato ambiente, ma si registra il primo caso di trasformazione totale dell'ambiente al solo scopo di creare un'opera d'arte unitaria che includesse lo spazio come materia plastica, costituendo di fatto il primo esempio di *environment* contemporaneo. Come abbiamo visto, alcune soluzioni tecniche sono prese dalle esperienze di collaborazione precedente, perché in Fontana troviamo traccia degli orientamenti ripetuti di ciascun grande personaggio con cui collabora. Tracce, appunto, che danno la misura di quanto poliedrico e curioso fosse quest'uomo dei due mondi e che, allo stesso tempo, pongono la sua opera in mutua relazione con gli sviluppi dell'architettura internazionale di quegli anni.

Anche la scultura biomorfa sospesa utilizzata nell'Ambiente nero è infatti una ripresa delle sculture in gesso utilizzate per il Padiglione galleggiante delle *Compagnie di navigazione italiane* (immagine XXXII), nell'Esposizione Internazionale di Parigi del 1937, realizzato dai BBPR come un natante ormeggiato sulla Senna¹⁰⁵. Per questo Padiglione Fontana aveva ideato quattro

¹⁰⁴ Cfr. Campiglio, *Lucio Fontana. La scultura architettonica...* cit. Ricordiamo le principali in collaborazione con i maggiori architetti razionalisti dell'epoca: Terragni, lo Studio BBPR, Figini e Pollini.

¹⁰⁵ Come nota Campiglio, *Lucio Fontana. La scultura architettonica...* cit., è molto probabile che la committenza di questo lavoro sia giunta a Fontana da Rogers, suo fedele estimatore e principale ideatore dell'architettura effimera di Parigi. Allo studio BBPR fu affidato il compito di rappresentare le Compagnie di Navigazione Italiane con un padiglione indipendente da quello italiano centrale, affidato a Marcello Piacentini e Giuseppe Pagano. I BBPR realizzarono una zattera di quaranta metri di lunghezza, galleggiante sulla Senna, di fronte al padiglione Italia. La zattera, in cemento armato, era costituita da un corpo basso, di pianta rettangolare, da cui si ergevano, al centro, venti pennoni alti circa venti metri, divisi in quattro gruppi. Le quattro sculture di Fontana si ispiravano ai temi del mare e della navigazione: *La rotta del Sole*, *La Dea dell'Amore*, *Vittoria*

sculture colorate di enormi dimensioni¹⁰⁶, issate su alberature dorate¹⁰⁷, a notevole altezza, immediatamente visibili dal visitatore per la colorazione vivace e per la collocazione così evidente (immagine XXXIII). La parte inferiore della zattera era costituita da un ambiente abitabile allungato, sul cui soffitto era presente per tutta la lunghezza, una feritoia di cristallo dalla quale era possibile vedere i bassorilievi dal basso. È proprio questo stesso sguardo dal basso che Fontana replicherà nell'Ambiente nero, in cui la suggestione è creata dalla forma sospesa a mezz'aria, sotto la quale ci muoviamo. Nel Padiglione delle Compagnie i quattro bassorilievi di Fontana erano fissati ai piloni con un sistema di lacci e funi. Alcuni erano modellati su ambo i lati in modo tridimensionale, proprio come l'arabesco del '49, e in modo da poter essere visti sia dal lato della Senna sia dal Padiglione. Le sculture sospese con il vuoto intorno davano immediatamente l'impressione di uno spazio immaginario, tutto da definire, uno spazio che suscitava la dimensione del ricordo¹⁰⁸, dell'immaginazione.

marinara, Marinai che salpano. Ogni gruppo di cinque pennoni tratteneva, sospese a notevole altezza, le sculture colorate di Fontana.

¹⁰⁶ Il catalogo generale riporta che le quattro sculture furono realizzate in gesso colorato, mentre la documentazione epistolare fra Tullio D'Albisola e Lucio Fontana parla sempre di ceramiche. Cfr. Campiglio, *Lucio Fontana. La scultura architettonica...* cit., pp. 96-97. Questo fa supporre che Fontana volesse realizzare i suoi bassorilievi cimentandosi nella realizzazione di ceramiche di grandi dimensioni, ma evidentemente, per motivi legati anche alla sicurezza, dovette rinunciare a sospendere con cavi d'acciaio sculture che sarebbero state troppo pesanti, realizzandole in gesso colorato.

¹⁰⁷ È a partire da questi anni che i BBPR cominciarono a considerare l'apporto degli amici artisti come una componente fondamentale del proprio lavoro, soprattutto nel campo degli arredamenti e allestimenti. Precedenti collaborazioni del gruppo si erano verificate, oltre che con Fontana per la *Casa del Sabato per gli Sposi* (1933), con Melotti nella Sala della coerenza alla VI Triennale (1936) e con Martini nel bozzetto del concorso per il monumento alla Vittoria in Piazza Fiume (1937). "Ci siamo rivolti di volta in volta ad amici come Lucio Fontana, Fausto Melotti, Tino Nivola, Renato Guttuso, Corrado Cagli, Marino Marini, Saul Steinberg, cercando di dare all'opera dell'artista una funzione essenziale e non soltanto di abbellimento dello spazio interno o del volume dell'edificio". Lodovico Barbiano di Belgiojoso in Campiglio, *Lucio Fontana. La scultura architettonica...* cit., qui p. 177.

¹⁰⁸ Roberto Zvetermich, *Prima visita all'Esposizione di Parigi*, in "Casabella" luglio (1937) p. 2. "Instabili e frammentari, i rilievi dell'artista infrangevano le rigide linee delle alberature e dei pavesei scandendo nel cielo nuovi ritmi e un nuovo spazio che conduceva inevitabilmente alla scultura sospesa, al frammento evidenziato da un vuoto intorno".

Nel Padiglione galleggiante, quindi, troviamo in nuce la stessa singolare esperienza dell'ambiente del '49. A questo proposito è opportuna una nota sui materiali utilizzati nell'Ambiente nero. L'uso della cartapesta, primo e unico caso in cui Fontana realizza una scultura non servendosi di un materiale durevole. Sicuramente dev'essere stata una soluzione di "ripiego", perché appendere sculture di ceramica riflessata, come sicuramente avrebbe voluto fare, sarebbe stato pericoloso, in questo ambiente buio e, cosa più importante, per la prima volta non allestito con l'aiuto di architetti e progettisti, ma volto alla sola durata dell'esposizione. Un ambiente d'arte appunto. C'è un altro accenno all'attività dei BBPR che viene colto da Fontana in questo ambiente. Il motivo dell'arabesco spiraliforme, che ritorna così spesso nei disegni preparatori, motivo che Fontana aveva usato l'anno precedente nella *Battaglia* policroma (immagine XXXIV-XXXV) del Cinema Arlecchino (1948)¹⁰⁹ e che di lì a poco tornerà nei numerosi soffitti decorativi progettati per le case milanesi, o ancora, al suo apice, nella Triennale del 1951 e che, in definitiva sembra essere usato da Fontana con la stessa fedeltà che i BBPR avevano col motivo della spirale, ripetuta in soffitti e piante di edifici già dalla *Casa del sabato per gli sposi* e poi reiterata in molti altri progetti, dall'arredamento di casa Romanin (1938), fino al Padiglione USA (immagine XXXVI) per la IX Triennale di Milano (1951). Quest'ultima osservazione sembrerebbe trovare conferma anche dal fatto che, proprio in quei progetti che hanno visto la collaborazione di Fontana – il progetto per il monumento all'ing. Camillo Olivetti a Ivrea (non realizzato, 1952) e il Padiglione *Il labirinto dei ragazzi* alla X Triennale (che prevedeva una scultura di Fontana al centro, poi non realizzata) – il motivo della spirale e, addirittura nel caso del labirinto dei ragazzi, quello dell'arabesco, vengono sottolineati e accentuati, rivelando quindi la presenza di un mutuo scambio di idee fra il gruppo di architetti di punta nella Milano della ricostruzione, e Fontana.

¹⁰⁹ Per il cinema Arlecchino di Milano Fontana progetta nel 1948 una scultura in mosaico policromo di cm 258x110, posta sul soffitto dell'ingresso del cinema, e una battaglia in ceramica riflessata, lunga quasi 6 mt, collocata sotto lo schermo. Il Cinema Arlecchino, fra i vari progetti illuminati di ricostruzione della città, disegnato dagli architetti Mario Righini e Roberto Menghi, non conserva più le sculture di Fontana, messe in sicurezza dopo un intervento di ristrutturazione dell'edificio nel 2009.

Occorre considerare inoltre l'attenzione critica dimostrata da un intellettuale come Ernesto Nathan Rogers. Le prime personali di Fontana al *Milione* attirarono infatti l'attenzione del giovane architetto triestino. Ne sono esempio i vari articoli che scrive su di lui a partire dal 1931 e in cui riconosce una sorta di parabola compiuta dall'artista che da una reazione al Futurismo attraverso l'equilibrio della *Vittoria fascista* (1930), era giunto ad un nuovo stile in cui l'espressione plastica aveva un vigore e una plasticità assai comunicativa. Rogers fu tra i primi ad apprezzare la modernità di Fontana. La sua scultura non rappresentava un adeguamento a una moda o a un genere, ma era l'espressione sincera di un'idea vera, quella della particolare ambientazione architettonica. E fu proprio questo credere alla modernità di Fontana, l'inizio del duraturo rapporto di collaborazione fra lo studio e l'artista spaziale, rapporto rinforzato da una stima reciproca che sollecitò nei giovani architetti la ricerca di forme d'arte svincolate da una figurazione rigorosa per le proprie realizzazioni, mentre in Fontana, quella necessità di armonia fra le riduzioni architettoniche operate dal razionalismo e le forme d'arte che vi si andavano inserendo. Quell'arte nuova che Fontana andrà poi delineando dopo la guerra ma le cui basi sono poste già nelle collaborazioni architettoniche degli anni Trenta¹¹⁰. È poi dal rapporto con BBPR e soprattutto dall'amicizia con Rogers che Fontana trae l'idea della necessità di un'arte che, come l'architettura, è indicata non solo per la sua valenza estetica, ma come strumento per un rinnovamento morale e sociale, un'arte che deve «rispondere con la tecnica alle esigenze della morale»¹¹¹. In altre parole se, prima della guerra, il razionalismo europeo e i movimenti astratti erano ritenuti dei dogmi cui rispondere senza indugio, e dunque il rigore progettuale imponeva l'inserimento di volumi puri all'interno di

¹¹⁰ Cfr. Campiglio, *Lucio Fontana. La scultura architettonica...* cit. Tra le più importanti segnaliamo: *La Vittoria* per il *Monumento ai Caduti di Erba* di Giuseppe Terragni, 1930; *Gli amanti* e la *Bagnante*, eseguite nel 1933 per la V Triennale di Milano in collaborazione con gli architetti BBPR e Figini e Pollini; la *Scultura astratta* per l'atrio di Casa Ghiringhelli, 1935; la *Sala della Vittoria*, realizzata con Marcello Nizzoli, Giancarlo Palanti e Edoardo Persico per la Triennale di Milano del 1936; le *Sculture* per il Padiglione delle Compagnie di Navigazione Italiane all'Expo di Parigi del 1937, eseguite per il progetto dei BBPR. Da ognuna di queste collaborazioni Fontana trarrà ispirazione per gli ambienti realizzati nel dopoguerra.

¹¹¹ Ernesto Nathan Rogers, *Introduzione al tema. Provvedimenti urgenti per la ricostruzione*, in "Rassegna del I Convegno Nazionale per la Ricostruzione" (1945) fasc. I, p. 2.

rigide strutture architettoniche, nel clima postbellico si pongono per la prima volta questioni centrali come la ricerca di una più profonda correlazione tra opera e architettura. Dobbiamo pensare a Fontana come un uomo d'arte sì, ma che, soprattutto negli anni della ricostruzione, era immerso nel dibattito sull'articolazione degli spazi interni ed esterni delle costruzioni che andavano facendo i suoi amici (soprattutto BBPR, Ponti, Baldessari, ma anche Figini e Pollini) e che da questo trae spunto per riflettere sulla necessità di ritrovare in un ambiente le memorie del mondo esterno, proprio come nella casa si trova il punto di confronto e di unione fra le proprie esperienze e quelle del mondo esterno. Di quanto profondo e amichevole fosse il rapporto fra lo studio BBPR e Fontana è poi un segno, la presenza di una famosa scultura di Fontana, *Le ospiti*, del 1933, che insieme a un pesce di Calder, troneggiava come mascotte nello studio milanese, indice di quanto i BBPR tenessero alla creazione di un'architettura che coniugasse funzionalità ed estetica, senza mai rinunciare all'apporto diretto degli artisti.

Nel Cinema Arlecchino la scultura nell'atrio centrale è staccata di alcuni centimetri dal soffitto, così come per la prima volta è presente la luce di Wood, che accentuava lo spettacolo della Battaglia in ceramica, facendo risaltare colori e tonalità fluorescenti, senza che questa illuminazione disturbasse le proiezioni, ma allo stesso tempo rendeva guerrieri e cavalli in maniera tridimensionale, come se fluttuassero sotto lo schermo, creando una sorta di galleggiamento nello spazio, in assenza di sfondo¹¹². Sembrerebbe dunque che proprio nel Cinema Arlecchino Fontana sperimenta per la prima volta a pieno l'uso della ceramica come quarta dimensione della scultura. Non si tratta semplicemente di una commissione per una sala cinematografica commerciale¹¹³, ma di una vera e propria sperimentazione di «particolari plastici fluorescenti eccitati da luci artificiali»¹¹⁴. In realtà, come nota Campiglio,

¹¹² Purtroppo gran parte dei colori a secco fluorescenti stesi sul bassorilievo da Fontana sono andati persi nel corso del tempo. Tuttavia ancora oggi, illuminata con luce di Wood, la ceramica provoca effetti spiazzanti di suggestione astratta. Cfr. Paolo Campiglio, *Lucio Fontana: l'Arlecchino*, Milano, Charta, 2010.

¹¹³ Cfr. Anthony White, *Lucio Fontana: Between Utopia and Kitsch*, in "Grey Room" n. 5 (2001) pp. 54-77.

¹¹⁴ Campiglio, *Lucio Fontana: l'Arlecchino...* cit., p. 52.

grazie agli effetti luminosi questa composizione è già una testimonianza di arte spaziale, cronologicamente la prima in assoluto. È un'idea ancora confusa, forse imprecisa nella mente dell'artista che si va lentamente focalizzando in un progetto più ampio e di natura alquanto differente, come sarà l'Ambiente spaziale a luce nera, dove muterà radicalmente il senso della percezione. Così l'esperimento del Cinema Arlecchino si pone come fenomeno di passaggio tra un modo di intervento architettonico e il superamento dell'architettura e della scultura stessa in nome di un'arte che non aveva ancora una definizione se non l'aggettivo generico e confuso di spaziale¹¹⁵.

È l'utilizzo di tecniche e tecnologie vecchie e nuove in grado di cambiare la percezione dello spazio, che sorprende all'interno dell'Ambiente nero. Non sappiamo dove Fontana avesse visto la luce di Wood, ma i continui riferimenti che fa nelle lettere agli argentini, Pablo Edelstein e Gyula Kosice¹¹⁶, fanno pensare che fosse qualche sperimentazione fatta in Sudamerica ad indurlo a utilizzare la luce al suo ritorno a Milano. Del resto la descrizione dell'happening con cui fu inaugurato il *Manifiesto Blanco* a Buenos Aires lo mette in chiaro. Infatti, per esemplificare le idee del Manifiesto, il gruppo formato da Bernardo Arias, Horacio Cazeneuve, Marcos Fridman, Pablo Arias, Rodolfo Burgos, Enrique Benito, César Bernal, Luis Coll, Alfredo Hansen, Jorge Rocamonte, realizzò una sorta di happening. Ricorda Rocamonte:

a quel manifesto doveva seguire qualcosa che mettesse in pratica le nostre idee, le nostre intenzioni. E perciò fu deciso di fare una mostra collettiva, di uscire allo scoperto come

¹¹⁵ Ivi, pp. 52-53.

¹¹⁶ Lucio Fontana 19-3-1950 a Pablo Edelstein: "Picasso recentemente ha fatto arte luminosa, è questione di miglioramenti nelle tecniche, io ho già in previsione alcuni lavori di decorazioni di Ambienti Spaziali - questo non vuol dire che smetta di fare ceramiche e sculture, a fine aprile faccio una mostra a Milano, però vorrei fosse l'ultima con questa tecnica, penso al neon, luce di Wood, televisione" in Paolo Campiglio, *Lucio Fontana: lettere 1919-1968*, Milano, Skira, 1999, pp. 105-135.

Lucio Fontana 9-6-1951 a Gyula Kosice (riferendosi alla Nona Triennale): "i pittori Dova e Crippa hanno creato due ambienti spaziali a luce di Wood - e ancora il salone del concorso alla porta del Duomo di Milano, e le vetrate hanno decorazioni a luce di Wood, nell'ingresso dell'esposizione c'è un'architettura astratta col neon e la luce di Wood" e ancora: "evolvere con le tecniche a nostra disposizione, luce di Wood, neon, televisione ecc", in Paolo Campiglio, *Lucio Fontana: lettere 1919-1968... cit.*, pp. 214-216.

gruppo. Ci demmo appuntamento alle sei del pomeriggio e cominciammo a dipingere muri, una casa diroccata. Lo spazio era molto grande. Dipingemmo muri, attaccammo stracci colorati, con bidoni pieni di pittura e di catrame riuscimmo anche a sporcare e disegnare le pareti. Appendemmo delle statue a testa in giù. Riuscimmo anche a illuminare tutta l'area. Una manifestazione genuina, pura, reale, di chi aveva voglia di gridare e non aveva mezzi sufficienti per farlo.¹¹⁷

D'altra parte il neon, che Fontana userà ripetutamente negli ambienti a partire dagli anni '50, è ripreso dalle *strutture luminiche Madí* di Kosice (immagine XXXVII), che per primo lo usò per le sue opere, nel 1946, quando Fontana era ancora a Buenos Aires.

È difficile sintetizzare cosa Fontana prese dalla frequentazione con il gruppo Madí di Kosice e *Arte Concreto Invencion* di Maldonado, ma di per certo possiamo dire che, soprattutto da Madí, assorbì il carattere di invenzione libera e il fascino per l'uso delle nuove tecnologie. Se infatti nel *Manifiesto Blanco* si parla soprattutto di libertà dell'arte, di forme dinamiche e del subcosciente che è il nuovo soggetto percettore dell'arte, è a partire dal *Primo Manifiesto Spaziale* (1947) e ancora più nel *Manifiesto Tecnico* (1951) che Fontana indica le nuove tecniche come unica via per la nuova arte. Il tema però non è affrontato solo nei Manifesti, ma anche nella corrispondenza, Fontana precisa la sua idea di evoluzione dell'arte attraverso le nuove tecniche legate alle scoperte scientifiche. Leggiamo il 9-6-1951 a Kosice: «dobbiamo evolvere con le tecniche a nostra disposizione». Il 30-7-1951 a Ponti «tecniche nuove per un'arte nuova». Lo sperimentare il clima di libertà creativa che si respirava a Buenos Aires¹¹⁸ convinse Fontana che la funzione dell'arte non doveva più essere quella rappresentativa, ma l'arte doveva costituire l'essenza

¹¹⁷ Jorge Roccamonte, *Su Fontana e il Manifiesto Blanco a Buenos Aires*, in *Lucio Fontana* (catalogo della mostra) Milano, Electa, 1998, pp. 102-107.

¹¹⁸ Nel 1946 in Argentina nascono il *Manifiesto Invencionista* di Tomas Maldonado, il *Manifiesto Madí* di Gyula Kosice e il *Manifiesto Blanco*. La parola bianco suggerisce questa neutralità della creazione artistica che si determina attraverso l'atto stesso della creazione. Lo stesso Maldonado nel suo *Manifiesto Invencionista* per definire la funzione estetica parla di funzione bianca. Cfr. Rafael Cippolini, *Manifiestos Argentinos. Política de lo visual 1900-2000*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2003.

stessa della realtà¹¹⁹, fatta di materia malleabile sviluppata nel tempo e nello spazio, di suono e movimento. Già la rivista “Arturo”, pubblicata nel 1944 con la copertina disegnata da Tomas Maldonado (immagine XXXIX) in puro stile della scrittura automatica e le illustrazioni e le vignette di Rhod Rothfuss, Lidy Prati Maldonado, Kandinsky, Piet Mondrian, e Torres Garcia proponevano «un’arte che sarà solo tensione e immagine pura, vibrazione estetica. Un’arte astratta, che garantirà un’armonia multidimensionale»¹²⁰. Quindi, in contrasto con la copertina, l’interno della rivista proponeva l’invenzione contro l’automatismo, e un saggio di Carmelo Arden Quin proclamava la necessità di un’arte della pura creazione.

Sempre nel 1944, Gyula Kosice faceva la sua scultura *Royi*: una serie di elementi di legno assemblati come vettori nello spazio che affermavano l’importanza del vuoto al posto della massa e richiedevano la presenza dello spettatore (immagine XXXVIII).

Nel 1945 Gyula Kosice, Carmelo Arden Quin e gli altri organizzano varie mostre: la prima, presso la casa del Dr. Enrique Pichon-Riviere a Buenos Aires, in Ottobre, fu intitolata *French Artconcret invention*; la seconda, a casa del fotografo tedesco Grete Stern, che aveva studiato al Bauhaus con Peter Hans, e fu a questa mostra che si annunciò in nuce il *Movimento di Arte concreta invencion*. Grete Stern ebbe un ruolo d’importanza primaria per lo sviluppo dell’avanguardia argentina, aveva un ampio archivio sul Bauhaus che permise al gruppo formato da Maldonado e Kosice di entrare in diretto contatto col movimento europeo. Fu una rivelazione che permise loro di partire da Malevich, Moholy-Nagy, Gropius, Pevsner, Gabo per poi arrivare alle proprie teorie sul movimento. «Non volevamo un oggetto immobile, come in De Stijl, piuttosto guardavamo a Duchamp o Calder, e al movimento come condizione fondamentale del lavoro»¹²¹. L’anno

119 I tre manifesti sono d’accordo su questo punto però il *Manifiesto Blanco* è quello che propone meno soluzioni formali. Gli allievi di Fontana insistono sulla materia malleabile che si deve sviluppare nel tempo e nello spazio e, data la passione di Fontana per la musica, è impossibile non pensare alle esperienze della musica di quegli anni, da Edgar Varese (poi comporrà il *Poeme Electronique* con Le Corbusier e Yannis Xenakis) a Schoenberg.

¹²⁰ Cfr. Carmelo Arden Quin, *Arturo Manifesto* (1944) in *Geometric abstraction: Latin American art from the Patricia Phelps de Cisneros collection*, a cura di Yve-Alain Bois, Cambridge MA, Yale University Press, 2001, pp. 140-142.

¹²¹ Cfr. Gyula Kosice, *The founding of Madí*, in *Readings in Latin American Art*, a cura di Patrick Frank, New Haven, Yale University Press, 2004, pp. 144-145.

seguinte Maldonado, e il suo gruppo formarono l'*Asociacion Arte Concreto Invencion*. La prima mostra dell'associazione fu fatta al *Salon Peuser* di Buenos Aires nel 1946 e fu accompagnata dal *Manifiesto Invencionista*, in cui può essere rintracciato un certo utopismo. «A poem or a painting must help man act within his society» e finiva dicendo: «Don't search or find, invent»¹²². Quello stesso agosto un altro gruppo di artisti concreti, fra cui Arden Quin, Kosice, Rothfuss, Diyi Laan, Martin Blaszkó, che avevano partecipato alle due mostre del '45, fondò il Gruppo Madí, con una mostra all'*Instituto Frances de Estudios Superiores*. Le ragioni della separazione furono diverse, ma prima di tutto vi era la rivendicazione di una maggiore libertà inventiva da parte di Madí, che si rifiutava di seguire qualsiasi principio di costruzione astratta, perseguendo la creatività e la libertà più assoluta. Sono le parole di Jorge Rocammonte, fra i firmatari del *Manifiesto Blanco*, che meglio spiegano questa situazione:

A Buenos Aires (eravamo) in una situazione particolare [...] chi non tiene conto della situazione dell'Argentina – e di tutta l'America Latina di cui l'Argentina era un po' emblema – forse non può capire bene l'essenza di questo Manifesto (Blanco). Che non è soltanto un proclama estetico ma è anche sociale. Mi sembra che segni la volontà di passare da una società agricola, tradizionale, rurale, come quella argentina a una civiltà nuova, industriale, proiettata verso il futuro. Chiedevamo l'evoluzione a carattere industriale, che si facessero studi ricerche esperienze. Chiedevamo agli scienziati di scoprire nuovi materiali, di inventare nuove tecniche, nuovi mezzi di comunicazione. Il momento in cui nacque quel documento era ideale per Buenos Aires. Non avevamo una vera e autentica cultura alle spalle, né Michelangelo, né Leonardo, né tutto il Tre, il Quattro, il Cinquecento. Perciò volevamo tutto, e tutto subito, dalla vita, dalla scienza, dalla società.

È con una tale spinta al nuovo che Fontana, nella seconda metà del 1948, arriva a concepire l'Ambiente nero. La scultura di carta pesta presente al centro dell'ambiente, è infatti rivestita di vernice fluorescente che la rende sensibile alla luce nera di Wood installata lungo l'intercapedine fra il soffitto e la parete, in modo da nascondere la fonte luminosa. La luce così riflessa creava un effetto

¹²² Cfr. Asociación Arte Concreto Invención, *Inventionist Manifesto*, in *Readings in Latin American Art...* cit., pp. 142-143.

luminoso del tutto non direzionale, in grado di produrre ombre morbide. Come lo stesso Fontana scrive all'amico Pablo Edelstein¹²³ nel marzo del '49: «io ho fatto in un ambiente in penombra». L'elemento al centro, ricoperto di vernice fluorescente, rifletteva la luce in modo omogeneo, come si trattasse di un corpo lunare. Grazie a questo espediente la luce sembrava provenire direttamente dal corpo centrale. Soltanto dopo un certo tempo era possibile notare altre categorie di ombre, oltre a quelle portate (proiettate sulle pareti dell'ambiente) ombre proiettate e ombre proprie che si sottraevano all'azione della luce, creando un gioco di violetti tendenti al nero dalle infinite possibilità luminose. È anche vero che alcune ombre presenti nelle fotografie originali del 1949 sono dovute alle tecniche fotografiche dell'epoca, che non consentivano di fotografare in condizioni di scarsa luminosità se non con l'uso del flash, e questo è molto evidente dalla fotografia che ritrae Fontana al centro dell'ambiente¹²⁴ (immagine VIII). In questo spazio i corpi assumevano una doppia connotazione. Né propriamente ombre, perché rivelati dalla luce di Wood, né presenze reali, perché la luce nera gli conferiva un carattere pallido ed evanescente. Erano corpi che apparivano per proiezione, come macchie luminose nel buio, ma allo stesso tempo conservavano la natura di presenze tangibili. Possiamo costruire l'impressione che questo lavoro fece sui contemporanei. Guido Ballo, fra i visitatori dell'epoca, commenta:

Io lo vidi, questo ambiente, e ricordo che tutti restavamo colpiti dall'effetto lunare, poeticamente suggestivo, dall'atmosfera liquescente, allucinata: si entrava in una specie di grotta, dove la luce violacea rendeva spettrali, tra forme incombenti, sospese – quasi esseri preistorici – o elementi subacquei che ci avvolgevano, come fossimo penetrati in una sua grande ceramica a luce scura. Non c'erano confini, tutto ci riportava alle zone dell'inconscio, dove lo spazio non ha un centro e la superficie non esiste. Più che quarta dimensione dello spazio-tempo, a cui spesso negli scritti alludeva lo stesso Fontana, era un'altra dimensione, oltre il tempo, in una specie di viaggio all'interno.¹²⁵ Pareti nere,

¹²³ Pablo Edelstein, allievo di Lucio Fontana all'Accademia Altamira nel 1946.

¹²⁴ Questa situazione naturalmente cambia nel caso delle ricostruzioni, dove ci si rende conto dell'oscurità e del contrasto con la superficie riflettente al centro, e dove sono più evidenti anche gli effetti d'ombra provocati dal movimento degli individui nello spazio.

¹²⁵ Ballo, *Lucio Fontana...* cit. p. 131.

soffitto nero un vago barocco arabesco pendente nell'aria come le nuvole sulla via lattea fosforescente nel cielo blu, blu scuro grigio e rosso¹²⁶.

E ancora:

Uno non poteva negare che il tipo di rete fosforescente che proveniva dalle forme sospese nello spazio produceva un effetto unico nel suo genere. Questi contorni fantastici fiabeschi della scultura, l'intrusione nello spazio attraverso l'apertura circolare della scultura e la sospensione rimandano al cielo, certamente¹²⁷. La maniera in cui i rami della scultura si protraevano nell'intera stanza faceva sì che la forma invadesse con la sua presenza tutto lo spazio architettonico, diventando tutt'uno con esso¹²⁸.

Che si tratti di luce nera, di un'oscurità rischiarata, di penombra, nell'Ambiente nero le ombre sfumano incessantemente l'una nell'altra, creando uno *stato dell'ombra* che conserva un carattere prospettico, ma che allo stesso tempo è in continua tensione fra la luce e l'intenebramento, uno spazio in cui ci sembra di fluttuare, e questa sensazione non è solamente visiva, dovuta cioè al corpo luminoso sospeso nell'aria, ma deriva anche dalla percezione dei nostri movimenti, che sembrano galleggiare senza direzione, privi di coordinate¹²⁹. Come nota Raffaele Carrieri,

in una galleria milanese trasformata in una grotta avvolta da panneggi neri lo scultore Fontana inaugura la sua arte spaziale. La scultura per Fontana non è stata mai una professione né un'abitudine [...]. Dotato ha rinunciato ai doni. Abilissimo nel modellare

¹²⁶ *Illuminazione a luce nera la sola novità della mostra del movimento spaziale*, in "L'Europeo" n.8 (1949).

¹²⁷ *L'arte nelle mostre* in "Il tempo di Milano" n.3 (1949).

¹²⁸ Corrado Pizzinelli, *Con la pittura fosforescente creiamo "l'ambiente spaziale"*, in "Il nuovo Corriere" 5 febbraio (1949).

¹²⁹ Cfr. Giorgio Zanchetti, *Fontana e la luce. Una nuova evoluzione del mezzo per l'arte*, in *Centenario di Lucio Fontana*, a cura di Enrico Crispolti, Milano, Charta, 1999, pp. 165-168, qui p. 167. "La sospensione percettiva e psicologica dell'ambiente spaziale del '49 è accentuata dalla scelta ermetica e paradossale di Fontana di mettere in campo per questa sua prima realizzazione artistica affidata principalmente all'elemento luminoso, una luce negativa, non finalizzata ad un diretto ed obiettivo svelamento delle forme ma ad un parziale rilievo delle informaleggianti strutture fitomorfe in cartapesta di colori fluorescenti che si stagliano contro l'oscurità della sala."

si è messo contro il suo talento [...]. Era stanco di creta, di forme fisse, di smalti, di abilità, di nobiltà. Voleva fare in un altro modo, mescolarsi all'aria, comporre nell'aria la sua plastica. Avrebbe modellato grandi blocchi d'etere in luci variopinte¹³⁰.

È anche vero che negli anni cambia anche il peso attribuito dallo stesso Fontana alla sua invenzione del '49 e, infatti, in una lettera di qualche tempo dopo destinata a Crispolti, Fontana non parla più di penombra ma dice «l'ambiente era completamente nero, con luce nera di Wood» e, sottolineando l'aspetto partecipativo e comportamentistico, aggiunge «ogni spettatore reagiva col suo stato d'animo del momento, precisamente, non influenzavi l'uomo con oggetti e forme impostali come merce in vendita». La lettera a Crispolti diviene ancora più significativa perché dimostra quale ruolo centrale Fontana attribuisse all'ambiente spaziale nello sviluppo della sua poetica e delle tesi spazialiste. È infatti nel 1950 che Fontana precisa questa libertà dello spettatore, teorizzandola nel *Terzo manifesto dello spazialismo*¹³¹. Così l'ambiente nero non si pone solo come anticipatore di una certa autonomia e partecipazione dello spettatore, ma diviene un preambolo alla problematica della dissoluzione spaziale dell'architettura tradizionalmente intesa in senso gravitazionale e, come nota Crispolti nel testo introduttivo del catalogo generale, insieme queste due condizioni lo pongono all'inizio della tradizione dell'*environment* o opera ambiente che sarà compiutamente divulgata in Europa e America solo dieci anni più tardi. Con Fontana per la prima volta l'ambiente rappresenta uno spazio vuoto, una sostanza intangibile che conserva un carattere doppio, fra finzione e realtà, fra la ricerca di noi e dell'altro. E certamente questo ambiente aveva delle caratteristiche che inducevano a una proiezione inconscia, come sottolinea Fontana stesso in una lettera a Enrico Crispolti nel '61: «l'uomo era con se stesso, colla sua coscienza, colla sua ignoranza, colla sua materia»¹³². La costruzione di forme voluminose in

¹³⁰ Raffaele Carrieri, *Fontana ha toccato la luna*, in "Tempo" n.8 (1949).

¹³¹ Il *Primo Manifesto spaziale* fu redatto a Milano nel dicembre del 1947 e firmato da Lucio Fontana, Beniamino Joppolo, Giorgio Kaiserlian, Milena Milani. A questo ne seguì un secondo datato 18 marzo 1948 e firmato da Gianni Dova, Lucio Fontana, Beniamino Joppolo, Giorgio Kaiserlian, Milena Milani, Antonino Tullier. Il *Manifesto tecnico dello spazialismo* si intende comunemente come terzo manifesto. Lucio Fontana, *Manifesto tecnico*, cit.

¹³² Paolo Campiglio, *Lucio Fontana: lettere 1919-1968...* cit., p. 167.

mutamento dinamico è data dall'abolizione di tutte le pareti e dal fluttuare degli elementi fluorescenti, il dinamismo è ampliato attraverso la presenza del pubblico che si muove evidenziato dalla luce di Wood. La luce omogeneizza tutto lo spazio. Con Fontana per la prima volta l'ambiente diventa monocromo, rappresenta cioè il vuoto, una sostanza intangibile. La presenza del vuoto pone in evidenza la sua relazione con la luce, con il suono, con le emozioni.

Dunque l'Ambiente nero diventa un'opera che porta in sé lo statuto di doppio, non solo per la sua capacità di rappresentazione dell'altro, ma anche perché è legata sia all'aspetto fisico dell'assenza di luce, sia all'aspetto percettivo, alla visibilità. Conserva un carattere demoniaco e misterioso ma ha anche un potere rivelatorio, in grado di fornire informazioni più vere della realtà, capace di guidare la nostra percezione del mondo, come le ombre illuministe usate negli studi fisiognomici di Johann Caspar Lavater¹³³, il famoso scienziato svizzero, e come suggerito da Michael Baxandall¹³⁴. Da questo punto di vista, l'Ambiente nero non diventa altro che lo strumento più vero per far esperienza della realtà, è una tenebra rivelatoria, un antro sibillino, come peraltro era nelle intenzioni dell'artista¹³⁵. Sotto una luce che non perde di luminosità passando da un corpo all'altro, ma anzi, mantiene intatta la sua capacità illuminante (riflettente), i corpi non sono ombre, ma presenze tangibili, letteralmente *alter ego* che, come la

¹³³ Zurigo, 1741 – 1801

¹³⁴ Cfr. Michael Baxandall, *Ombre e lumi*, 1995, tr.it. Torino, Einaudi, 2003. Cfr. anche Victor Stoichita, *Breve storia dell'ombra*, 1997, tr.it. Milano, Il Saggiatore, 2000. Sugli effetti di illuminazione e ombra cfr. anche Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, 1945, tr.it. Milano, Bompiani, 2003, pp. 405-411.

¹³⁵ Difatti se ci interroghiamo sul tipo di processo percettivo indotto dall'ambiente nero, notiamo che il nostro apparato visivo presuppone che la luce giunga dall'alto, e di conseguenza interpretiamo e usiamo le ombre per comprendere la realtà. Per questo ci sembrerà strano che l'oggetto che apparentemente è la fonte luminosa, la scultura sospesa, crei allo stesso tempo ombre (portate) sul soffitto sopra di lui e ombre (proiettate) sulle pareti della stanza. Solo dopo un'osservazione più attenta è possibile capire l'arcano, andando a cercare la causa di queste macchie. Le ombre presenti nello spazio, infatti, non coincidono con la posizione che spetterebbe loro se la sorgente luminosa fosse il corpo al centro dell'ambiente, contrastando il fenomeno fisico di formazione dell'ombra. Si crea invece una discrepanza tra luce effettivamente riflessa nell'ambiente, e luce percepita. Cerchiamo dei principi di organizzazione visiva che ci permettano di capire le coordinate spaziali dell'ambiente e, attraverso le ombre, giungiamo a conoscerne le condizioni di illuminazione.

scultura materica e le pareti della stanza, decadono nella luce, perdendosi, sciogliendo l'oscurità piena che inizialmente si percepiva.

La consuetudine con la scultura funeraria che aveva praticato e visto nell'impresa del padre, famoso scultore funerario a Rosario di Santa Fè, aveva infatti insegnato a Fontana il significato di una gran varietà di simboli e iconografie complesse come quelle funebri che, esorcizzando le inquietudini più profonde dell'animo umano, esaltano le divinità, suscitando speranze di vita eterna, ricordando le virtù del defunto e la fugacità della vita. Uno speciale tipo di ritrattistica, sicuramente a largo raggio, che prende in considerazione la vita nel suo più ampio spettro, e Fontana lo ricorderà per tutta la sua vita. La cappella funeraria è già uno spazio in cui l'energia derivata da un campo di segni essenziali correlati tra loro fa reagire lo spettatore, uno spazio mistico intellettuale concepito come spazio unico, come ambiente.

Tutte le superfici – pareti, pavimento e soffitto - sono ricoperte di rilievi e colorate, così che il metodo di visione orizzontale viene sconvolto e lo spettatore è sollecitato a muoversi in tutta la costruzione. Già con le cappelle funerarie Fontana si esercita ad abolire ogni distinzione tra arte e architettura creando un continuum tra opera d'arte e spazio che può essere di fatto considerato il primo esempio di arte ambientale nella sua carriera. Inoltre vi è un altro elemento che nelle cappelle funerarie funziona da filtro tra il mondo terreno e quello dell'aldilà: è la capacità di proiezione umana che nella pietra vede la sua immagine, la adatta e a partire da sé scopre gli altri e il mondo, lo spazio appunto in una dimensione atemporale buia proprio come la grotta proprio come l'uomo del paleolitico è capace di creare visioni infinite.

Così è più comprensibile l'elemento luminoso centrale e pendente che, come la croce, rimanda a un simbolo di redenzione, o l'uso delle ombre che, proiettate sulle pareti attorno alla stanza, ricordano le iconografie angeliche, quali intermediari fra il mondo terreno e il mondo dell'aldilà. Anche le forme architettoniche sono cariche di significato. La tensione verso l'alto è simbolo che racchiude un messaggio di verità. Fontana usò quindi il nero per dissolvere così i limiti fisici della galleria suggerendo uno spazio privo di coordinate e dunque incommensurabile.

Con l'ambiente Nero, un luogo chiuso, oscuro, che non si rivela come struttura, dove Fontana installa nello spazio un corpo illuminato da luce di Wood, lo spettatore è invitato a camminare dentro un luogo che si definisce come opera, postulando di fatto già nel '49 l'emancipazione dell'arte dal subordine modernista nei confronti dell'architettura e decretando:

1. la nascita dell'opera ambiente,
2. il superamento della specificità del medium,
3. l'apertura dell'opera verso il visitatore,
4. la centralità dell'esperienza fisica,
5. la presenza del tempo nei due aspetti della fruizione e della deperibilità,

tutti elementi che saranno pienamente sviluppati solo con l'avvento delle neoavanguardie. Con quest'opera fatta di luce e spazio che è di fatto il primo vero compimento dei manifesti futuristi¹³⁶ oltre che del *Manifesto Blanco*, Fontana realizza per la prima volta quel dominio sulla materia che davvero gli interessa¹³⁷. L'oscurità sarà il carattere distintivo di molti altri ambienti realizzati successivamente, ma fu sempre un'oscurità determinata dalla luce, il cui uso sapiente aveva imparato dal padre, oltre che da Adolfo Wildt, suo maestro a Brera.

In definitiva, anche se tutti gli ambienti citati problematizzano la condizione del vedere (ciò che possiamo e ciò che crediamo di vedere) è la luce la vera chiave

¹³⁶ Cfr. Umberto Boccioni, *Manifesto Tecnico della Scultura Futurista*, 1912 in *Manifesti del futurismo*, a cura di Viviana Birolli, Milano, Abscondita, 2008, pp. 51-57, qui p. 54. “Naturalmente noi daremo una scultura d'ambiente [...] spalanchiamo la figura e chiudiamo in essa l'ambiente”.

¹³⁷ Cfr. Daniele Palazzoli, *Intervista con Lucio Fontana*, in “Bit” n. 5 (1967). “Per me la pittura sta tutta nell'idea”. Finchè Fontana fa interventi negli appartamenti, o collabora con gli architetti non fa in fondo nulla di nuovo; si inserisce in una tradizione se vogliamo lontanissima, ma che nei suoi caratteri “moderni” avviene almeno dalle case futuriste in poi, passando per i progetti del Costruttivismo e di De Stijl, fino all'Art Concret. Finchè Fontana è scultore nel senso classico del termine ha senso confrontarlo con Maillol, con Wildt, con Zadkine, ha senso confrontarlo con Rosso e Martini. Ma quando arriva all'*Ambiente Nero*, allora non è possibile fare confronti che non ci facciano avanzare di vent'anni quando, cambiate le coordinate della creazione artistica, la luce, lo spazio e il movimento entrano nell'estetica comune.

interpretativa dei suoi spazi¹³⁸, dimostrando ancora una volta che nella luce, come nel buio, per le stesse proprietà specchianti, è possibile vedere se stessi.

Lisa Ponti commentando l'intervento su "Domus" ne coglie tutta la portata innovatrice: «Il fatto è che già l'arte è diventata per così dire ambientale, che la pittura, ad esempio, ingrandita di dimensioni, copre le pareti di larghi colori e va respirata in grande, non più osservata pezzo per pezzo dentro una piccola cornice, e così la scultura, nelle sue forme astratte concave e convesse, si completa con l'aria che le è intorno.» Questo avrebbe direttamente ispirato architetti d'interni¹³⁹. Ma c'è un altro aspetto che viene affrontato per la prima volta nell'Ambiente nero, e cioè quello della misura. Se pensiamo in una pura ottica di coincidenze, infatti, l'ambiente nero è creato negli stessi anni del Modulor¹⁴⁰ (immagine XL), la summa delle tesi vitruviane sul corpo umano come parametro di riferimento nell'architettura, allo stesso modo in cui con l'Ambiente nero si inaugura la tradizione del corpo come parametro di riferimento nell'opera d'arte che in effetti era al centro delle discussioni di quegli anni basta pensare che poco dopo, nella Triennale del 1951, Rogers porrà il tema della misura in architettura nel flusso del rapporto tra uomo e spazio costruito con la sala *Architettura misura dell'uomo*. Questo dare spazio al corpo, significava considerare un corpo pensante, capace di sensazioni e di giudizio e apriva anche un nuovo dominio dell'esperienza nella sfera artistica secondo cui la reazione individuale dell'osservatore è rilevante e persino essenziale per l'interpretazione dell'opera. «L'effetto astrale, poeticamente suggestivo, dell'atmosfera liquescente, allucinata, dove la luce violacea rende tutto fantomatico, in forme sospese, incombenti – quasi esseri preistorici – assume per il pubblico che ne resta coinvolto una diretta tensione psichica in viaggi verso l'inconscio»¹⁴¹.

L'Ambiente nero è in definitiva la prima opera modellata sui desideri psicologici e spirituali dell'uomo moderno, prassi che gli deriva dalle frequentazioni con gli architetti razionalisti, come abbiamo detto sopra, e in generale da un approccio

¹³⁸ Cfr Giorgio Zanchetti, *Fontana e la luce. Una nuova evoluzione del mezzo per l'arte*, in *Centenario di Lucio Fontana...* cit., pp. 165-168.

¹³⁹ Lisa Ponti, *L'ambiente spaziale il primo graffito dell'era atomica*, in "Domus" n. 233 (1949), p. 44

¹⁴⁰ Le Corbusier, *Le Modulor*, Editions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne sur Seine, 1950.

¹⁴¹ Cfr. Ballo, *Lucio Fontana...* cit. p. 27.

che sintetizza molte visioni e problemi che saranno pienamente assunte solo negli anni Sessanta. È qui, infatti, che si compie un passaggio fondamentale, quello che dai fasti celebrativi dell'anteguerra, riporta l'attenzione sulla misura umana e la collaborazione fra le arti interpretando l'esigenza di umanizzazione dell'arte.

È attraverso questa visione post-futurista che cambia lo statuto dell'opera d'arte, che Fontana dà voce al lato sinistro della moderna tecnologia. Una visione non ottimistica, in fondo, almeno per quel che riguarda la sopravvivenza dell'opera d'arte nella condizione in cui si trovava in quel momento:

L'opera d'arte è distrutta dal tempo. Quando poi, nel rogo finale dell'universo, anche il tempo e lo spazio non esisteranno più, non resterà memoria dei monumenti innalzati dall'uomo [...] vogliamo che il quadro esca dalla sua cornice e la scultura dalla sua campana di vetro. Un'espressione d'arte aerea di un minuto è come se durasse un millennio, nell'eternità¹⁴².

1951

STRUTTURA AL NEON PER LA IX TRIENNALE¹⁴³

I allestimento Eseguito dalla ditta Pastelor (oggi Clod), Milano (distrutto). Lucio Fontana con Luciano Baldessari, Milano, Triennale, Palazzo dell'Arte, 12 maggio-settembre 1951.

II allestimento Eseguito dalla ditta Clod, Milano (di proprietà della Fondazione Lucio Fontana. Non più utilizzabile a causa delle normative di sicurezza è stata sostituita nel 2010 da allestimento n. V). Luciano Baldessari, Milano, Palazzo

¹⁴² Lucio Fontana, *Secondo Manifesto spaziale*, in Enrico Crispolti, *Lucio Fontana... cit.*, p. 115.

¹⁴³ Riportato come 51 A 1 in Cat. gen. 2006.

Reale, 19 aprile-21 giugno (prorogata al 31 luglio) 1972, mostra e catalogo a cura di Guido Ballo con allestimenti di Luciano Baldessari¹⁴⁴.

III allestimento Eseguito dalla ditta Clod, Milano (distrutto nel 1992). Noviglio, 1977; CIMAC, Milano, 1984; Rivoli, Torino, 1986.

IV allestimento Eseguito dalla ditta Clod, Milano (donato alla *Caixa de Pensiones*, Barcellona). Bielefeld, 1984; Parigi 1987-1988; Barcellona, 1988, Amsterdam, 1988; Londra, 1988.

Altri allestimenti (nei casi seguenti si è utilizzata una scultura di proprietà della Fondazione Lucio Fontana oppure, qualora si è costruita appositamente la scultura per evitare il trasporto, si è sempre provveduto alla distruzione dopo la fine della mostra).

Madrid, 1982

Rimini, 1982

Parigi, 1983-1984

Bonn, 1992

San Paolo, 1994

Barcellona-Vienna, 1995

Francoforte-Vienna, 1996

Roma, 1998

Milano, 1999

Lussemburgo, 2000

Rio de Janeiro-Brasilia-San Paolo, 2001-2002

V allestimento Musumeci, Catania (di proprietà della Fondazione Lucio Fontana, in comodato di utilizzo al Museo del Novecento, Milano, 2010) Catania, 2009;

¹⁴⁴ Cfr. Ballo, *Lucio Fontana...* cit., p. 283. “Per l’Arabesco fluorescente, ambientato sullo scalone della Triennale di Milano nel 1951, l’arch. Luciano Baldessari, a cui era stato allora affidato l’allestimento si è servito oggi, per la fedele ricostruzione, oltre che di fotografie documentarie, delle testimonianze d’archivio dei materiali conservati dalla Compagnia Lampade Pastelor (oggi ditta Clod) di Milano.”

Pinacoteca di Brera, Milano, 2010; attualmente installato all'ultimo piano dell'Arenario come parte della collezione permanente del Museo del Novecento, Milano.

Documentazione

Cat. gen. 2006, scheda pp.952-953

Fondazione Lucio Fontana, Milano, progetti di ricostruzione vari, scala 1:50; progetto graticcio strutturale di supporto, scala 1:50; fotografie di allestimenti (Madrid, Bielefeld).

Fotografie dell'epoca; disegni e schizzi autografi.

Descrizione e note critiche

Tubo di cristallo di \varnothing 18 mm, luce al neon bianca 6500 K, cm 250x1000x800 circa.

Dagli archivi della Compagnia Lampade Pastelor, oggi ditta Clod, di Milano, si legge: "Lampadario Fontana, realizzato in tubo cristallo 18 mm – 100 m. A – luce 6500° K – come da modello costruito dallo Scultore presso l'officina meccanica Pastelor". Secondo le indicazioni di Fontana, l'arabesco doveva essere realizzato con elementi di 2,5 / 3 m. di lunghezza, appesi con tiranti d'acciaio al soffitto dello scalone¹⁴⁵.

L'Arabesco fluorescente (immagine XLI) fu eseguito da Fontana nel 1951 per essere collocato sopra lo scalone della IX Triennale (immagine XLII-XLIII), a chiusura di un percorso costellato di opere scultoree e luminose affidato alla regia dell'architetto Luciano Baldessari con la collaborazione del pittore Nizzoli e dell'architetto Marcello Grisotti. È molto importante sottolineare il contesto culturale in cui fu ideato il neon di Fontana, perché proprio quella Triennale voleva riaffermare il nesso inscindibile fra l'architettura e le altre arti, promuovendo i rapporti di collaborazione fra artisti e architetti. Era inoltre la prima edizione dopo la guerra a parlare nuovamente d'arte, dopo quella del 1947 che proponeva il tema della casa per tutti e della ricostruzione, e voleva dotarsi di uno spirito nuovo, lo spirito della tecnica e della macchina a cui però bisognava ridare arte e poesia, libertà di spirito, fantasia creatrice. Si voleva insomma

¹⁴⁵ Cfr. Ballo, *Lucio Fontana...* cit. p. 283.

rifondare la Triennale e darle una veste nuova di vetrina dell'Italia in ricostruzione nelle sue relazioni con gli Stati Europei e anche con gli Stati Uniti.¹⁴⁶ All'interno di queste linee guida, l'ingresso aveva il compito di trarre subito *in medias res* il visitatore, di meravigliarlo, di fargli capire che era nel luogo dell'arte e della poesia. Allo scalone in particolare era dato il ruolo di introduzione e invito al viaggio. Con questo spirito dunque Fontana dovette pensare alla scultura, qualcosa che rappresentasse il nuovo, la scoperta, l'ignoto, gli sviluppi della tecnica, della poesia e dell'arte.

Alla 9 Triennale, l'architetto Baldessari à voluto chiamare a cooperare gli artisti per lo sviluppo di queste nuove teorie spaziali. Prima di tutto si presentava la decorazione e illuminazione del grande scalone d'onore, abbiamo sostituito al vecchio plafone a quadretti o decorati, oppure, a lo e..... liscio perfetto, e alla luce indiretta, il neon (sic), nuova materia, non tecnica, abbiamo cercato di realizzare decorazioni illuminazione con un elemento nuovo, in una nuova architettura, né pittura né scultura, arte nuova con nuovi mezzi, com'è stato per l'atrio, decorazione sfruttando la luce come elemento, così per le scale che portano al parco.”¹⁴⁷

Per l'allestimento dell'ingresso e dello scalone centrale furono chiamati a collaborare numerosi artisti tra cui Greco, Spilimbergo, Milani, Soldati, Radice, Dova, Crippa e Fontana, ciascuno con un'opera. Dalle carte dell'Archivio Baldessari si legge che la scultura al neon di Fontana costò 300.000¹⁴⁸ lire, attestandosi nella media, dato che le opere andavano dalle 450.000 lire per Conte e Spilimbergo, fino alle 150.000 o 100.000 lire di Crippa, Dova, Soldati, Rossi e Radice¹⁴⁹. Con un'impostazione scenografica degli ambienti che utilizzava opere

¹⁴⁶ Il padiglione degli Stati Uniti fu montato da Giò Ponti e BBPR, cfr. Giò Ponti, *Insegnamento altrui e fantasia degli italiani*, in “Domus” n. 259 (1951).

¹⁴⁷ Milano, Archivio Fontana, Appunti per il Manifesto tecnico dello spazialismo, fogli 18-19.

¹⁴⁸ Milano, Archivio Luciano Baldessari, Dipartimento Indaco, Facoltà di Architettura, Politecnico di Milano, (d'ora in poi Poli-alb), at9-dm-c 1435.

¹⁴⁹ Per la IX Triennale Fontana realizzò in realtà due opere luminose, un soffitto a luce indiretta con forme astratte per l'atrio, e la grande scultura di neon per lo scalone. Il soffitto a luce indiretta, trattandosi di decorazione già per altro sperimentata in alcuni soffitti di case private in collaborazione con la ditta Borsani, non è stato incluso fra gli ambienti da me analizzati in questa ricostruzione storica.

scultoree, pavimenti decorati e soffitti luminosi, Baldessari riuscì a cambiare la percezione della struttura rigida del palazzo. Nel vestibolo d'ingresso erano presenti la *Danzatrice* di Emilio Greco, un *Nudo* di Carlo Conte, Atanasio Soldati aveva disegnato l'intarsio del pavimento Vipla, Adriano di Spilimbergo l'affresco bucolico nell'ala sinistra dell'emiciclo d'ingresso, mentre Angelo Del Bon quello nell'ala destra con il tema della *Gioia di vivere*. Più avanti, nell'atrio, Attilio Rossi aveva disegnato l'intarsio del pavimento, Lucio Fontana il soffitto luminoso con forme retroilluminate che ricordavano Jean Arp (immagine XLIV-XLV), Agenore Fabbri un bassorilievo in terracotta raffigurante il Mito di Orfeo, altre due figure in terracotta di Carmelo Cappello e Lorenzo Pepe. Alcune sculture geometriche a forma di cono di Umberto Milani erano sospese al soffitto del vestibolo, mentre a parete erano collocate alcune sculture di Pancera, sulla destra. Sullo scalone, prima di essere assorbiti dall'enorme neon di Fontana, a destra erano collocate un gruppo di figure in altorilievo di Rui, mentre a sinistra era collocata, sempre a parete, una scultura di Calvani e in alto al centro campeggiava una ceramica di Neto Campi. Fra la luce di Wood che illuminava le pareti bianco grigio decorate da Crippa, i soffitti retroilluminati di Fontana e Dova, gli intarsi colorati nel pavimento e le sculture qua e là, l'insieme doveva apparire piuttosto denso. Come commenta lo stesso Baldessari: «forma, colore, rapporti volumetrici, cadenze prospettiche, effetti di luce, sono parti coordinate e coagenti dell'unità architettonica portata alla sua compiutezza dalla collaborazione fra gli artisti»¹⁵⁰. Questa fu anche la prima Triennale in cui si prese coscienza dell'importanza dell'allestimento e della scelta dei pezzi, la mostra non doveva essere una sequenza di oggetti ma offrire al pubblico un viaggio, un itinerario, uno spettacolo indimenticabile.

Baldessari era sostenitore convinto della necessità di fondare una nuova architettura che rispondesse ai sentimenti di un'estetica nuova e Fontana sembra assorbire queste idee nel *Manifesto Tecnico dello Spazialismo*¹⁵¹. Del resto questa è anche la prima volta in cui Fontana affronta da solo il problema dell'architettura (che mancava del tutto nell'Ambiente nero in quanto opera autonoma) trovandosi

¹⁵⁰ Poli-alb, at9-dm-c 1441.

¹⁵¹ «A questa nuova architettura, un'arte basata su tecniche e mezzi nuovi», Fontana, *Manifesto tecnico dello Spazialismo...* cit., p. 118.

a progettare un'opera da inserire in un ambiente monumentale dalla precisa identità, a cui dare nuova luce.

Fin dal 1950 inizia a disegnare dei gorgi ovoidi centrati da cui sembrano dipanarsi dei raggi o delle protuberanze. Sono titolati *Studio per ambiente spaziale* (immagine XLVI) o *Ambiente spaziale* (immagine XLVII), mentre dal 1951 si vanno delineando disegni più chiari che rimandano immediatamente alla spirale della Triennale, prima abbozzati solo come motivo¹⁵² (immagini XLVIII-XLIX), poi sempre più chiaramente negli *Studi per ambiente alla IX Triennale*¹⁵³. Dai disegni raccolti in vista della pubblicazione del catalogo generale, catalogati come *Ambiente spaziale IX Triennale*, si evince chiaramente l'impatto che Fontana voleva dare alla sua scultura «come la scia lasciata da una torcia vibrata nell'aria»¹⁵⁴, e in effetti i tratti ricordano un lampo, o qualcosa che sprigiona energia da tutti i lati¹⁵⁵ (immagine LIV), in altri la prospettiva dello scalone è ben impostata e si percepisce la sensazione di estrema altezza, di imponenza dell'ambiente (immagine L-LI). In altri ancora la scultura al neon è disegnata come un sole luminoso, giallo, dando evidenza all'impatto luminoso che Fontana voleva creare¹⁵⁶ (immagine LIII). Altri sono molto più astratti presentando solo alcune linee ortogonali che definiscono lo scalone e pochi tratti ricurvi per la spirale¹⁵⁷, rimandano ancora una volta alle famose sculture astratte del 1934¹⁵⁸, ricordandoci come in Fontana, pur nella poliedricità della sua opera, le idee più forti sono persistenti, e ritornano in tutto il suo percorso. I disegni riferibili alla IX Triennale sono quasi un centinaio e dimostrano quanto poco Fontana volesse lasciare al caso e quanto invece, pur nella sua progettazione imprecisa e impetuosa, tenesse all'effetto luminoso, all'occupazione dello spazio, alla

¹⁵² Cfr. *Concetto spaziale 1951*, n. 39 e *Concetto spaziale 1951*, n. 40 in Flaminio Gualdoni, *Lucio Fontana. Il disegno* (catalogo della mostra) Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1990.

¹⁵³ Cfr. *Studio per ambiente alla IX Triennale – Concetto spaziale n.97* e *Studio per ambiente alla IX Triennale – Concetto spaziale n.98* in Gualdoni, *Lucio Fontana. Il disegno...* cit.

¹⁵⁴ Cfr. Ballo, *Lucio Fontana...* cit.

¹⁵⁵ Milano, Archivio Fontana, 51 DAS 8 (n. archivio TRF 504)

¹⁵⁶ Milano, Archivio Fontana, 51 DAS 13 (n. archivio IILA 107), 51 DAS 9 e n. 402/43.

¹⁵⁷ Milano, Archivio Fontana, TRF 500 e n. 927/1.

¹⁵⁸ Cat. gen. 2006 da 34 SC 12 a 34 SC 17 incluse.

prospettiva del lavoro visto da più lati e da più angolazioni, all'attraversamento dello spazio e al movimento del pubblico sotto la scultura (esiste infatti un disegno, andato perduto ma catalogato dalla Fondazione come AMB 9, in cui si intravede anche la sagoma di un uomo sotto la scultura). Non sappiamo se Fontana intendesse da subito costruire la scultura in neon o se intendesse retroilluminarla. Esiste infatti uno studio in fil di ferro della spirale, andato perduto¹⁵⁹ (immagine LV), come anche due prove su carta, un aerografia e un pennarello, entrambi perduti ma di cui si conservano delle fotografie¹⁶⁰ (immagini LVI-LVII). Soprattutto il fil di ferro sembra essere il modello esatto della struttura di neon, presentando lo stesso numero di curve e ovali schiacciati che formano la scultura. Fino a quel momento Fontana aveva sempre retroilluminato le sue sculture, per alcuni soffitti di case milanesi¹⁶¹, per il Cinema Arlecchino e per l'Ambiente nero, ma certo la luce era un elemento che attraeva molto anche Baldessari, se pensiamo ai suoi numerosi lavori scenografici al *Luminator* o al *Teatro della Moda* (immagine LVIII) che progetta per la IX Fiera Internazionale di Milano, nel 1928, tutto giocato su gradazioni luminose dall'alto. C'erano stati poi altri due esempi: il primo, quello del *Bar Craja* (immagine LIX), che Baldessari realizza nel 1930 insieme agli architetti Figini e Pollini, giocato sulla soffittatura luminosa e i materiali traslucidi; il secondo, davvero notevole, del negozio *Ultimoda per la De Angeli Frua* (immagine LX) a Milano, nel 1935, dove Baldessari realizza un elemento ricurvo sul soffitto, poi riportato su una parete nell'ambiente, quasi precludendo al richiamo tra movimento del soffitto e movimento nell'ambiente che sarà della scultura luminosa alla Triennale del 1951. Certamente comunque né Baldessari, né Fontana avevano mai prima di allora progettato un elemento luminoso in sé come scultura. Fontana aveva visto le *Estructure luminiche Madi* di Kosice realizzate in neon nel 1946, ed è quindi ipotizzabile che l'idea di usare il neon per una scultura gli venga dall'esperienza di Kosice. Il neon rende emblematico il principio spazialista di rinnovamento dell'arte «attraverso l'evoluzione del mezzo» ed è per questo che Fontana lo utilizza per «superare la pittura, la scultura e la poesia», per creare un'arte dove

¹⁵⁹ Cat. gen. 2006 51 A 4.

¹⁶⁰ Cat. gen. 2006 51 A 2 e 51 A 3.

¹⁶¹ Cfr. Cat. gen. 2006 49 A 3 e 49 A 12, realizzati nell'ambito della collaborazione con la Arredamenti Borsani.

«le figure abbandonino il piano e continuino nello spazio i movimenti rappresentati»¹⁶². Come afferma lo stesso Fontana nel foglio 16 degli Appunti «il neon (sic) è al servizio della fantasia creatrice degli artisti», mentre le *Estructure luminiche* di Kosice erano segmenti di neon dentro teche di 50x70 cm e dunque per sempre ancorati al vecchio supporto verticale, esattamente come una classica pittura su tela. Kosice usava il neon certamente per la sua novità, ma non per coinvolgere il pubblico o spiazzarlo, infatti non utilizzò mai il neon nella progettazione di ambienti o strutture avvolgenti, e anche più tardi le sue Ciudad hidrospacial sono in realtà un dispositivo atto a mettere in evidenza delle forze meccaniche, ma non pensa mai il visitatore nell'opera.

Sulla collaborazione fra l'architetto roveretano e l'artista argentino, invece, c'è molto da dire, dato che è una delle più lunghe e fruttuose dell'intera carriera di Fontana. Lucio Fontana e Luciano Baldessari si conoscono a Milano nel 1928, quando Baldessari frequentava i giovani allievi di Adolfo Wildt, Fontana e Melotti, che allora risiedevano in via Govone 27. L'architetto infatti conosceva Melotti per le comuni origini roveretane e tramite lui e suo cugino Carlo Belli, incontrò anche Fontana. Baldessari aveva iniziato come pittore a contatto con Depero e l'ambiente futurista di Rovereto, infatti conserverà sempre una capacità di visione scenica e di considerare i volumi in rapporto allo spazio; negli anni Venti si era poi trasferito a Berlino dove aveva conosciuto Mies Van der Rohe e Walter Gropius e molte delle teorie che passavano per il Bauhaus, sentendo il fascino del teatro di Erwin Piscator. È tramite lui che Fontana viene dunque in contatto con l'architettura internazionale di Van Doesburg, Le Corbusier, Mies Van der Rohe, Walter Gropius, ed è probabile che anche di questo abbiano discusso con Fontana nei lunghi pomeriggi che trascorrevano insieme, come certamente è da attribuire a Baldessari il fascino per l'arte astratta che Fontana matura in quegli anni, fino ad aderire, nel 1935, al gruppo parigino di Abstraction - Création¹⁶³. Tramite la conoscenza delle architetture visionarie europee

¹⁶² Fontana, *Manifesto tecnico dello Spazialismo...* cit. pp. 117-118.

¹⁶³ Il gruppo Abstraction Création fu fondato nel 1931 a Parigi da Vantongerloo e Jean Helion. Tra i membri vi erano Josef Albers, Jean Arp, Sophie-Tauber Arp, Sonia Delaunay, Barbara Hepworth, Katarzyna Kobro, Frantizek Kupka, László Moholy-Nagy, Piet Mondrian. Produssero una pubblicazione annuale dal titolo *Abstraction Création Art Non figuratif* che era la via di diffusione di tutta l'arte

Baldessari si convince, come Van der Rohe, che l'architettura è espressione di una certa *Zeitwille* (volontà dell'epoca)¹⁶⁴ e lo passerà a Fontana che lo ripete più volte nei suoi manifesti e nelle dichiarazioni successive al 1950, quando maturano anche le idee sullo spazialismo e le sue funzioni¹⁶⁵. Del resto Fontana doveva aver conosciuto tramite Baldessari anche il progetto visionario del Teatro Totale di Gropius per Piscator (1927), perché ne parla negli appunti stesi per il *Manifesto Tecnico*, 106 fogli manoscritti con bozze di lettere e appunti mai pubblicati, conservati presso l'archivio Fontana. Da questi scritti è rintracciabile quanto Fontana aveva fatto proprio sia dell'astrazione (di cui aveva frequentato il coté europeo e quello argentino), sia delle esperienze architettoniche prebelliche (quelle affrontate direttamente, e quelle che gli erano arrivate come eco delle novità dell'avanguardia europea), arrivando al superamento della materia verso il “concetto spaziale”, un'arte che trae vita dalla nuova architettura, “un'architettura dell'Era spaziale: l'aeroplano” -come la chiama Fontana- che sembra assorbire tutto il Le Corbusier di *Verso un'Architettura*¹⁶⁶. Così le nuove tecniche, come il neon e la televisione, annunciate nel *Manifesto Tecnico dello Spazialismo* (che non è altro che l'esito degli appunti per il congresso) ci condurranno a “prospettive non più statiche” e a una “nuova architettura fatta di luce”, di “volumi fluidi modellati dalla luce”, di “forme luminose attraverso lo spazio”. In

non figurativa di rilievo europea. Vantongerloo contribuì a tutti i numeri. Non sappiamo se Fontana conobbe mai Vantongerloo di persona, ma se pensiamo che negli anni Cinquanta a Parigi il suo studio era frequentato da Maldonado, Carmelo Arden Quin, Gyula Kosice, Jesus Rafael Soto, e Ellsworth Kelly, e che questi, con l'esclusione di Kelly, erano tutti ben conosciuti da Fontana, possiamo facilmente immaginare che un incrocio di percorsi abbia portato anche Fontana nello studio di Vantongerloo, soprattutto perché anche Vantongerloo era da sempre interessato al problema “spaziale” dell'opera d'arte, anche se lo intendeva più nel senso architettonico e dei volumi, tuttavia era attratto dallo spazio cosmico con la stessa enfasi di Fontana. Cfr. *Georges Vantongerloo, 1886-1965: un pionnier de la sculpture moderne. De la sphere a l'aurore boreale* (catalogo della mostra), Paris, Gallimard, 2007.

¹⁶⁴ Ludwig Mies van der Rohe, *Bürohaus*, in “G” I n. 1 (1923), p. 3 tr. it. in *Antologia dell'architettura moderna : testi, manifesti, utopie*, (a cura di) Mara De Benedetti, Attilio Pracchi, Bologna, Zanichelli, 1988, qui. p. 399. “L'architettura è la volontà dell'epoca concepita spazialmente. Vivente. In trasformazione. Nuova”.

¹⁶⁵ Cfr. Lucio Fontana, *Perché sono spaziale* (1952) e *Difendo i miei tagli* (1966), in Crispolti, *Lucio Fontana... cit.*, pp. 119-121.

¹⁶⁶ Le Corbusier, *Verso un'architettura*, 1924, tr.it. Milano, Longanesi 1984.

una delle sue ultime interviste¹⁶⁷ Fontana nomina Moholy Nagy, a proposito dell'uso della luce in arte. Non sappiamo quanto delle sue teorie effettivamente conoscesse, ma possiamo supporre che qualcosa del teorico ungherese sia arrivato a Fontana tanto attraverso la frequentazione del gruppo del *Milione* quanto mediante il gruppo argentino formato da Kosice e Maldonado, che aveva importato le teorie del Bauhaus in Argentina. Al *Milione* infatti erano arrivati tutti i quattordici *Bauhaus bücher*, incluso *Malerei Fotografie Film* (1925) con gli esperimenti fotografici di Moholy Nagy che utilizzavano la luce in modo sperimentale, mentre il gruppo degli astratti argentini aveva conosciuto le teorie del Bauhaus attraverso l'archivio di Grete Stern, e inoltre allora erano già uscite le principali pubblicazioni di Moholy sulla luce e il movimento: *The New Vision* (1930) e *Vision in Motion* (1947). In ogni caso la fama del Bauhaus era andata ben lontana e con essa la modernità imposta dalla grafica dei *Bauhaus bücher* che più che essere letti, venivano guardati per il loro contenuto grafico¹⁶⁸. L'idea portante dei *Bauhaus bücher*, che coincideva chiaramente con quella delle due teste dietro le pubblicazioni – Moholy-Nagy e Gropius – è che il cambiamento del gusto e della percezione non avrebbe permesso solo una migliore comprensione del mondo, ma sarebbe stato il requisito per il cambiamento sociale¹⁶⁹. Questa idea utopistica di arte che contribuisce a formare lo spirito del nuovo mondo permane in tutti i manifesti di Fontana, come retaggio delle avanguardie, ed è anche la principale differenza con movimenti come Minimalismo, Arte Concettuale e Arte Povera, che si svilupperanno in seguito ma che Fontana anticipa formalmente. Per questo possiamo dire che Fontana rimane comunque un uomo del “vecchio mondo”, anche se intuisce tutte le potenzialità della nuova arte. Tornando agli esperimenti di luce di Moholy, è certo che Fontana li conoscesse, perlomeno visivamente come alternanza di ritmi e forme in un campo non prospettico, perché erano davvero circolati molto. Ogni immagine di quelle pubblicate in *Malerei Fotografie Film* era un esperimento cognitivo che giocava

¹⁶⁷ Cfr. Daniele Palazzoli, *Intervista con Lucio Fontana*, in “Bit” n. 5 (1967).

¹⁶⁸ Cfr. Adrian Sudhalter, *Walter Gropius and László Moholy-Nagy Bauhaus Book series. 1925-30*, in *Bauhaus. Workshop for modernity*, a cura di Barry Bergdoll, New York, The Museum of Modern Art, 2009, pp. 196-199.

¹⁶⁹ Idea alla base del Costruttivismo di cui, intorno agli anni Venti, Moholy-Nagy è promotore.

sull'esperienza ottica come sull'organizzazione psicologica dello spazio visivo. In particolare era molto evidente la loro astrazione, il non riferirsi a nessuna cosa in particolare se non alla relazione tra le forme, al loro comporsi nello spazio attraverso la luce, dal nero al bianco e viceversa¹⁷⁰. E certamente se anche Fontana non aveva potuto leggere dal tedesco, da quei fotogrammi aveva potuto apprendere il senso della nuova fotografia, ciò che Fontana chiama "immagini in movimento" nei suoi manifesti, nient'altro che «volumi fluidi modellati dalla luce», ma anche «forme luminose attraverso lo spazio»¹⁷¹. E proprio questa ambiguità e suggestione Fontana metterà in pratica in tutti i suoi ambienti luminosi. Ma possiamo ipotizzare che Fontana conoscesse anche il *Light-Display Machine*, o il *Light-Space Modulator* (1930) di Moholy Nagy, progettato per l'esposizione di Arti Decorative del 1930 a Parigi - che anni dopo viene peraltro ripreso dal *Light Ballet* (1959) di Otto Piene (immagine LXI) di cui Fontana è l'ispiratore¹⁷² - una macchina luminosa che emanava luce nella stanza attraverso griglie e lastre in movimento, allo stesso tempo una scultura cinetica o un'architettura mobile le cui parti si muovono in diverse direzioni creando strani giochi di ombre e effetti luminosi avvolgenti. Moholy vi vedeva il futuro del teatro astratto, un teatro davvero totale, in cui perfino l'uomo veniva meno in favore della scena, dello stage, ma lo usò anche per il cortometraggio di cinque minuti che chiamò *Lightplay: black white gray* (1930) e che divenne famoso come il primo cortometraggio astratto. Con questa invenzione aveva donato alla scultura di passare da materiale a immateriale, da statica a cinetica, proprio quello che Fontana andrà predicando nel *Manifesto Blanco* (1946) e nei successivi manifesti spaziali. Non si tratta di una somiglianza soltanto vaga, ma qualcosa di più profondo che insieme ad altre opere maestre del Ventesimo secolo come il *Monumento alla Terza Internazionale* di Vladimir Tatlin (1920), rimandano a un

¹⁷⁰ Cfr. Michael W. Jennings, *László Moholy-Nagy Photograms*, in *Bauhaus. Workshop for modernity...* cit., pp. 216-219.

¹⁷¹ Milano, Archivio Fontana, Appunti per il Manifesto tecnico dello spazialismo, fogli 34-52. Entrambe le citazioni sono di Fontana e sono prese dagli appunti stesi per il congresso sulla divina proporzione, sembrano descrivere perfettamente i fotogrammi di Moholy-Nagy che puntava proprio a questa stessa ambiguità tra forme e luce, massa e spazio, statico e dinamico.

¹⁷² Secondo una dichiarazione dello stesso Otto Piene, fatta all'autrice nell'aprile 2010.

futuro in cui le moderne tecnologie sono in grado di andare oltre le strutture tradizionali. Un nuovo mondo fatto di forme aperte e mobili cui Fontana certamente con i suoi ambienti puntava. Tornando ai 106 fogli di appunti è proprio “nell’arte astratta” che Fontana riconosce «i nostri precursori e maestri» (foglio 4), in seguito Fontana confessa di aver «visto un progetto di casa in forma d’uovo» (foglio 40) – il rimando al Teatro totale di Gropius - e «un altro (uovo) buttato su un prato», che sembra assomigliare al progetto di Teatro per l’E 42 di Prampolini, famosissimo all’epoca e che probabilmente Fontana aveva conosciuto a Parigi prima della Guerra. Ancora Fontana descrive le forme spaziali come «pallone» (foglio 38), lo stesso nome che poi darà alle *Nature*, a partire dal 1959; afferma che bisogna avere la libertà di «costruire indipendentemente dalle forme di gravità», creando «città della luce, città in elevazione» denunciando anche che «teoricamente e praticamente esiste in questo una sola grande città al mondo: N. York, le altre sono rimaste nella fantasia degli architetti» (foglio 6), dimostrando di essere già molto affascinato dalla città di vetro e luce dove riuscirà ad andare solo nel ’61 e grazie a cui produrrà, oltre al ciclo delle lamiera, splendidi schizzi a biro blu e nera che ne ritraggono tutta l’immediatezza e la velocità.

Nei 106 fogli di appunti per il Manifesto tecnico dello spazialismo, non sono solo rintracciabili le somiglianze sopra citate, e che pure collocano Fontana in una prospettiva diversa da quella accordatagli finora, e subito internazionale, ma qui Fontana chiarisce la sua posizione sulla necessità di una nuova arte in accordo con la nuova architettura, parla di «crisi dell’affresco, della scultura architettonica contemporanea» come «prima conseguenza della rivoluzione portata dal cemento armato»¹⁷³ e conferma di essere pienamente consapevole dello spirito di collaborazione che si voleva promuovere in quella Triennale: «a questa nuova architettura plastica dobbiamo dare un’arte nuova, collaborare cogli architetti, la collaborazione di artisti e architetti completerà la nuova architettura»¹⁷⁴. Solleva la questione della necessità di trovare un accordo tra l’uomo e il suo ambiente¹⁷⁵, abbozza l’esistenza di uno spazio fluttuante, «distaccato dalla linea d’orizzonte

¹⁷³ Milano, Archivio Fontana, Appunti per il Manifesto tecnico dello spazialismo, foglio 17.

¹⁷⁴ Ibidem.

¹⁷⁵ Idea che al convegno sarà affrontata anche da Sigfried Giedion e Ernesto Nathan Rogers.

della terra»¹⁷⁶, arrivando a somigliare ai progetti più utopici di Kiesler con la sua *Endless House*, l'idea archetipica della casa come utero, grotta o riparo primitivo che ci rimanda alle origini e ai progetti sull'abitare dell'Arte Povera di cui innegabilmente Fontana è stato il promotore. La *Endless House* di Kiesler è un gesto riassuntivo e simbolico che designa l'impossibilità di circoscrivere nello spazio e nel tempo un guscio che racchiuda la vita dell'uomo nella sua integrità, proiettandola invece nell'esterno dello spazio cosmico dal quale dipende. E questo proprio come la condizione di «distacco dalla linea d'orizzonte della terra»¹⁷⁷ che Fontana pensa nei suoi scritti, sembra anche il problema di Fontana; questa idea di un'architettura completamente nuova che Fontana auspica nel *Manifesto Tecnico*, è un'idea che troviamo anche nel primo manifesto Madí, anche prima della città idrospaziale di Kosice¹⁷⁸. Ma in fondo l'idea della grotta e del riparo avvolgente è proprio quella dell'Ambiente nero, un antro che, nella nuova condizione spaziale, ci rimanda al dialogo tra terra e cielo, a quella sensazione di decentramento che discende dalla consapevolezza - negli anni delle prime scoperte spaziali - che la terra è un sistema finito circondato dallo spazio cosmico infinito. Il *Manifesto del Correalismo* di Kiesler, "casualmente" nello stesso anno dell'Ambiente Nero, esprime il problema dell'abitare in relazione al processo creativo e formativo della personalità umana, e anche qui ritroviamo quel senso di necessità di un'arte nuova per una vita nuova che è l'idea principe dei manifesti fontaniani. Per Kiesler ancora l'infinito è il cerchio e la spirale, così come per Fontana il cerchio e la spirale esprimono il concetto di spazio senza fine. Quella città che deve essere costruita «senza forza di gravità» di cui dice Fontana, ancora una volta rimanda a Kiesler e alla sua *Cité dans l'espace* sospesa al soffitto (immagine LXII), che realizza nel più puro De Stijl, all'Esposizione Internazionale delle Arti Decorative e Industriali di Parigi nel 1925, subito prima di partire per New York. Non che Fontana avesse conosciuto Kiesler direttamente ma, attraverso Baldessari, così interessato al teatro, gli doveva essere giunta voce del rinnovamento che aveva

¹⁷⁶ Milano, Archivio Fontana, Appunti per il Manifesto tecnico dello spazialismo, fogli 16-36.

¹⁷⁷ Ibidem.

¹⁷⁸ Kosice svilupperà la sua *Ciudad idroespacial*, a partire dalla metà degli anni Sessanta. Cfr. Gyula Kosice, *Kosice. Autobiografia*, Buenos Aires, Asunto Impreso ediciones, 2010.

attraversato gli ambienti europei negli anni Venti e Trenta, del teatro di Artaud come di quello del Bauhaus. Del resto le idee di Kiesler restarono in Europa anche dopo la sua partenza, anche perché a quel tempo (1925) sia il progetto per l'*Endless Theatre* (1923-25) - che era contemporaneamente anche il primo progetto di *Endless House* - sia il progetto per la *City in Space* (1925), erano circolati negli ambienti astratti europei. Tuttavia la vera attenzione di Fontana rimane l'architettura e, anche se la musica e il teatro sicuramente lo affascinarono, non aveva una cultura così profonda per capirli a pieno. La sua formazione da tecnico gli rimarrà come retaggio per tutta la vita, come la sua predilezione per la scienza e le nuove scoperte di quegli anni. E' anche per questo che alcune sue idee sono anche avvicinati a De Stijl e alle tesi sui volumi di Van Doesburg. Bisogna pensare che negli stessi anni in cui Baldessari lavora come scenografo a Berlino, vi gravitano Kurt Schwitters, Moholy-Nagy, El Lisickij, Mies van der Rohe. L'arabesco della Triennale provoca una sensazione di movimento infinito attraverso le rampe elicoidali e lo spazio circolare, così come faranno le sezioni geometriche del soffitto al neon per *Italia '61*. Ma a differenza delle utopie europee con cui pure Fontana ha delle tangenze di pensiero, non cede mai al sogno costruttivista di una società radicalmente trasformata. Anche se in alcuni punti dei suoi scritti sembra accennare al bisogno di uniformità fra il pensiero di un'epoca e le sue espressioni artistiche, Fontana guarda sempre al risultato formale produttivo. Nei 106 fogli densi di appunti e schizzi ci sono, dunque, molte delle teorie che Fontana esprimerà nella sua opera e nei manifesti successivi, ma anche molto di quello di cui discuteva con gli artisti più giovani, e che rimarrà eredità di Manzoni, dei giovani del Gruppo T. Fontana spiega qui infatti che alla dissoluzione della materia grazie al colore si arriva a una pittura-scultura e di lì lo spazio materia si dissolve nella linea, niente più volume ma arte spaziale, ipotizzando l'esistenza di uno spazio dai punti di fuga infiniti. La genesi di questi scritti non è chiara, ma vi si ritrovano anche le ragioni della sua adesione al *Movimento Arte Concreta* in quegli stessi anni, perché più volte denuncia che non hanno senso di esistere se non forme, linee elaborate autonomamente dall'artista anziché dai processi di astrazione delle immagini della natura: «colla fantasia dell'uomo si trovano le grandi scoperte»¹⁷⁹ che «provocano la facoltà

¹⁷⁹ Milano, Archivio Fontana, Appunti per il Manifesto tecnico dello spazialismo,

d'immaginare, la liberazione dell'individuo alla (sic) retorica figurativa e propagandistica»¹⁸⁰.

Se dunque Fontana nel 1951 pare già convinto delle sue teorie spaziali, l'osare una scultura così ardita sullo scalone centrale della Triennale si deve sicuramente all'appoggio di Baldessari, amico e collaboratore di lunga data, che lo ha sempre sostenuto nelle scelte più audaci. I due lavorano insieme già nel 1934, l'anno in cui Baldessari gli chiede di progettare un bassorilievo in terracotta colorata per l'ingresso della casa di via Pancaldo, per cui Fontana realizza una marmella figurativa nello stile in voga all'epoca, che ha come tema il *Ritorno del Figliol Prodigio*; prosegue nel *Padiglione Montecatini* all'Expo Internazionale di Bruxelles, per il quale Fontana realizza un enorme gesso colorato raffigurante un cavallo impennato, in uno stile più espressionista (immagine LXIII). Tra gli appunti di Baldessari conservati al Mart c'è traccia di acconti a Fontana per l'opera che doveva essere di mt 3x3, e certamente spiazzante, quasi a dividere in due il Padiglione. La collaborazione tra i due continua anche dopo il ritorno di Fontana in Argentina per il concorso per il *Monumento al Generale Roca* (immagine LXIV), nel 1936, documentato da un fitto scambio epistolare conservato sia presso l'archivio Baldessari al Mart di Rovereto che presso la *Fundacion Espigas* di Buenos Aires¹⁸¹. Fontana, ancora in Italia quando inizia a pensare alla partecipazione al concorso, si serve di un amico a Buenos Aires, Attilio Rossi, come corrispondente e rappresentante.

Il 24 luglio 1935 con un telegramma indirizzato ad Attilio Rossi¹⁸², Calle Saavedra 244, Buenos Aires, Fontana scrive a Attilio Rossi: «Concorro Monumento Generale Roca Fatti consegnare materiale comision monumento

foglio 21.

¹⁸⁰ Ivi, foglio 78.

¹⁸¹ Rovereto, Archivio storico del Mart, Bal I 231 16, Bal I 231 3, Bal I 231 3 b, Bal I 231 20, Bal I 231 22, Bal I 231 35 1, Bal I 231 35 2. Buenos Aires, Fundacion Espigas, Ar-Fundacion Espigas: Fontana/Rossi.

¹⁸² Attilio Rossi, artista, fondatore con Carlo Dradi della rivista e casa editrice Campo Grafico (nella cui collana editoriale nel 1936 viene pubblicata la prima monografia su Fontana a cura di Edoardo Persico). Lascia l'Italia nel 1935 per contrasti con il clima politico e si stabilisce a Buenos Aires. Fontana lo contatta chiedendogli il bando del concorso internazionale per un monumento al generale Roca. Il concorso, affrontato con Luciano Baldessari, avrà esito negativo.

Roca. Correo Central 5 piso. Procurami ritratti generale Roca in divisa, esegui ritratti sul posto spedisci aerea Guglielmo Pepe 32. Rimborserò, Fontana»¹⁸³.

Nella lettera di risposta¹⁸⁴ Attilio Rossi comunica a Fontana molto chiaramente le dimensioni della piazza e le dimensioni dei palazzi circostanti con disegni e una planimetria fatta da lui stesso. Dimostra molta attenzione per la conformazione urbanistica intorno al luogo dove dovrebbe essere costruito il monumento.

Sempre in una lettera a Rossi datata 6/10/36¹⁸⁵, Fontana precisa che il bozzetto è di legno per la parte architettonica (progettata da Baldessari) e di gesso per la figura equestre (progettata da Fontana). Fontana spedì il bozzetto in pezzi a Buenos Aires, in una cassa sul vapore Oceania, e Attilio Rossi lo montò su sue indicazioni per presentarlo al concorso¹⁸⁶. Nelle lettere successive a Rossi Fontana mostra di tenere molto a cuore il rapporto dell'osservatore rispetto al monumento e precisamente che «l'importanza e la trovata del monumento è la collocazione dell'arco sull'asse diagonale - e precisamente è leggermente inclinato permettendo la visuale completa della strada»¹⁸⁷. La collocazione del resto si intuisce chiaramente anche nei disegni del progetto Roca conservati presso la Fondazione Lucio Fontana.

Non ci sono rimaste purtroppo testimonianze delle considerazioni di Baldessari sul monumento, perché Fontana non usava conservare le lettere ricevute, tuttavia ai fini di questa collaborazione è importante notare l'armonia tra la parte architettonica e quella scultorea e l'obiettivo comune di considerare il punto di vista dell'osservatore per poterlo spiacciare con una visuale completa da ogni lato della strada. La loro collaborazione varia moltissimo ma, dai lavori di regime ai soffitti futuristici Breda e Sidercomit, non rinunciano mai a soluzioni ardite, e ragionano considerando la massa tridimensionale nello spazio.

¹⁸³ Rovereto, Archivio Luciano Baldessari presso Archivio del Novecento del Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Bal I 231.2. Anche in Campiglio, ripubblicata in Campiglio, *Lucio Fontana: lettere 1919-1968...* cit., p. 204.

¹⁸⁴ Rovereto, Archivio Luciano Baldessari presso Archivio del Novecento del Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Bal I 231.3.

¹⁸⁵ Rovereto, Archivio Luciano Baldessari presso Archivio del Novecento del Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Bal 231.5.

¹⁸⁶ Cfr. Campiglio, *Lucio Fontana: lettere 1919-1968...* cit., pp. 204-205.

¹⁸⁷ Ivi, p. 205.

Tornando al tema della luce, è proprio con questo intervento che Fontana lo affronta passando dalla luce nera dell'Ambiente nero al bianco abbagliante del neon della Triennale, dall'evocazione del movimento alla realtà del movimento, marcando un percorso che culminerà nell'Ambiente bianco dove arriva a pensare il vero corpo vissuto merleau-pontiano. È l'ambiente sicuramente più noto di Fontana, e a questo ha contribuito il fascino decorativo e le numerose ricostruzioni che si sono succedute a partire dal 1972. Ma fu anche l'ambiente più noto all'epoca, se pensiamo che, collocato sopra lo scalone Centrale della Triennale, collegava il piano d'ingresso con il primo piano, subito prima della zona adibita alle conferenze, fu visto da tutti i partecipanti al congresso sulla Divina Proporzioni che si tenne in Triennale dal 27 al 29 settembre, e a cui parteciparono i più grandi architetti e storici dell'architettura dell'epoca fra cui Rudolf Wittkower, James Ackerman, Sigfried Giedion, Le Corbusier, Max Bill, Georges Vantongerloo, oltre agli italiani Gino Severini, Ignazio Gardella, Pier Luigi Nervi, Bruno Zevi¹⁸⁸. È importante precisarlo, perché finora non è mai stata messa in luce una notorietà internazionale degli ambienti di Fontana, mentre invece è chiaro che la sua fama dovette arrivare ben presto oltreoceano, dato il calibro dei personaggi partecipanti al convegno e dati i riconoscimenti che già allora erano stati fatti a Fontana per la sua opera¹⁸⁹. Oltre a questo è doveroso ricordare che l'opera fu recensita sulle maggiori riviste dell'epoca, fra cui, solo nella prima decade, in Francia su "Architecture d'Aujourd'hui" (1951) e "Art d'Aujourd'hui" (1951), "Graphis" (1951), "Madi" (1951), "Die Neue Zeitung" (1951), "Arte Madi Universal" (1952), "Gutai" (1958). Siamo ancora in presenza di un elemento luminoso sospeso, come nell'Ambiente nero, ma questa volta il pubblico non penetra all'interno di un antro, anche se l'intervento provoca ugualmente un cambiamento di stato. Se nell'Ambiente nero ci si muoveva nella penombra, qui siamo in presenza di una luce fortissima, bianca, che cambia la

¹⁸⁸ Cfr. Anna Chiara Cimoli, *La divina proporzione. Triennale 1951*, atti del convegno a cura di Anna Chiara Cimoli, Fulvio Irace, Milano, Electa, 2007.

¹⁸⁹ Ricordiamo che Fontana vinse quell'anno il *Gran Premio* della Triennale.

percezione dei vari livelli della Triennale, piano terra e primo piano, e del movimento dei visitatori sulle scale. Così lo descrive Francois Stahly¹⁹⁰:

All'arrivo sullo scalone che conduce alla Triennale, il visitatore è, per così dire, integrato nella organizzazione dello spazio della mostra. Lo spazio, in effetti, non è più quella realtà neutra delimitata insensibilmente tra quattro mura. Il ricciolo di neon, la cui arditezza luminosa attraversa in tutta libertà lo spazio, trasforma il volume di tutta la hall dello scalone in una realtà concreta e come tattile alla vista. Nel percorrere lo scalone, il visitatore cessa di essere spettatore passivo, perché ciascuno dei suoi passi, modificando le prospettive, ne fa il co-creatore dello spazio in cui si muove.¹⁹¹

L'opera è fatta di sola luce, e la luce è l'idea che sostiene l'intero processo. In effetti Fontana stesso sottolinea: «abbiamo sostituito in collaborazione con gli architetti Baldessari e Grisotti (al soffitto decorato) un nuovo elemento entrato nell'estetica dell'uomo della strada, il neon».¹⁹² E poi ancora: «Nell'architettura moderna né pittura né scultura, ridotte a funzioni da pezzi da collezionisti, ma architettura luce (...). La fusione di artisti e architetti nel problema architettura spazio, architettura luce, porterà al Partenone dell'arte contemporanea, architettura spaziale».¹⁹³ Il motivo della spirale o arabesco che, come abbiamo visto, Fontana disegna sempre più ossessivamente a partire dal 1949¹⁹⁴, sta a indicare il movimento e lo spazio infiniti; non a caso anche Merleau Ponty¹⁹⁵ e Moholy-Nagy¹⁹⁶ descrivono la spirale come l'elemento che, se ruota attorno al proprio centro, ci permette di vedere lo spazio stesso come se vibrasse e si

¹⁹⁰ Francois Stahly (1911-2006), scultore francese, contribuente di numerose riviste, fra cui *Graphis*. Aveva conosciuto Fontana probabilmente all'Esposizione Internazionale di Parigi del 1937, a cui entrambi lavorarono.

¹⁹¹ Francois Stahly, *IX Triennale*, in "Graphis" n. 38 (1951), pp. 458-461.

¹⁹² Lucio Fontana, *Gli spaziali alla IX Triennale di Milano*, in "Domus" n. 254 (1951).

¹⁹³ Lucio Fontana in Guido Ballo, *Lucio Fontana. Idea per un ritratto*, Torino, Edizioni Ilte, 1970, pp. 252-253.

¹⁹⁴ Milano, Archivio Lucio Fontana, 49 DAS n. 24, 1900/166, 2792/1)

¹⁹⁵ Maurice Merleau Ponty, *Fenomenologia della percezione*, 1945, tr.it. Milano, Bompiani, 2003, p. 358. "Se proiettiamo sullo schermo l'immagine consecutiva di una spirale che ruota attorno al proprio centro in assenza di qualsiasi contesto fisso, è lo spazio stesso a vibrare e a dilatarsi dal centro alla periferia".

¹⁹⁶ László Moholy-Nagy, *Vision in motion*, Chicago, P. Theobald, 1947, pp. 216-219.

dilatasse dall'interno verso l'esterno. Il neon della Triennale è l'unico esempio di ambiente nel quale Fontana utilizza la spirale esplicitamente, a parte il caso di una fontana spaziale¹⁹⁷ mai realizzata di cui si conserva solamente la fotografia del bozzetto di forma concentrica, creata da un filo di metallo avviluppato su se stesso quasi a formare una matassa o una galassia (immagine LXV). In catalogo generale si ipotizza che essa sia connessa con il progetto per il monumento all'ingegner Camillo Olivetti¹⁹⁸ che infatti utilizza la forma spiraliforme anche se la allunga in altezza, ma io credo che sia invece pensata per il Padiglione *Il labirinto dei ragazzi*¹⁹⁹ alla X Triennale di Milano, per cui Fontana aveva il ruolo di progettare una scultura da collocare al centro sulla fontana, ma che all'ultimo non venne realizzata per mancanza di fondi. Questa ipotesi sembra essere sostenibile se si considera una foto, più tarda, di Giancolombo che mostra la scultura nell'acqua, proprio come se fosse l'elemento centrale di una fontana (immagine LXVI). L'altro caso in cui Fontana esplicitamente usa la spirale, anche se di dimensioni molto più ridotte, e più simile quindi a un riccio sono due tubi di neon progettati per appartamenti, il primo di casa Veronelli, il secondo sconosciuto²⁰⁰. Ma un altro precedente va ricercato nel soffitto realizzato nel 1939 per il Sacrario ai caduti fascisti di Milano²⁰¹ (immagine LXVII), all'interno del Palazzo della Federazione dei Fasci di Milano, in collaborazione con gli architetti Giovanni Albricci, Mario Tevarotto e Marco Zanuso. L'architettura era di Portaluppi che aveva bandito un concorso per il sacrario tra i laureandi della facoltà di architettura, e il gruppo aveva subito pensato di coinvolgere l'amico Lucio Fontana nell'ampia decorazione del soffitto. Di questo progetto esistono numerosi disegni preparatori e un bozzetto in terracotta di proprietà della Fondazione Fontana. La genesi del progetto è ben documentata da Paolo Campiglio e una lettera a Tullio D'Albissola ci rivela che Fontana aveva affittato un capannone appositamente per studiare l'effetto dei panneggi in movimento²⁰². Il soffitto era

¹⁹⁷ 48-49 A 1 in Cat. gen. 2006.

¹⁹⁸ Progetto su carta, non realizzato, pensato insieme allo studio BBPR, 1952. Cfr. 52 A 2, Cat. gen. 2006.

¹⁹⁹ Realizzato dallo studio BBPR nel 1954. Cfr. Ezio Bonfanti, Marco Porta, Città museo architettura, Milano, Hoepli, 2009, pp. A67-68.

²⁰⁰ Cat. gen. 2006, 51 A 6 e 51 A 8.

²⁰¹ Cat. gen. 2006, 39 A 5, anche detto *Volo di Vittorie*.

²⁰² Cfr. Campiglio, *La scultura architettonica...* cit. pp. 115-118.

immaginato come un cielo aperto dove cinque figure femminili volano a braccia aperte, la fissità era accentuata dal biancore di tutta la composizione, priva della consueta policromia. Il bianco del soffitto rendeva infatti tutto l'insieme molto luminoso riflettendo la luce proveniente dai cristalli dell'entrata. I volumi della scultura erano quasi annullati, come la superficie architettonica. Anche in questo caso la scultura si appropriava dello spazio architettonico trasformandolo e affermando il proprio potere di immaginazione. Come nel caso della Triennale Fontana dava vita a uno spazio altro, dove il soffitto diventa lo spazio d'azione e ricreazione fantastica. Del resto l'uso delle forme sospese, come di nuovo ben nota Campiglio, rivelano un Fontana teso a costruire uno spazio immaginario all'interno dell'architettura, così il luogo della rappresentazione diviene il luogo di immaginazione dove le sculture sospese rappresentano proprio un misterioso viaggio, un progressivo allontanamento dalle leggi di gravità e dalle dimensioni fisiche, verso il dominio dello spazio. «La vera conquista dello spazio fatta dall'uomo è il distacco dalla terra, dalla linea d'orizzonte che per millenni fu alla base della sua estetica e proporzione»²⁰³.

Da quest'opera in avanti per Fontana la linea è un concetto matematico, qualcosa che non esiste in natura. Lo aveva già sperimentato nella sua opera precedente, e i suoi disegni preparatori dell'Ambiente nero lo sottolineano. Era dal 1930 che Fontana aveva iniziato a sviluppare dei motivi curvilinei sia nei disegni che nelle sculture. Lo vediamo nelle Tavole graffite che si riferiscono ancora a motivi figurativi ma vanno perdendo qualsiasi dettaglio incidentale (31 sc 8, *Il Toro*, immagine LXVIII, e 31 sc 9, *Le amanti dei piloti*, immagine LXIX) nelle Sculture astratte del 1934 che, con il filo di ferro che si libra nell'aria dal piccolo basamento, ricordano proprio l'andamento della spirale al neon (34 sc 29, immagine LXX, e 34 sc 30, immagine LXXI). Ma è ancora più evidente nei disegni che chiama *Concetto spaziale*²⁰⁴, a partire dal 1946, che si trasformano quasi in un automatismo, piena pratica astratta e slegata da ogni riferimento con la realtà. È proprio applicando questi disegni avviluppanti all'architettura che esce fuori l'ambiente spaziale. Confrontandoli con i disegni di Balla per la *Casa d'Arte Bragaglia* si capisce quanto Fontana avesse guardato a questa pratica futurista di

²⁰³ Fontana, *Manifesto tecnico dello Spazialismo...* cit., p. 118.

²⁰⁴ Cfr. Flaminio Gualdoni, *Lucio Fontana. Il disegno*, cit., pp. 54-59.

pensare le opere, prima di tutto il principio dell'interposizione di piani e figure. Ma chiaramente a differenza dei lavori futuristi i lavori di Fontana non includono mai o quasi mai la geometria, ritmo che recupererà poi nei tagli e negli ultimi ambienti. L'ambiguità fra figura e sfondo permane in tutti i soffitti progettati per le case private²⁰⁵ (immagini LXXII-LXXIII-LXXIV), e negli interventi murali come il *Concetto spaziale* realizzato nel 1956 per l'atrio di via Donizetti 24 a Milano, dove la composizione è incassata in una nicchia e retroilluminata. Mettendo i tubi al neon dietro il pannello si compromette la sua natura tanto che non si capisce bene se le figure sono protuberanze o buchi, effetto già sperimentato nel soffitto della Breda²⁰⁶ (immagine LXXV). Fontana non sembra mai abbandonare l'idea alla base dell'ambiente spaziale: connettere il lavoro d'arte allo spazio. In questa convinzione si può rintracciare un retaggio passato, proveniente dai dibattiti appartenenti alla definizione dell'arte di regime, come il Sesto Convegno Volta²⁰⁷, ma fu proprio in occasioni come queste che rinacque la riflessione sull'opera d'arte e lo spazio, che ha portato alla concezione dell'ambiente come opera in grado di superare la tradizione. Ed è proprio Le Corbusier che durante il Convegno Volta definisce «l'architettura un gioco sapiente di forme nella luce» e afferma che «non esiste l'arte decorativa, ma l'arte in generale, i punti per la statuaria sono luoghi portavoce, porta parole, altoparlanti»²⁰⁸ così come la spirale di Neon funziona all'interno della Triennale, in un luogo chiave, che la rende parte integrante dell'architettura e non accessorio decorativo.

²⁰⁵ Cfr. Cat. gen. 2006, il soffitto con arabeschi e forme retroilluminate (49 A 12), il soffitto con tagli tagli (1960) per l'arredamento dell'appartamento del Commendatore Antonio Melandri in corso di Porta Vittoria 7, a Milano (realizzato per la arredamenti Borsani), i vari altri soffitti Borsani come 55 A 2 e 55 A 4, il bozzetto con tagli in parete 59 A 5 e il soffitto del Condominio Milano a Rovereto (61 A 4) commissionatogli dall'architetto Baldessari.

²⁰⁶ Cat. gen. 2006, 53 A 1.

²⁰⁷ Il sesto convegno Volta, organizzato dalla classe delle Arti, è dedicato al tema dei *Rapporti dell'architettura con le arti figurative*, e si tiene dal 25 al 31 ottobre 1936. L'architetto del regime, Marcello Piacentini, è nominato Presidente e quindi organizzatore del convegno. Ammalatosi alla vigilia dell'inaugurazione, la presidenza viene affidata allo scultore e accademico Romano Romanelli.

²⁰⁸ Le Corbusier, *Les tendances de l'architecture rationaliste en rapport avec la collaboration de la peinture et de la sculpture*, in 6. *Convegno Volta promosso dalla classe delle arti. Rapporti dell'architettura con le arti figurative*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1936.

Nel marzo del 1950 iniziò a circolare una foto di Picasso che disegna un centauro nello spazio, fatta da Gjon Mili (immagine LXXVI-LXXVII), che fu riportata nel giornale milanese “AZ arte d’oggi”²⁰⁹. Mili era andato a trovare Picasso nel suo studio a Vallauris e gli aveva mostrato alcune immagini di ragazzi che, con una lampadina attaccata allo skate, si librano nell’aria, lasciando scie luminose. Fu così che a Picasso venne in mente di “disegnare nello spazio” componendo immagini che, ritratte grazie a una doppia esposizione della lastra fotografica, rimanevano impresse soltanto nella foto. In aprile disegni luminosi simili, fatti da Jean Cocteau, Aligi Sassu, Bruno Munari, Mario Sironi, Giovanni Guareschi e Agenore Fabbri, furono pubblicati sul giornale milanese “Tempo”²¹⁰. Nel 1950 in una lettera a Pablo Edelstein Fontana riporta:

Picasso recentemente ha fatto arte luminosa, è questione di miglioramenti nelle tecniche, io ho già in previsione alcuni lavori di decorazioni di Ambienti Spaziali- questo non vuol dire che smetta di fare ceramiche e sculture, a fine aprile faccio una mostra a Milano, però vorrei fosse l’ultima con questa tecnica, penso al neon, luce di Wood, televisione, ecc. A Venezia quest’estate farò un altro “Ambiente Spaziale”²¹¹, sono dimostrazioni un po’ primitive, però il concetto è chiaro. Perciò io spero di realizzare qualcosa di più concreto nella prossima Triennale di Milano, dove mi spetterà l’ambientazione di un salone²¹².

Queste immagini di Picasso che furono presentate come la realizzazione delle teorie spaziali, ebbero un enorme impatto su Fontana. Il testo che accompagnava i

²⁰⁹ *Picasso e i disegni luminosi*, in “AZ”, n. 3 (1950).

²¹⁰ *Disegnano con la luce*, in “Tempo”, n.13 (1950). “Il sistema è molto semplice: in una camera buia l’artista traccia con una lampadina tascabile il suo rapido gesto; il fotografo la lasciato aperto l’otturatore e sulla lastra imprime la striscia di luce; quando il disegno è finito un lampo al magnesio imprimerà sulla medesima lastra tutta la scena”.

²¹¹ La prima mostra citata è la personale di ceramiche tenuta in aprile alla Galleria del Naviglio a Milano; Fontana partecipa alla XXV Biennale di Venezia e inizialmente pensa di esporre un Ambiente spaziale. In realtà verrà invitato con alcune ceramiche.

²¹² Si riferisce alla commissione di Baldessari. In realtà Fontana vi pensava già dal 1949, cfr. lettere a Pablo Edelstein in Campiglio, *Lucio Fontana. Lettere... cit.*, pp. 105-134.

disegni di Cocteau diceva che questa tecnica favoriva l'ispirazione e la libertà creatrice liberando il subconscio. In una nota del tempo²¹³ Fontana dice:

Da qualche mese alcune riviste riproducono fotografie, ambienti a carattere di arte spaziale. Picasso, Cocteau si fanno fotografare e fanno dichiarazioni di arte spaziale, e qui dove gli artisti spaziali italiani intervengono, vogliono difendere contro il giornalismo e la critica provinciale un movimento creato in Italia [...] Il movimento spaziale ch'è stato creato in Italia 3 anni or sono, vive in un clima internazionale che ci risulta da varie pubblicazioni di ambienti spaziali e, ultimamente, dalle foto di Cocteau e Picasso, pubblicazioni alle quali noi saremmo rimasti indifferenti se non fossero state accompagnate da dichiarazioni di arte spaziale che noi riteniamo sbagliate e in ritardo rispetto al nostro movimento.

In realtà queste osservazioni erano state subito a caldo, come dimostra un suo appunto conservato presso l'archivio Fontana²¹⁴. E ancora nei fogli di appunti per il *Manifesto Tecnico*: «...ha creato Picasso "spaziale". Spaziale Picasso è la cosa più ridicola che si possa immaginare, Picasso ... imitato i futuristi non li à capiti. Spaziale è un'idea futurista, dinamica, tempo, spazio, non esiste un'estetica cubista»²¹⁵.

Il giorno dopo che queste foto furono pubblicate sul "Tempo" Fontana e il gruppo dello spazialismo²¹⁶ pubblicarono un manifesto intitolato *Proposta di un regolamento Movimento spaziale*²¹⁷. Questo documento tentava di stabilire il primato di Fontana nella creazione del *Movimento Spaziale* precisando date e luoghi del movimento, pubblicazione di manifesti e scritti, e abbozzando una cronologia delle mostre più importanti e mettendo in chiaro il significato preciso di arte spaziale:

²¹³ Pubblicata in Ballo, *Lucio Fontana. Idea per un ritratto...* cit., pp. 252-253.

²¹⁴ Milano, Archivio Fontana, Appunti per il Manifesto tecnico dello spazialismo, foglio 87.

²¹⁵ Milano, Archivio Fontana, Appunti per il Manifesto tecnico dello spazialismo, foglio 71.

²¹⁶ Carlo Cardazzo, Roberto Crippa, Giampiero Giani, Beniamino Joppolo, Milena Milani.

²¹⁷ Firmato e datato Milano, 2 aprile 1950.

raggiungere una forma d'arte con mezzi nuovi; proiettare nello spazio; non imporre allo spettatore un tema figurativo ma porlo nella condizione di crearselo da sé, attraverso la sua fantasia e le emozioni che riceve; una nuova coscienza si sta formando nell'umanità, così che non è più necessario rappresentare un uomo una casa o la natura ma creare sensazioni spaziali con la propria immaginazione.²¹⁸

Contro l'idea dello spazio connotato che impone uno spazio figurativo e un'idea allo spettatore, *Proposta* afferma dunque che l'arte spaziale è libera ed enfatizza la sensazione dello spettatore, senza la presenza di forme e temi figurativi. I disegni luminosi di Picasso e Cocteau ricreavano il piano pittorico nell'aria, mostravano l'artista fare un'immagine strettamente frontale e su un piano singolo fra l'autore e la macchina fotografica, invece Fontana aveva capito che la sua arte spaziale doveva essere assolutamente opposta a questa idea di spazio frontale, così piuttosto che richiamarsi a un'idea di spazio pittorico illusionista Fontana cercò un modo per operare nello spazio reale così da coinvolgere fisicamente il visitatore come nell'ambiente del '49. È chiaro che il neon per la IX Triennale presenta una serie di elementi che vanno contro il concetto di opera d'arte tradizionale. Anzitutto il neon, che la maggior parte della critica estera²¹⁹

²¹⁸ *Proposta di un regolamento Movimento spaziale*, in Crispolti, *Lucio Fontana... cit.*, p. 116.

²¹⁹ Cfr. Cfr. Anthony White, *Lucio Fontana: Between Utopia and Kitsch*, in "Grey Room" n. 5 (2001) pp. 54-77. "The choice of neon connoted the world of advertising signage and low cultural entertainments, stripping the artwork of its high art dignity in order to create a more exoteric experience". Nel suo saggio White ripercorre la storia dell'environment americano partita nel 1961 con la mostra *Environments, Situations, Spaces* alla Martha Jackson Gallery che includeva un ambiente di Claes Oldenburg, l'opera *Yard* di Allan Kaprow, e un evento performativo di George Brecht. E paragona la mostra che Fontana fece alla Martha Jackson Gallery nello stesso anno al clima newyorkese del periodo. Pur sottolineando la capacità di Fontana ad andare oltre lo spazio della tela, lo considera incapace di accettare la potenza del suo gesto. "In a way they could not understand his conception of the space, the movement of art within the space". Il suo ambiente del 1949 viene considerato come un'estensione della cultura popolare e da cabaret respirata a Buenos Aires, un esercizio giocoso di decorazione. Nel saggio di Sidney Simon, *The Fontana Problem*, in "Art International" n. 6 (1966), pp.58-65 che seguì la mostra *Lucio Fontana, The spatial concept of art* organizzata dal Walker Art Center, si dà una visione totalmente materialista dell'arte di Fontana, mentre Holland Cotter in *Fontana's Post-Dada Operatics*, in "Art in America", n. 82 (1987) riconosce alcune profetiche visioni di Fontana, ma in definitiva riconduce lo spazialismo alla

definisce vicino alla cultura da night club e pubblicità e che invece Fontana, grazie alle frequentazioni del gruppo Madí e al soggiorno argentino, sentiva come un elemento di grande innovazione e progresso, «evoluzione del mezzo dell'arte». Certamente anche Gillo Dorfles nella sua recensione²²⁰ sulla IX Triennale aveva commentato: «con la crescita che sta avvenendo nella vita notturna delle città e lo splendore della luminaria delle città moderne dobbiamo tenere conto di queste nuove questioni che si presentano all'artista...». Tuttavia Fontana insisteva nel dire che mezzi come il neon, la luce ultravioletta e la televisione erano diventati parte di quello che lui chiamava «l'Estetica decorativa dell'uomo della strada». Diceva: «luce di wood, neon, televisione, sono davvero entrate dentro l'estetica dell'uomo della strada. Il cemento armato richiede una nuova architettura. A questa nuova architettura sta la luce e lo spazio»²²¹. E riguardo al disegnare nello spazio Carrieri continua:

Quando venne a parlarmi dell'arte spaziale, Fontana cominciò a modellare l'aria: l'aria che nelle sue mani diventava un corpo rutilante. Mi disse che era stanco di creta di forme fisse, di abilità, di nobiltà. Voleva fare in un altro modo. Mescolarsi all'aria, comporre nell'aria la sua plastica. Avrebbe modellato grandi corpi fluidi con luci variopinte²²².

Dunque è chiaro che Fontana vedeva il neon anche nella sua declinazione popolare, ovvero nell'estetica decorativa della strada, ma intendeva usarlo come

potenza di un gesto informale che chiama post-dadaista. È a Yve-Alain Bois con *Fontana's Base Materialism*, in "Art in America", n.4 (1989) che spetta la stroncatura finale, quella che non gli ha consentito un posto nella storia dell'arte di stampo americano che ha dominato tutti gli anni Novanta e Duemila (Cfr. Hal Fpster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, *Arte dal 1900. Modernismo antimodernismo postmodernismo*, 2004, tr.it. Bologna, Zanichelli, 2006). Bois, infatti, proprio riflettendo sulle ragioni del "rifiuto americano di Fontana", ne definisce l'arte totalmente kitsch e vicina alla nozione di abietto di Bataille, ovvero informe e scatologica. Fontana è considerato incapace di scegliere tra tradizione e avanguardia e, anche là dove gli si riconosce un ruolo di precursore, non lo si considera in grado di portare avanti le proprie idee. Bois lo definisce "ossessionato dalla materia" descrivendo i tagli come provocazioni sadiche.

²²⁰ Gillo Dorfles, *L'architettura e le arti alla IX Triennale*, in "Letteratura e arte contemporanea", n. 9 (1951), pag. 67.

²²¹ Raffaele Carrieri, *Pittura e scultura d'avanguardia in Italia 1890-1950*, Milano, Edizioni della Conchiglia, 1950, p. 288.

²²² Ibidem.

mezzo artistico, innalzandolo a strumento d'arte. Infatti questo corpo fluido della Triennale era immediatamente in relazione con lo spazio, grazie al fatto che emanava una luce propria, mentre nell'Ambiente nero, secondo un espediente usato anche nel Cinema Arlecchino, la superficie era resa vibrante grazie alla luce di Wood; il lavoro letteralmente si estendeva oltre i confini classici della scultura creando una connessione tra l'oggetto e lo spazio circostante. Alcune porzioni del tubo di neon illuminavano parti dell'architettura che erano molto vicine al tubo, così che l'architettura veramente diventava parte integrante del lavoro, includendosi in esso e rendendo lo spettatore come sospeso, inglobato in uno spazio etereo e senza confini. Ci fu chi lo descrisse come un arabesco, un piatto di spaghetti o un lazzo²²³, e chiaramente Fontana ne fu offeso perché avevano cercato di ingabbiare la sua opera in una mera definizione figurale, mentre lui la considerava come architettura astratta, decorazione spaziale o concetto spaziale, ma mai una scultura né un oggetto.

In una maniera diversa anche il Neon incorporava il movimento dello spettatore dentro di sé. E a questo contribuiva sicuramente la forma spiraliforme e non regolare del lavoro che a tratti pende verso il basso, a tratti sembra ritrarsi verso l'alto con il risultato che non è possibile coglierlo se non girandovi intorno, anche più volte e non si ha mai l'impressione di vederlo nella sua interezza; da lontano sembra ben definito, mentre quando vi siamo sotto sembra etereo e sfuggente, come una nuvola di vapore che ci avvolge. Lo spettatore lo vede inizialmente da sotto e poi salendo le scale e muovendosi sotto di esso e intorno ad esso e poi, finalmente, da sopra dove è più o meno al livello degli occhi. Se ci pensiamo dunque, il lavoro era fatto per essere visto in movimento e in effetti l'unica reinstallazione che non ne tradisce l'intenzione è quella realizzata a Milano dal Museo del Novecento (immagine LXXVIII), dove è possibile vedere il neon da questi tre punti di vista, anche se chiaramente sono enfatizzati. Basso da Piazza Duomo, medio dalla stanza dell'ultimo piano, altezza occhio dal ballatoio, proprio come fu in origine e come era nelle intenzioni di Fontana.

In questo modo il neon fu davvero un lavoro fatto dalla posizione dello spettatore nello spazio e nel tempo, era un prisma attraverso il quale le azioni e l'esperienza

²²³ Fontana in una lettera a Giò Ponti, 30 luglio 1951 in Campiglio, *Lucio Fontana. Lettere...* cit., pp. 217-218.

del visitatore erano moltiplicate. Temi che poi Fontana riprenderà in altri lavori, come l'Ambiente bianco²²⁴ in cui la visione del taglio appare moltiplicata, e il percorso da fare è ancora più scandito dalla costruzione dell'ambiente.

È importante cercare di capire la genesi del neon anche dal punto di vista del confronto con il movimento astratto di matrice nord-americana che a quell'epoca Fontana sicuramente conosceva. Infatti se nell'ambiente nero possiamo vedere suggestioni e una conoscenza dell'astrazione nel suo sviluppo post-futurista e sudamericano, nel '51 possiamo dire con sicurezza che Fontana avesse sviluppato la sua idea dell'astrazione in modo diverso. Sicuramente conosceva il lavoro di Pollock che aveva visto nel 1950 presso la *Sala Napoleonica* del Correr dove, dal 21 luglio al 21 agosto, viene esposta tutta la collezione di 20 tele di Peggy Guggenheim. Insieme alla personale al Correr, sempre a Venezia, il Padiglione Americano quell'anno presentava una mostra di John Marin e una selezione di 6 giovani artisti di cui tre scelti da Alfred Barr: Pollock, de Kooning e Gorky. Quindi una doppia presenza di Pollock a Venezia. Del resto Fontana partecipa a quella stessa Biennale e quindi vede Pollock sicuramente a Venezia e, subito dopo, a Milano, dove dal 21 ottobre al 21 novembre Pollock ha una personale alla Galleria del Naviglio.

Negli stessi anni del neon sullo scalone della Triennale Pollock stava pensando di estendere il tratto della sua pittura oltre la tela e aveva pubblicato su "Interiors" del 1950 il progetto del suo museo ideale con Peter Blake. Secondo Arthur Drexler il progetto suggeriva un'integrazione totale della pittura nell'architettura, dove la pittura diventava di fatto l'architettura.²²⁵ È improbabile che Fontana lo conoscesse ovviamente, ma è importante sottolineare come il problema avvertito fosse lo stesso.

E possiamo andare oltre, vedendo l'eredità di Pollock per l'arte ambientale. Allan Kaprow sottolinea come l'implicazione psicologica attraverso l'immaginazione, cioè l'azione sullo spettatore, arriva a trasformare le tele di Pollock in veri ambienti.

²²⁴ Cfr. più avanti Ambiente spaziale nella XXXIII Biennale di Venezia, Cat. gen. 2006, 66 A 2.

²²⁵ Arthur Drexler, *Unframed Space: A Museum for Jackson Pollock's Paintings*, in "Interiors" n. 6 (1950), p. 90.

Di fronte a queste tele giganti siamo assorbiti, non è più possibile guardarle da una certa distanza. È la pittura che continua nella stanza, e noi diventiamo partecipi più che osservatori [...] quello che ci rimane è qualcosa che non sta dentro i propri confini, che deborda da ogni lato e alla fine ci porta verso il rituale e il magico. Di fronte a questo non possiamo che rinunciare a fare pittura [...] Pollock ci lascia là dove iniziano lo spazio, gli oggetti, le azioni quotidiane, i nostri corpi, vestiti, stanze. È qui che iniziamo a utilizzare mezzi come lo sguardo, il suono, i movimenti, le persone, gli odori, il tatto. Sono questi i materiali della nuova arte: sedie, cibo, neon, elettronica, fumo, acqua, vecchi calzini, un cane e una quantità di altri oggetti che verranno scoperti da questa nuova generazione di artisti [...] così nessuno dirà più sono un pittore, uno scultore o un ballerino, un poeta, ma semplicemente sono un artista²²⁶.

Così come in Fontana rintracciamo la convinzione nella soppressione della specificità del medium e la simultanea inclusione di tutti gli aspetti della percezione nella sfera estetica. Kaprow iniziò a creare ambienti spaziali verso la fine del 1957, voleva introdurre il suono negli ambienti e incappò nell'*happening*. In alcuni passi dei suoi manifesti Fontana parla di suono, ma non arriva mai a introdurlo nei suoi ambienti. Di fatto con il neon Fontana anticipa l'aspirazione di Pollock di creare una pittura per l'architettura, come afferma nell'intervista a William Wright: «I think the possibilities of using painting on glass in modern architecture terrific»²²⁷. Fu per realizzare questa idea che Pollock collaborò con Peter Blake al modello per l'«Ideal Museum for the Painting of Jackson Pollock» che fu esibito alla Betty Parson Gallery nel 1949 e pubblicato nel giornale «Interiors» l'anno seguente. Nell'articolo che accompagnava le immagini Arthur Drexler sosteneva che il progetto suggeriva una possibilità di integrazione totale di pittura e architettura che rispetto alla sintesi delle arti o al costruttivismo non portava un messaggio politico ma aveva il solo proposito di enfatizzare la nostra esperienza dello spazio²²⁸. È qui che dobbiamo vedere la vera natura del Fontana contemporaneo, in questo passaggio importantissimo in cui gli ambienti diventano espressione dell'uomo, delle sue angosce e delle sue paure in cui lo spettatore è al

²²⁶ Allan Kaprow, *The Legacy of Jackson Pollock*, in *Essays on the blurring of art and life*, Londra, University of California Press, 2003, pp. 1-10.

²²⁷ Francis V. O'Connor, *An Interview with Jackson Pollock*, in *Jackson Pollock*, a cura di Francis V. O'Connor, New York, Museum of Modern Art, 1967, p.81.

²²⁸ Cfr. Drexler, *Unframed Space...* cit., p.90.

centro dell'azione, non subisce un messaggio preconfezionato, ma è lui stesso che deve dare il suo.

Parte della critica americana²²⁹ ha erroneamente notato una somiglianza fra i disegni di Pollock fatti per l'Ideal Museum e quelli di Fontana per la struttura al neon, ma la sola somiglianza può essere rintracciata nei tratti curvilinei della pittura di Pollock e degli schizzi per la Triennale, per il resto i due progetti sono totalmente differenti, uno ancora legato alla pittura e l'altro che utilizza la luce per disegnare nell'aria. Non possiamo certo dire che Fontana conoscesse il progetto di Pollock all'epoca ma tuttavia questo spiega anche perché Fontana si sentisse di fatto più avanzato di Pollock nella concezione di un nuovo spazio pittorico. «Pollock then, threw paint on to the canvas. He was looking for a new dimension of space, but all he could produce was Post Impressionist paintings because he threw paint onto the canvas although he wanted to go beyond the canvas»²³⁰. Pollock per lui, non aveva inventato niente, al contrario di quello che voleva far credere la critica americana²³¹. Proprio nelle ultime interviste confessa di conoscere questo amore di Pollock per lo spazio e considerando quanto fosse curioso, possiamo ipotizzare che anche all'epoca della spirale di neon avesse visto e riflettuto sul lavoro di Pollock. Certamente invece il neon della Triennale non può essere interpretato come il risultato di un gesto autoriale nello spazio²³². E se anche possiamo pensare che Fontana prende ispirazione dalla foto di Picasso,

²²⁹ Anthony White, *Lucio Fontana. Between Utopia and Kitsch*, cit.

²³⁰ Tommaso Trini, *The last interview given by Fontana*, in "Studio International" n. 949 (1972) p.283.

²³¹ Cfr. Carla Lonzi, *Autoritratto*, Bari, De Donato, 1967 p. 139. Lungo tutta l'intervista Fontana si scaglia più volte contro Pollock e la sua presunta conquista dello spazio e dell'ambiente. "Voleva uscire da una dimensione ma non l'ha capita, come io non avevo capito nel 1934 cos'era: facevo i fili [...]. Ma sai che io leggo nei manifesti americani delle cose che sono la definizione del Manifesto spaziale in pieno [...]. Una volta ho parlato con un critico, talmente cretino [...] dice "ma si ma lei...lo spazio, ma cosa vuole, lei italiano, lo spazio...noi americani, i deserti dell'Arizona"...ah, dico, quello è appunto lo spazio? perché allora, guardi, io non sono italiano, sono argentino e ho la pampas che è dieci volte più grande dei deserti dell'Arizona, ma lo spazio non è la pampas, lo spazio è un altro, nella testa, capisce?"

²³² Interpretazione che ad esempio Rosalind Krauss dà della foto di Picasso fatta da Gjon Mili, come anche di tutto il lavoro di Pollock. Cfr. Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge Mass., London, The MIT press, 1993, p. 302. "Making an image by means of an airborne gesture through which one could see the body of the artist himself".

dall'altra parte egli arriva a un effetto completamente diverso: Fontana non pensa né un gesto nello spazio né alla possibilità di felicità e lusso promessa dalla tecnologia moderna²³³, ma alla forma e alla tecnica come possibilità di superamento dei mezzi artistici verso la “quarta dimensione”.

1953 A

SOFFITTO SPAZIALE²³⁴

Unico allestimento (distrutto) Lucio Fontana per il Padiglione della Società E. Breda alla XXXI Fiera di Milano progettato da Luciano Baldessari, impresa di costruzioni Ing. A. Morganti.

Documentazione

Cat. gen. 2006, scheda p. 957;

Fondazione Lucio Fontana, Milano, fotografie dell'epoca. Architettura pubblicitaria per la Società E. Breda alla XXXI Fiera di Milano. Interno del cinematografo con il complesso spaziale luminoso di Fontana.

Archivio Baldessari presso Zita Mosca: fotografie dell'epoca.

²³³ Nel modo che di lì a pochi anni intenderà l'Independent Group inglese con le mostre *Growth and Form* (1951), *Man Machine and Motion* (1955) e *This is Tomorrow* (1956) all'ICA di Londra. Nell'Independent Group si discuteva molto di teoria della comunicazione visiva, dei progressi della scienza e di cultura popolare per capire come l'evoluzione della scienza aveva influenzato la visione e percezione del mondo (cfr. AA.VV. *The Independent Group*, in “October”, Vol. 94, (2000).

²³⁴ Cat. gen. 2006, 53 A 1.

1953 B

NASTRO METALLICO PARIETALE²³⁵

Unico allestimento (distrutto) Lucio Fontana per il Padiglione Sidercomit progettato da Luciano Baldessari e Marcello Grisotti alla XXXI Fiera di Milano.

Documentazione

Cat. gen. 2006, scheda p. 957;

FLF, Milano: fotografie dell'epoca. Architettura pubblicitaria per il Padiglione Sidercomit progettato da Luciano Baldessari e Marcello Grisotti alla XXXI Fiera di Milano.

Archivio Baldessari presso Zita Mosca: fotografie dell'epoca.

1953 C

SOFFITTO SPAZIALE²³⁶

Unico allestimento (distrutto) Lucio Fontana per il Padiglione Sidercomit progettato da Luciano Baldessari e Marcello Grisotti alla XXXI Fiera di Milano.

Documentazione

Cat. gen. 2006, scheda p. 958;

FLF, Milano: fotografie dell'epoca. Concetto spaziale luminoso di Fontana per il Padiglione Sidercomit Gruppo Finsider alla XXXI Fiera di Milano.

Archivio Baldessari presso Zita Mosca: fotografie dell'epoca.

²³⁵ Cat. gen. 2006, 53 A 2.

²³⁶ Cat. gen. 2006, 53 A 3.

Descrizione e note critiche

Gli interventi furono concepiti per le architetture pubblicitarie delle Società Breda e Sidercomit Finsider progettate da Luciano Baldessari alla XXXI Fiera di Milano. Per il Padiglione Breda Fontana ideò un plafone luminoso sospeso per la sala delle proiezioni (immagine LXXV), una sorta di cinema dove venivano ripetutamente proiettati filmati pubblicitari della Società Breda; per il Sidercomit un nastro metallico sulla parete esterna del Padiglione (immagine LXXIX) e un complesso luminoso a soffitto per l'interno (immagine LXXX-LXXXI), mentre il pittore Attilio Rossi si occupò della decorazione parietale.

Per tutti e tre i casi presso l'Archivio Baldessari - né al dipartimento Indaco al Politecnico né presso Zita Mosca - sono stati trovati documenti riconducibili agli interventi di Fontana, sia per quanto riguarda bozze di progetto che per note di contabilità o indicazioni sulle ditte costruttrici.

Realizzato in gesso bianco, il soffitto luminoso per la Breda, con le sue costellazioni di buchi piatti e aggettanti, ricorda una superficie siderale, mentre la sua forma ellittica composta rimanda ad alcuni studi di prospettiva dal basso realizzati per l'Ambiente della IX Triennale²³⁷. L'intervento pensato da Fontana era installato nella sala centrale del Padiglione: una sfera in cemento armato sospesa a cui si accedeva da due scale opposte (immagine LXXXII-LXXXIII-LXXXIV). Nei disegni di Baldessari non compare alcuna traccia del soffitto di Fontana - se ne ha evidenza solo nei progetti esecutivi - mentre è messo in evidenza il percorso libero e aereo d'attraversamento del Padiglione, culminante nel grande ambiente sferico, polo dell'intero complesso, dove si chiude il percorso. Lì il plafone di gesso bianco, bucato secondo un disegno che suggeriva costellazioni astrali, era sospeso al soffitto tramite cavi e, illuminato da due luci radenti, dava un effetto luminoso molto suggestivo. Come Lisa Ponti commentò sulle pagine di "Domus": «In questa sala il soffitto di Fontana è come un telo teso e sospeso nel vuoto della doppia altezza del locale: è schermo acustico, dà proporzione allo spazio ed è superficie luminosa riflettente [...] è una apparizione fantastica nel vuoto del nero».²³⁸ I buchi non erano dunque stati pensati come solo

²³⁷ Cfr. *Studio per ambiente alla IX Triennale - Concetto spaziale 1951* in Gualdoni, *Lucio Fontana. Il disegno...* cit., p. 112.

²³⁸ Lisa Ponti, *Idee di Lucio Fontana*, in "Domus", n.271 (1952), pp.33-35.

motivo formale, ma servivano a rendere acusticamente equilibrata la sala, mentre la conformazione ellittica composta si ritrova in altri studi per *Concetti spaziali* degli stessi anni²³⁹. Intorno al 1952 Fontana eseguì numerosi disegni che titolò *Studio per ambiente spaziale* o *Studio per scultura spaziale*. Alcuni sono ricollegabili alle sculture di neon progettate per appartamenti, come ad esempio quella realizzata per casa Veronelli a Milano²⁴⁰, altri al controsoffitto con costellazione di buchi sia semplici sia con semicilindro aggettante realizzato per la sala da ballo Kursaal Margherita a Varazze nel 1952²⁴¹ (immagine LXXXV-LXXXVI) che, con la luce radente che evidenziava i buchi, sembra essere il diretto antecedente del soffitto per la Breda. Ma il tema dei buchi forati e la luce non era certo nuovo per Fontana che da subito espose le sue carte e tele bucate come schermi attraverso cui far passare la luce elettrica. Ne sono esempio diverse fotografie, riprodotte sulla stampa dell'epoca²⁴² che mostrano il primo buco²⁴³ (1949) come una quinta attraverso cui passa un fascio di luce che crea ombre sferali (immagine LXXXVII). Il 17 maggio 1952 poi, venne redatto il *Manifesto del Movimento Spaziale per la Televisione* e il primo buco attraversato da fasci di luce apparve in una trasmissione sperimentale alla Rai di Milano, intitolata *Buchi e immagini luminose in movimento*, accompagnato dal *Manifesto del Movimento Spaziale per la Televisione*. «Noi spaziali trasmettiamo, per la prima volta nel mondo, attraverso la televisione, le nostre nuove forme d'arte, basate sui concetti

²³⁹ Cfr. disegni n. 140 e 141 in Gualdoni, *Lucio Fontana. Il disegno...* cit., pp. 138-139.

²⁴⁰ Fra il 1951 e il 1952 Fontana realizza alcune sculture al neon da collocare in appartamenti privati (Cat. gen. 2006, 51 A 6 e 51 A 8), importanti perché sottolineano quanto l'artista considerasse questo mezzo autonomo e libero da ogni implicazione decorativa; nel 1952 poi, viene chiamato a concorrere con una scultura per il monumento all'ingegnere Camillo Olivetti a Ivrea (Cat. gen. 2006, 52 A 2). Dal catalogo generale non si comprende la natura dell'intervento pensato da Fontana, ma alcuni disegni recentemente ritrovati, inducono a pensare che si trattasse di una struttura mobile, in cui le parti elicoidali di neon fissate a un perno centrale si potevano muovere meccanicamente proiettando dei giochi di luce (Cfr. Milano, Archivio Fontana, disegni n. 3329/3, n. 4018/1, sc2, n. 1484/19). Il più tecnico, con tanto di indicazione delle parti meccaniche e al neon (Ivi n. 3329/4) è titolato *Illuminazione a concetto spaziale*. In altri disegni poi questi elementi cinetici sono collocati all'interno di una stanza (Ivi n. 223/9 e n. 3464/1).

²⁴¹ Cat. gen. 2006, 51-52 A 1.

²⁴² Cfr. Giampiero Giani, *Lucio Fontana*, (catalogo della mostra) Milano, Galleria del Naviglio, 1952.

²⁴³ Cat. gen. 2006, 49 B 1.

dello spazio [...]. Vogliamo che l'arte sia svincolata dalla materia e che attraverso lo spazio possa durare un millennio anche nella trasmissione di un minuto».²⁴⁴ Per comprendere l'attualità e la capacità di visione dell'esperimento di Fontana basti pensare che solo nell'estate successiva avrà luogo l'avvenimento fondante della nuova tradizione d'arte performativo-comportamentale negli Stati Uniti, il primo *happening* organizzato da John Cage al Black Mountain College, in North Carolina, nell'ambito del quale verranno effettuate alcune proiezioni cinematografiche su una serie di *White paintings* di Rauschenberg, allora di ritorno da un soggiorno in Italia. Nel descrivere l'evento organizzato da Fontana per la RAI, Agnoldomenico Pica sottolineò le implicazioni spaziali di tale esperimento:

Gli schermi forati di Fontana devono essere intesi, fra l'altro, come fecondi suggerimenti per la plastica architettonica. Gli effetti diretti e indiretti, per trasparenza o per proiezione di pareti forate secondo un certo ritmo, impiegati con accortezza, potrebbero offrire impensate risorse per animare un ambiente, frangendone caleidoscopicamente i piani, aumentandone la capienza ideale, conferendovi nuove significazioni, sconvolgendone le dimensioni, portandovi insomma, quella carica di fantasia, quel potenziale di poesia che, altra volta e allo stesso titolo, vi recavano nell'affresco e nell'encausto, incredibili cieli [...]. Si pensi all'effetto già in parte sperimentato in alcune trasmissioni televisive, che la proiezione degli schermi forati può suscitare su pareti piane o curve, spezzate o eventualmente modellate o, perfino, su altri schermi in movimento, si aggiunga a tutto questo la possibile combinazione di effetti cinematici e fotocromatici e si avrà [...] una prima intuizione della impreveduta e forse insospettata ricchezza virtuale che potrebbe essere offerta dalla semplice invenzione che [...] Fontana presenta alla Galleria del Naviglio.²⁴⁵

Per l'intervento nel Padiglione Sidercomit, progettato da Baldessari con un'ardita pensilina aggettante che conferiva una fisionomia molto dinamica alla costruzione, Fontana creò un soffitto luminoso utilizzando segmenti colorati di neon disseminati come frecce luminose sulla superficie metallica, anch'essa

²⁴⁴ Lucio Fontana, *Manifesto del movimento spaziale per la televisione*, in Crispolti, *Lucio Fontana...* cit., pp. 118-119.

²⁴⁵ Agnoldomenico Pica, *Lucio Fontana e lo spazialismo*, Venezia, Edizioni del Cavallino, 1953.

costellato di buchi che bilanciassero l'acustica²⁴⁶. Le frecce di neon specchiate producevano un effetto ottico di spessore spaziale del soffitto, dilatando il volume della sala in altezza, mentre le pareti dipinte da Attilio Rossi in tre diverse tonalità di grigio “sembravano muoversi come tende al vento dilatando la superficie.”²⁴⁷ Sempre nello stesso numero di “Domus”, Lisa Ponti commentava,

nella seconda sala il soffitto è anch'esso una parete acustica: in lamiera d'acciaio, come le pareti verticali, è bucato per l'acustica secondo un disegno, ed è perforato con tante stecche di neon colorate – azzurro, rosso, bianco – che escono ad angolo retto e si raddoppiano riflettendosi nella superficie d'acciaio così togliendo, con questo gioco fantastico, peso e consistenza alla parete.²⁴⁸

Il nastro in metallo lucente, addossato alla parete esterna del Padiglione, scendeva invece in due lunghe volute, fissato in pochi punti da cui si arricciava in pieghe naturali.

In questi anni dunque Fontana sembra portare avanti il tema della luce parallelamente a quello della costruzione d'ambienti, come se le due cose non potessero prescindere l'una dall'altra, e anzi, giocando proprio con le potenzialità della luce per enfatizzare effetti spaziali e disorientanti. Questo aspetto non sarà mai del tutto abbandonato, anche quando più tardi Fontana imparerà a costruire ambienti più avviluppanti anche sul piano volumetrico, come quello progettato per la Biennale del 1966. Non perderà insomma mai del tutto il fascino per “le conquiste della tecnica” che lo facevano sentire un artista d'oggi, e questo in parte è all'origine del misconoscimento americano che vede nell'utilizzo degli effetti luminosi un retaggio di un'arte bassa, *mass entertainment*, da vetrina e cabaret.

Negli *Studi per soffitto spaziale* (immagini LXXXVIII-LXXXIX) direttamente riferibili agli interventi per la XXXI Fiera²⁴⁹ la luce è disegnata come flash

²⁴⁶ È da notare che l'anno precedente Fontana aveva messo a punto la tecnica dei buchi in soffitti fonoassorbenti lavorando con gli architetti Rogers e Zanuso alla sistemazione del Piccolo Teatro di Milano, in via Rovello, per cui disegnò la costellazione di buchi. Cfr. Serena Maffioletti, *BBPR*, Bologna, Zanichelli, 1994.

²⁴⁷ Secondo un commento di Zita Mosca Baldessari in Jole De Sanna, *Lucio Fontana. Materia Spazio Concetto*, Milano, Mursia, 1993, p. 93.

²⁴⁸ Lisa Ponti, *Idee di Lucio Fontana...* cit., p.34.

²⁴⁹ Milano, Archivio Fontana, disegni n. 3672/2, ila 135, n. 1945/12.

irradiante in tutta la sala con l'intenzione di provocare sul visitatore un effetto di spaesamento, turbamento, sdoppiamento degli spazi, di creare insomma quella quarta dimensione che è il fine ultimo dei suoi ambienti. Lucio Fontana commenta così le sue sculture luminose «non so, questo è il fatto più importante: scultura luminosa...non puoi illuminare il bronzo, allora c'erano tubi al neon, tu vedi scritto in lettere, ecco che, col tubo al neon si può fare anche l'opera d'arte, e ho pigliato il neon.»²⁵⁰ Lisa Ponti aggiunge:

Importanti sono questi esempi per gli effetti straordinari che si ottengono con questa materia nuova che è la luce. Nuova perché non è più il “punto luminoso” fermo di un tempo, che semplicemente rischiarava o profilava un oggetto, un'architettura, ma – intermittente, mobile, lampeggiante, radente – la luce ora costruisce essa stessa l'oggetto, lo inventa, gli dà apparenze e dimensioni sue. È la luce che si vale del buio: non la luce del sole, ferma, ma la luce dei temporali, delle scariche, delle albe, dei razzi, dei riflettori militari e da circo, delle esplosioni, delle radiografie, capita e utilizzata come effetto d'arte.²⁵¹

E, riguardo a Baldessari, nota Quattrocchi²⁵² che proprio in questi casi si conferma geniale creatore di scenografie percorribili dove spazio e immagine si identificano; architetture-sculture di radice futurista e espressionista che contengono anticipazioni di architetture molto lontane come il Centre Pompidou (Padiglione Sidercomit) o alcune architetture di Frank Gehry (Padiglione Breda 1952). E sembra proprio che Baldessari, solitamente creatore di architetture frammentarie, quando collabora con Fontana concepisse spazi integri, quasi ritratti e mai troppo esuberanti per lasciare posto all'intervento dell'amico.

È noto come Fontana amasse mostrare i suoi primi *buchi* attraversati da fasci di luce che creavano lunghe ombre. Il catalogo della sua personale del maggio 1952 al Naviglio con un testo di Giampiero Giani, contiene la grande foto del primo buco poi riprodotta in molta stampa dell'epoca, come precedentemente accennato. In un articolo recente Stephen Petersen sottolinea come la luce all'inizio fosse

²⁵⁰ Carla Lonzi, *Autoritratto...* cit., p. 95.

²⁵¹ Lisa Ponti, *Idee di Lucio Fontana...* cit., p.34.

²⁵² Luca Quattrocchi, *Gli ambienti spaziali e i rapporti con l'architettura nel secondo dopoguerra*, in *Lucio Fontana* (catalogo della mostra) Milano, Electa, 1998, pp. 162-173.

anzi indispensabile alla comprensione dei concetti spaziali²⁵³. L'immagine riprodotta nel catalogo di Giani da cui prende spunto, ma anche quelle della prima trasmissione spaziale sembrano infatti la traduzione visiva delle tesi di László Moholy Nagy sulla composizione cromatica mobile (composizione continua di luce)²⁵⁴ ottenuta con riflettori e proiettori capaci di creare uno spazio-luce²⁵⁵ con il movimento di piani oscillanti. Secondo il processo descritto da Moholy lo spettatore «invece di meditare sull'immagine statica e sprofondarsi in essa, viene costretto a svolgere immediatamente una doppia azione, per poter esercitare un controllo e contemporaneamente essere partecipe degli eventi ottici.»²⁵⁶

E proprio questo stesso effetto partecipativo voleva indurre Fontana con le sue pareti forate in grado di modulare, farsi attraversare e riflettere la luce proprio come il *Light modulator*, quasi che l'ultima intenzione dei concetti spaziali fosse proprio quella di esplorare la materialità della luce attraverso i buchi, creando ancora una volta un ambiente che andava ben oltre la superficie del quadro. Lo provano i fotogrammi rimasti e lo intuì bene il Gruppo Zero che nella sua sala del 1964 a Documenta, titolata "Omaggio a Fontana" (immagine XC), creò una composizione di macchine luminose che proiettavano sulle pareti attraverso varie forme forate. Fontana pensò inizialmente i buchi nel loro sconfinamento dalla superficie del quadro allo spazio e alla luce, come dimostra anche un servizio su "Domus" da lui curato che affianca ai disegni e alle carte alcune tele bucate con il tema del vortice «questi, che Fontana chiama concetti spaziali, telai di carta bucata e illuminata dove c'è già il distacco dall'oggetto vero e proprio, dal pezzo d'arte all'effetto d'arte effetto fantastico in cui la materia conta e dura poco e quello che conta è lo spettacolo spaziale di tre dimensioni che si crea. Dalla materia alla luce.»²⁵⁷

In questa dichiarazione possiamo vedere una prima risoluzione compiuta del *Secondo Manifesto Spaziale*: «A tal fine, con le risorse della tecnica moderna, faremo apparire nel cielo forme artificiali, arcobaleni di meraviglia, scritte

²⁵³ Stephen Petersen, *From Matter to Light. Fontana's Spatial Concepts and Experimental Photography*, in "Art on Paper", vol. 4, (2000).

²⁵⁴ László Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film, 1925*, tr.it. *Pittura Fotografia Film*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 11-21.

²⁵⁵ Ivi, p. 19.

²⁵⁶ Ivi, p. 21.

²⁵⁷ Lisa Ponti, *Idee di Lucio Fontana...* cit.

luminose»²⁵⁸, ma vi ritroviamo anche echi del *Manifesto dell'Aeropittura*²⁵⁹ - che Fontana sicuramente meditò nei primi proponimenti spaziali - che nel futuro vede «il giorno in cui gli aeropittori futuristi realizzeranno l'Aeroscultura sognata dal grande Boccioni, armoniosa e significativa composizione di fiumi colorati offerti ai pennelli del tramonto e di variopinti lunghi fasci di luce elettrica.» Ma dobbiamo anche pensare che proprio negli anni Cinquanta le prime immagini fantascientifiche iniziano a comparire sulle riviste e sulla stampa. Stephen Petersen²⁶⁰ cita “Scienza Fantastica”, la prima rivista dedicata alla fantascienza edita in Italia. Fu pubblicata dall'aprile 1952 al marzo 1953, per un totale di sette numeri, e aveva come sottotitolo “Avventure nello spazio tempo e dimensioni”. Sempre nel 1952 la Mondadori fondò la collana editoriale *Urania*, una collana di romanzi e una rivista, che dominò l'immaginario fantascientifico italiano dei successivi vent'anni. Sono gli anni in cui iniziano a comparire le prime immagini dei dischi volanti, l'Alfa Romeo lancia la sua macchina sportiva “Disco volante” e esce il film *Ultimatum alla Terra*, diretto da Robert Wise, popolato da alieni, ufo e robot. Non possiamo negare che queste immagini ebbero un'influenza su Fontana che nel *Manifesto per la Televisione* prosegue «spazio visto sotto un duplice aspetto: il primo quello degli spazi una volta considerati misteriosi ed ormai noti e sondati, e quindi da noi usati come materia plastica; il secondo, quello degli spazi ancora ignoti del cosmo che vogliamo affrontare come dati di intuizione e di mistero». Ma dal *Manifesto Tecnico* (1951) in poi è chiaro che Fontana intende lo spazio non quale spazio cosmico, ma come quell'elemento nel quale si sviluppa la nuova arte formata da colore, suono e movimento (tempo e spazio); proseguendo tra le righe del *Manifesto* lui stesso dice che la conquista

²⁵⁸ Lucio Fontana, *Secondo Manifesto spaziale*, in Crispolti, *Lucio Fontana... cit.*, p. 115.

²⁵⁹ Il manifesto futurista dell'aeropittura, a firma di Marinetti, Balla, Benedetta, Depero, Dottori, Fillia, Prampolini, Semenzi e Tato, è pubblicato per la prima volta in “La Gazzetta del Popolo” di Torino il 22 settembre 1929; poi in traduzione francese (*Manifeste de l'Aéropeinture*) in “Comoedia”, 14 febbraio 1931; ancora in italiano, nel catalogo della *I Esposizione d'Aeropittura* tenutasi alla Galleria La Camerata degli Artisti di Roma, 1-10 febbraio 1931; nel catalogo dell'*Esposizione d'Aeropittura* tenutasi al Palazzo delle Esposizioni di Roma, 1-30 aprile 1932.

²⁶⁰ Stephen Petersen, *Space-age aesthetics. Lucio Fontana, Yves Klein, and the postwar European avant-garde*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2009.

dello spazio in sé è un'illusione – «Un sasso bucato, un elemento verso il cielo, una spirale, sono la conquista illusoria dello spazio, sono forme contenute nello spazio nelle loro dimensioni, meno una. La Torre di Babele è un esempio antichissimo della pretesa dell'uomo per il dominio dello spazio»²⁶¹ - serve piuttosto un cambio di prospettiva, una nuova arte che includa la 4° dimensione. Siamo ben lontani dal concetto di *Gesamtkunstwerk* perché qui Fontana non affida alla pittura, alla scultura o all'architettura il compito di riempire lo spazio, è lo spazio stesso a essere inteso come materia plastica, pieno di un vissuto che diventa spazio agito, partecipato. Se ben leggiamo il *Manifesto Tecnico*, dunque, capiamo come Fontana abbia avuto questa fascinazione per la tecnica e se ne sia servito per la creazione della sua arte e anche per il sostegno delle sue tesi, ma sempre utilizzandola come mezzo per un risultato che la superasse in favore di quella che lui chiama "la nuova prospettiva". «Poiché gli artisti spaziali intendono continuare l'evoluzione del mezzo dell'arte proponendosi di raggiungere una forma d'arte con mezzi nuovi che la tecnica mette a disposizione degli artisti.»²⁶² In fondo la materia a lui interessava più per le sue possibilità coloristiche che come mezzo in sé. Alla fine della sua vita rinnegò infatti le *pietre* che erano troppo legate a un mezzo, e non esprimevano la vera essenza dei *buchi*. E in una lettera a Jef Verheyen confessa: «Ma io penso che la materia sia importante per l'evoluzione dell'arte, ma bisogna che l'artista domini la materia, è l'elemento che serve all'artista per la sua nuova creazione, ma l'importante, la cosa più importante è l'idea.»²⁶³ E di nuovo qui troviamo una delle argomentazioni principali del misconoscimento americano, quel "basso materialismo" che Yve Alain Bois²⁶⁴ gli ha attribuito proprio prendendo ad esempio le *pietre*, le *nature* e le sculture in ceramica, senza guardare all'essenza del suo lavoro come opera aperta e partecipativa. Del resto tutta la sua opera del secondo dopoguerra è un'abrogazione della materia verso la nuova arte: «io buco, passa l'infinito di lì, passa la luce, non c'è bisogno di dipingere [...] tutti han creduto che io volessi

²⁶¹ Lucio Fontana, *Manifesto tecnico...* cit., pp.117-118.

²⁶² Ibidem.

²⁶³ Da una lettera a Jef Verheyen, Milano 4-7-61 in Campiglio, *Lucio Fontana. Lettere...* cit., p. 181.

²⁶⁴ Cfr. Bois, *Fontana's Base Materialism*, cit.; White, *Lucio Fontana. Between Utopia and Kitsch*, cit.

distruggere: ma non è vero, io ho costruito, non distrutto, è lì la cosa.»²⁶⁵ E dalla materia alla luce Fontana sembra andare in tutti i suoi interventi ambientali, utilizzando fori luminosi per smaterializzare anche gli interventi più architettonici da lui immaginati, come il progetto per cappella funebre²⁶⁶ studiato con l'amico Mario Fallini nel 1953, non realizzato, in cui tutte le pareti della cappella erano previste bucate da Fontana (immagine XCI).

Del progetto si conserva solo un disegno²⁶⁷ in cui sono indicate piante e prospettive e la fotografia di un modellino in carta piegata con buchi e filo di ferro che sembrano anticipare il visionario Padiglione Philips di Le Corbusier e Yannis Xenakis (1957-1958).

Se non si può far chiaramente discendere il Padiglione Philips da questo progetto di Fontana, è chiaramente sorprendente come ne anticipi le forme iperboliche e ondulate e la leggerezza del sistema delle sospensioni. Ancora una volta dobbiamo soffermarci su quanto questo artista per niente locale fosse immerso nella cultura architettonica d'avanguardia del suo tempo, probabilmente ne aveva colto le suggestioni all'Esposizione Internazionale di Parigi del 1937, dove c'era il famoso *Pavilion des Temps Nouveaux* (immagine XCII), sempre di Le Corbusier, costruito con teli e cavi d'acciaio, ma come abbiamo visto sopra, bastava andare in Fiera a Milano per vedere i prodigi del cemento armato realizzati dalle costruzioni effimere di Baldessari. Ancora i buchi luminosi ritornano nel progetto per l'esterno del Santuario della Madonna delle Lacrime di Siracusa²⁶⁸ (immagine XCIII), non realizzato, in cui Fontana immaginò una serie di fori sul soffitto elicoidale della cappella, illuminati da elementi al neon, così che di notte sarebbe sembrata luce elettrica proveniente dall'interno verso l'esterno e di giorno sarebbe stata come la luce del sole filtrata all'interno. Qui, come nel progetto con Fallini, c'è un passaggio ulteriore: l'intervento ambientale si sostituisce a un elemento architettonico portante, il soffitto, e diventa parte strutturale dell'architettura anticipando soluzioni successive che inseriscono i tagli direttamente nella parete, senza bisogno di supporti.

²⁶⁵ Lonzi, *Autoritratto...* cit., pp. 170-171.

²⁶⁶ Cat. gen. 2006, 53 A 5.

²⁶⁷ Milano, Archivio Fontana, n. 1019/2.

²⁶⁸ Cat. gen. 2006, 56 A 9.

Fontana avrà l'opportunità di sperimentare il taglio a dimensione architettonica nel 1960, nel progetto di ampliamento della tribuna presidenziale alla Fiera di Milano pensato insieme a Baldessari. Sul corpo centrale aggettante creato da sottili pareti curvilinee Fontana interviene inserendo nastri metallici flottanti sulle pareti laterali e segnando la parete centrale con un profondo unico taglio di grande bellezza. Rimasto sulla carta il progetto della tribuna, Fontana realizzerà nel 1961 il soffitto dell'atrio del Condominio Milano a Rovereto: quattro grandi tagli che di sera emettono una luce verde vagamente astrale²⁶⁹. Il taglio a dimensione architettonica ritorna nella parete spaziale in un appartamento milanese realizzata con Aldo Jacober (1968) e nell'Ambiente spaziale a Documenta 4 (1968), come precisato sotto. Sono interventi ambientali fortemente formali, che danno il senso di quanto Fontana amasse la progettazione e considerasse la sua opera in stretta relazione con l'architettura, anche con i suoi elementi costitutivi. Ritroviamo ancora i fori luminosi nel progetto che annunciò in un'intervista del 1959:

Mi hanno invitato a Tokio per decorare un grattacielo. Niente ceramica, questa volta, basta con la ceramica, per carità. Avvolgerò il grattacielo di Tokio in spirali di luce, innalzerò pareti di alluminio con fori e squarci dai quali la luce uscirà in zampilli multicolori. Basta con le pareti solite e con i soliti soffitti: tutto dev'essere in funzione di un'arte nuova, di idee nuove²⁷⁰.

Fontana immaginò quindi di rivestire il grattacielo di una membrana di alluminio, una seconda pelle che lasciava trasparire e filtrare la luce. Il rimando ad architetture recentissime come il New Museum dello studio SANAA (immagine XCIV) o la Caixa Forum di Madrid di Herzog & de Meuron (immagine XCV), è sicuramente azzardato, ma non possiamo negare che Fontana fosse invece nella stessa linea di pensiero del Seagram Building (immagine XCVI) di Mies van der Rohe (1958) che probabilmente aveva visto su qualche rivista e che lo sorprenderà al suo arrivo a New York di lì a due anni²⁷¹. Altri due interventi luminosi pensati

²⁶⁹ Cfr. Quattrocchi, *Gli ambienti spaziali in Lucio Fontana...* cit., pp. 162-173.

²⁷⁰ Sandro Ghiberti, *Rinunciò ai miliardi per diventare scultore*, in "Gente", a. III, n. 22, (1959), p. 37.

²⁷¹ Fontana si recò a New York nel 1961 per la sua personale nella Galleria di Martha Jackson. A New York fu in contatto soprattutto con l'intelligenza legata

da Fontana e non realizzati sono il progetto per una rimodellazione spaziale della Torre del Parco²⁷² di cui resta un piccolo modello in fil di ferro, legno e cartone conservato a Monza in collezione privata (immagine XCVII). Disegnata da Giò Ponti, la torre era stata eretta nel Parco Sempione di Milano, alle spalle del Palazzo dell'Arte, nel 1933 in occasione della V Triennale, insieme a sei grandi "archi isolati", temporanei, progettati da Sironi. Totalmente in tubi Dalmine di acciaio imbullonati, alta 108,60 metri, voleva essere il simbolo dell'architettura moderna di Milano, capitale dell'esposizione internazionale triennale delle arti decorative e industriali moderne. Come si evince dal modellino l'intervento di Fontana, pensato nel 1960, consisteva in un fascio di cavi di neon illuminanti che, appesi alla sommità della torre, giungevano fino a terra intervallati da grandi superfici triangolari – probabilmente dei distanziatori adatti a modellare i cavi e dare una forma sinuosa alla torre lineare. Immaginiamo la grandiosità cui pensò Fontana. Se realizzato, il progetto sarebbe stato un faro illuminato visibile da tutta la città.

Infine il motivo delle pareti bucate ritorna nella scultura monumentale pensata per la mostra *Integratie* ad Anversa e fatta realizzare su sua indicazione da Jef Verheyen²⁷³. Fontana pensò a due coni metallici poggiati l'uno sull'altro come a formare una clessidra²⁷⁴ (immagine XCVIII). «La scultura ha dei buchi e dei rilievi e deve essere illuminata dall'interno e all'esterno. Se il progetto ti interessa io posso fare il bozzetto più grande in lamiera di metallo, e tu lo puoi far

ai circoli di architettura. Venne invitato da Edgar Kaufmann (suo collezionista) a mangiare nella casa disegnata da Frank Lloyd Wright *The Fallingwater* e visitò Philip Johnson (anch'egli suo collezionista) nel suo studio al Seagram Building. Cfr. Milano, Archivio Fontana, lettere a Mario Bardini.

²⁷² Cat. gen. 2006, 60 A 4.

²⁷³ Jef Verheyen (1932-1984), artista belga che Fontana conosce alla fine degli anni Cinquanta a Milano insieme Piero Manzoni. Nel 1960 partecipa insieme a Fontana, Klein e Manzoni alla mostra *Monochrom Malerei*, curata da Udo Kultermann e firma il manifesto *Pour une peinture non plastique*. In seguito si unisce al Gruppo Zero e sviluppa delle sculture luminose che chiama *Cattedrali di luce*. La corrispondenza tra i due testimonia di una fertile e profonda stima e amicizia. Fra i vari scambi c'è anche un'opera realizzata a quattro mani un monocromo azzurro con due serie di buchi che disegnano due ovali – *Le Reve de Mobius*, che fa riferimento al famoso neurologo tedesco Paul Julius Mobius – Cfr. Cat. gen. 2006, 62 OC 1. Jef Verheyen fu autore della parte dipinta mentre i buchi furono realizzati da Fontana.

²⁷⁴ Cat. gen. 2006, 62-63 A 1.

riprodurre in grande, di 4 mt o più, 5 o 6 mt in acciaio inossidabile. Il titolo può essere Concetto spaziale. Il tempo e lo spazio»²⁷⁵ Lo sviluppo dell'idea è documentato nelle lettere fra le quali Fontana invia a Jef Verheyen più di un disegno con le misure della scultura. Alla fine la scultura venne realizzata da Verheyen ma non venne mai firmata da Fontana. Il progetto sorprende per la sua linearità. I due coni rovesciati uno sull'altro in acciaio rimandano infatti più a una struttura minimalista che all'impeto barocco di Fontana e preludono alle strutture semplificate degli ultimi anni quando, diradando le collaborazioni con gli architetti, Fontana progetta in autonomia ambienti spaziali, generalmente ambienti neri, segnati da una serie di fori retroilluminati o da punti di colore fosforescente che, secondo traiettorie orbitali e percorsi geometrici, si configurano come tracciati luminosi che guidano il corpo alla ricerca di una nuova dimensione nel cosmo.

1953 D

LAMPADARIO AL NEON²⁷⁶

Unico allestimento (tutt'ora esistente) Lucio Fontana per il condominio progettato da Luigi Ghò, via Sant'Antonio Maria Zaccaria 3, Milano.

Documentazione

Cat. gen. 2006, scheda p. 960;

Fondazione Lucio Fontana, Milano: fotografie dell'epoca.

Descrizione e note critiche

La composizione al neon di Fontana (immagine XCIX) è collocata al centro dell'atrio dell'edificio progettato dall'architetto Luigi Ghò, in via Sant'Antonio

²⁷⁵ Campiglio, *Lucio Fontana. Lettere...* cit., p. 189.

²⁷⁶ Cat. gen. 2006, 53 A 8

Maria Zaccaria 3 a Milano. L'ingresso è formato da una grande parete in cristallo oscurata però da tende veneziane che rendono l'entrata ombrosa. In questo caso Fontana si serve solo di tre elementi rettilinei, tre rette che colloca ad altezze differenti e in direzioni diverse, così da creare una costruzione che si interseca in punti differenti e che rimanda a una figura di stile neoplastico: per altro esiste un lampadario progettato da Gerrit Rietveld (immagine C) per lo studio del Dr. A.M. Hartog a Maarsen del 1922, con elementi al neon che assomiglia in piccolo a quello progettato da Fontana. È improbabile che Fontana lo conoscesse anche se fu pubblicato sul VI numero di *De Stijl* nel 1923.

L'intervento, in linea con il grande arabesco della Triennale e con i soffitti Breda e Sidercomit, continua la serie delle ambientazioni luminose di Fontana ma, con la sua struttura lineare, si pone come crocevia fra gli ambienti gestuali del primo periodo (Triennale, soffitti a luce indiretta, padiglioni Breda e Sidercomit, appartamento di Casa Veronelli) e quelli che invece anticipano le soluzioni luminose minimal degli anni Sessanta (Lampadario al neon di via Luigi Ghò, Cubo di luce, neon a elle per la propria casa, Condotto Utopie e i vari ambienti realizzati per le numerose esposizioni dal 1966 in avanti), ponendo in evidenza come Fontana sia stato antesignano di molta arte che dieci anni dopo inizierà a utilizzare luci fluorescenti, neon, proiettori luminosi come mezzo espressivo, non solo nell'ambito per così dire cinetico di autori come Heinz Mack o Gunther Uecker, Julio Le Parc e Gianni Colombo, ma anche di coloro che sulle coste est e ovest americane, iniziarono a usare la luce in ambito propriamente ambientale, come Robert Irwin, Dan Flavin, James Turrell.²⁷⁷

²⁷⁷ Robert Irwin iniziò a usare la luce per enfatizzare gli effetti percettivi nei suoi quadri ambiente a partire dalla VIII Biennale di San Paolo (4 settembre-28 novembre 1965), mentre le prime proiezioni luminose di James Turrell furono realizzate per la mostra al Pasadena Art Museum in California, nel 1967 e poi sperimentate ancora fra il 1968 e il 1969 nel suo studio all'interno del Mendota Hotel. Bruce Nauman iniziò ad usare la luce nei suoi corridors a partire dal 1969 e poi in varie installazioni architettoniche come la *Yellow Triangular Room* (una stanza vuota marcata solo da neon gialli lungo il perimetro del soffitto) alla Leo Castelli Gallery nel 1973, mentre Dan Flavin farà uso della luce prima con lampadine colorate che esaltano il colore dei quadri, e poi come elemento da collocare negli ambienti a partire dal 1963 (Cfr. Jan Butterfield, *The art of light + space*, New York, Abbeville Press, 1993; Michael Govan, *Dan Flavin : the complete lights 1961-1996*, New York, Yale University Press, 2004).

Già l’Ambiente nero e l’arabesco della Triennale andavano nella direzione del superamento della materialità del mezzo per dare spazio, invece, alla percezione del pubblico ma, nel caso del lampadario Ghò, Fontana sperimenta una modulazione razionale della luce che, attraverso l’uso di elementi seriali e geometrici sempre meno invadenti, lo porterà a concepire ambienti fatti di pura luce, come l’Ambiente bianco, dove persino il mezzo tecnico viene superato in favore di un percorso fenomenologico. E in effetti, citando la *Proposta di un regolamento del Movimento spaziale*, del 2 aprile 1950

l’Artista spaziale non impone più allo spettatore un tema figurativo, ma lo pone nella condizione di crearselo da sé, attraverso la sua fantasia e le emozioni che riceve” dato che “nell’umanità è in formazione una nuova coscienza, tanto che non occorre più rappresentare un uomo, una casa o la natura, ma creare con la propria fantasia le sensazioni spaziali.

1959

LAMPADARIO “CUBO DI LUCE”²⁷⁸

I allestimento Lucio Fontana per il Cinema Duse di Pesaro, nell’ambito di una ristrutturazione pensata dall’architetto Nicola Amoroso.

II allestimento opera originale (rimossa dalla collocazione originaria) presso la Galleria Milena Ugolini, via Vittoria 60, Roma, 1990.

III allestimento opera originale comprata dalla Städtische Galerie im Lenbachhaus di Monaco di Baviera, tutt’ora li custodita nella collezione “Arte contemporanea”.

²⁷⁸ Cat. gen. 2006, 59-60 A 1.

IV allestimento ricostruzione per opera della ditta Clod autorizzata dalla Fondazione Lucio Fontana in occasione della mostra *Fontana luce e colore*, presso il Palazzo Ducale di Genova, ottobre 2008-febbraio 2009. Di attuale proprietà della Fondazione Lucio Fontana.

Documentazione esistente

Cat. gen. 2006, scheda p. 973;

FLF, Milano: fotografie dell'epoca, disegni e schizzi autografi, progetto di ricostruzione, 2008.

Descrizione e note critiche

L'opera fu commissionata a Fontana nel 1958 dall'architetto Nicola Amoroso, al quale era stato affidato il progetto della ristrutturazione del cinema Duse di Pesaro, un cinema storico della città, situato in pieno centro tra via Petrucci e via Varese. Il vecchio cine-teatro era stato inaugurato nel 1926 alla presenza di Luigi Pirandello e aveva quindi bisogno di essere rimodernato. L'intervento giungeva alla fine della ricostruzione, una fase ampia che aveva coinvolto molta parte della centro pesantemente distrutta dai bombardamenti e spiccava in mezzo a una città che era stata costretta a tralasciare iniziative troppo impegnative e ad affrettarsi su ciò che poteva essere svolto senza porsi troppe preoccupazioni di ordine morale o culturale²⁷⁹.

Nicola Amoroso, che aveva ottenuto l'incarico della ristrutturazione del cinema poiché ne aveva sposato la proprietaria, era un giovane studente di architettura, legato da profonda amicizia allo scultore Nanni Valentini, attraverso il quale conobbe altri artisti come i Pomodoro che poi lo introdussero a Fontana. Era affascinato dalle architetture di Le Corbusier, ma anche da quelle di Aalto, da Mondrian e da Kandinskij, e conosceva anche Pollock. La sua tesi di laurea consisteva nel progetto di un teatro sperimentale e quindi occuparsi della ristrutturazione di uno spazio di spettacolo era per lui particolarmente interessante. Per l'atrio che venne realizzato ex-novo accanto alla sala cinematografica, Amoroso pensò a un grande spazio cubico completato e

²⁷⁹ Cfr. Glauco Caresana, *Pesaro la ricostruzione (1944-1957)*, Pesaro, Metauro, 2010.

motivato da elementi figurativi. L'opera luminosa di Fontana (immagine CI) pendeva da un ideale quadrato nero nel soffitto, costituendo una strana figura geometrica, un cubo piatto che ne originava uno tridimensionale, un cubo nel cubo, uno squarcio luminoso nell'atrio in posizione opposta rispetto alla presenza della cabina, sempre cubica, della biglietteria. La scultura misurava 1,80 mt per lato, composta da dieci aste verticali di neon bianco per ogni parete, era aperta sul lato superiore e chiusa in basso da un'altrettanta serie di aste, ma percorsa al suo interno da 4 diagonali fatte da altre aste di neon di altezza minore, due di colore azzurro blu, e due di colore bianco, così da rendere più intensa la capacità luminosa del tutto.

Fu realizzato a Pesaro su disegni di Fontana dalla ditta Montesi, specializzata in insegne luminose (la stessa ditta che durante gli anni Sessanta lavorò con le sculture in perspex di Sguanci). Fontana fornì schizzi esecutivi con dettagli, misure e annotazioni, su carta quadrettata, come ricorda Sguanci stesso. I disegni erano tre, come ricorda Fiorella Lugli, proprietaria del cinema e moglie di Nicola amoroso nella testimonianza scritta di Enrico Crispolti. Fontana affidò poi la cartellina con i disegni a Giò Pomodoro e Nanni Valentini che frequentavano spesso Pesaro. A quanto risulta dai ricordi di Fiorella Lugli questi disegni tecnici sono andati purtroppo persi. In base alle testimonianze raccolte Crispolti riporta²⁸⁰ che Fontana andò a Pesaro in occasione dell'inaugurazione di questo lavoro.

Su una parete dell'atrio, quella destra, Giò Pomodoro aveva realizzato un altorilievo bianco, di tela. Mentre per la sala d'attesa della galleria Sergio Dangelo aveva realizzato piccoli quadrati sporgenti dal muro e graffiti a libera scrittura dipinti con vari colori. Era prevista anche una scultura verticale di Nanni Valentini poi non realizzata che dal piano d'entrata avrebbe dovuto innalzarsi fino a sfondare il pavimento della sala d'attesa della galleria. La sala cinematografica era dipinta a strisce verticali, mentre Franco Bucci aveva realizzato in smalto, con disegni astratti, le maniglie della grande vetrata d'accesso.

La qualità d'allestimento del Cinema Duse segna un momento culminante della breve stagione culturale vissuta a Pesaro negli anni Cinquanta, alla fine della ricostruzione²⁸¹ nella quale il giovane Nicola Amoroso²⁸² rappresentava il punto

²⁸⁰ Enrico Crispolti, *Fontana. Cubo di luce*, Roma, Galleria Milena Ugolini, 1990.

²⁸¹ Cfr. Caresana, *Pesaro. La ricostruzione*, cit.

di riferimento intellettuale di un gruppo costituito da Nanni Valentini, Arnaldo e Giò Pomodoro, Loreno Sguanci, Oscar Piattella, e che aveva uno stretto rapporto con l'avanguardia milanese. In un certo modo il ricorso a Fontana costituiva da parte dei giovani marchigiani la dichiarazione esplicita di un punto di riferimento avanzato, nota Crispolti, «non soltanto un amico generoso, ma il simbolo più liberamente creativo dell'avanguardia, come del resto Fontana era allora riconosciuto non solo in Italia, ma già a livello Europeo»²⁸³. In base alle indicazioni che gli diede Sguanci, Crispolti catalogò nel 1974 il Cubo di luce come realizzato fra il '59 e il '60, mentre in seguito i ricordi dei protagonisti riportavano fra la fine del '58 e la primavera del '59. Dai documenti reperiti, invece, il cinema e gli appartamenti annessi risultano ultimati tra la fine del 1959 e l'inizio del 60. Dunque anche la collocazione del progetto di Fontana dovette seguire quelle date. Questa è anche l'ultima esperienza di Fontana nell'ambito dell'architettura dello spettacolo e, ideale continuazione dell'esempio del lampadario progettato per l'edificio dell'architetto Luigi Ghò, rappresenta un successivo sviluppo verso una strutturazione più razionale e pulita, evidente nell'uso di segmenti rettilinei di neon che si sviluppano in una forma cubica.

Dai racconti di Fiorella Lugli Amoroso si può risalire all'impressione originaria suscitata dal cubo di luce: «un taglio, o meglio, l'equivalente di un taglio, dato che si trattava di spazio e non più di superfici, come uno squarcio di luce». E in effetti le aste di neon richiamano i tagli del '59 e del '60 che, partendo da piccole fenditure ripetute nella tela, arrivano piano piano a occuparne quasi tutta la superficie, dall'alto al basso, e si diradano, oppure creano dei disegni geometrici sulla tela, molto rari e mai più ripetuti, come i 59 T 84, T 86 e 87, T 90 (immagine CII-CIII.CIV), in cui un taglio netto spezza il tratto ripetuto e ondeggiante del tratto graffiante sulla tela, 59 T 143, in cui i tagli sembrano quasi una geometria scomposta su un piano. La stessa geometria ritorna in alcuni buchi dalla configurazione rettangolare, il cui limite è segnato a matita e dentro di cui vengono ripetuti ordinatamente i buchi come se andassero a formare una carta quadrettata (60 B 6, 60 B 7, 60 B25, immagine CVI-CVII-CVIII), anche questi

²⁸² Nicola Amoroso, Sora FR, 1929 - Pesaro, 1963.

²⁸³ All'epoca Fontana aveva già intessuto legami con il Gruppo Zero e con Asger Jorn sia a Milano che ad Albisola.

poi quasi mai ripresi. È naturale allora chiedersi quale sia l'impulso alla retta e al quadrato con cui il cubo di luce spartisce il campo intorno al 1960, opposto all'informale e alla linea curva che Fontana aveva praticato per tutta la sua carriera. In un'ottica di confronti e anticipazioni, infatti, il cubo di luce rimanda subito alle strutture *minimal* che di lì a poco avrebbero invaso le gallerie americane. Ed è quanto meno particolare che Fontana lo realizzi proprio a pochi mesi dal suo primo viaggio a New York. Pensiamo a Mondrian, Albers, alle strutture di Sol LeWitt e Dan Flavin, ai cubi di Judd. Le stesse opere che costituiranno la base iconografica del famoso saggio *Grids* di Rosalind Krauss, apparso sulla rivista "October" nell'estate del 1979²⁸⁴.

Quale griglia razionale e definita, infatti, il cubo di luce rimanda immediatamente a quelle immagini, e a un certo tipo di opera che fa della linearità una via di approccio allo spazio che dal terreno del materialismo ci fa entrare nel campo dell'illusione o della finzione, della fede, aprendoci nuovi spazi. «Così intensa la griglia procede dall'opera verso l'esterno e ci obbliga al riconoscimento del mondo posto al di là della cornice»²⁸⁵. Esattamente ciò a cui Fontana puntava con l'invenzione dei tagli.

Il motivo del reticolo ha una parte notevole nella storia del razionalismo italiano²⁸⁶. Fontana poteva averlo anche visto nella fronte principale della casa del fascio di Como di Terragni (immagine CIX), oppure come maglia di supporto per allestimenti ed esposizioni, come appunto la famosa Sala delle Medaglie d'oro alla Mostra dell'Aeronautica, realizzata da Persico e Nizzoli (1934)²⁸⁷, che Fontana vide e di cui lo colpì l'atmosfera tesa e rarefatta (immagine CX). Considerata come strumento di conoscenza del mondo o dello spirito, di apertura verso nuovi spazi, la griglia non contrasta con la forma della spirale, anch'essa forza *centripeta* o *centrifuga*²⁸⁸ che suppone una continuità tra l'opera d'arte e il mondo. Secondo questa lettura non dovremmo porre in contrasto il cubo di luce e

²⁸⁴ Rosalind Krauss, *Griglie*, 1979, tr.it. in *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, a cura di Elio Grazioli, Roma, Fazi, 2007, pp. 13-27.

²⁸⁵ Ibidem.

²⁸⁶ Cfr. Bonfanti, Porta, *Città museo architettura...* cit., pp. 62-64.

²⁸⁷ Sala che Fontana aveva visto sicuramente perché è proprio in quegli anni che stringe amicizia con Edoardo Persico e il gruppo di Carlo Belli.

²⁸⁸ Cfr. Krauss, *Griglie...* cit., p. 24.

l'arabesco della Triennale, le forme tentacolari dell'ambiente nero e la rigidità delle edicole che conterranno i tagli nell'ambiente bianco del '66.

Fontana non ha mai particolarmente enfatizzato la portata del cubo di luce forse proprio perché in fondo non ne comprendeva a pieno la portata. Il cubo di luce definisce tuttavia una precisa intenzionalità di ricerca sulla luce che Fontana aveva iniziato con il neon del '51 e proseguito nei padiglioni Sidercomit e Breda con Baldessari ma, come il lampadario *alla Rietveld* del 1953, ha un'autonomia diversa. Fontana utilizza una forma così compatta e definita, e di fatti questa è una delle opere che sopporta meglio anche una collocazione diversa dall'originale, al contrario di quanto succede per altre sculture luminose come i soffitti per i padiglioni del '53, ma anche il neon del '51, che soltanto ultimamente ha trovato una collocazione accettabile, in cima al museo del Novecento.

Fra gli antecedenti del cubo di luce troviamo quindi alcuni esempi molto interessanti da cui sicuramente Fontana trasse ispirazione. Primo fra tutti il *Monumento ai Caduti nei campi nazisti* dei BBPR (immagine CXI) che Fontana conosceva bene, perché installato nel Cimitero Monumentale di Milano fin dal 1946.

Il progetto porta la data 5.7.1945 ed è costituito da intelaiatura in tondino Mannesmann di 15 mm che forma un cubo entro cui è inscritta una croce greca tridimensionale sempre intelaiata in tondino, così che l'impressione è proprio quella di una griglia geometrica. Il Monumento misura quasi 1,82 mt di lato, le esatte misure del cubo di Fontana (1,80 mt), e poggia su un basamento in mattoni a forma di croce, che lo stacca da terra 0,42 metri. La prima versione si deteriorò rapidamente per la cattiva qualità della zincatura e l'azione dello smog, così che già nel '47 dovettero pensare a una nuova soluzione, inaugurata poi nel 1950. Tra la seconda e la terza versione vi sono numerosi disegni che aumentano e diminuiscono le dimensioni del cubo, da 1,82 a 2,50 metri di lato e lo alzano sul basamento fino a 0,55 cm.

Il dato più rilevante sembra essere comunque la dimensione dei tondini di acciaio che nella versione definitiva arrivano a misurare 22 mm di diametro, così da dare alla figura meno impressione di fragilità. Quelli erano gli anni in cui Fontana frequentava assiduamente lo studio ed è possibile che abbiano discusso di questo insieme. La fama del monumento, del resto, non rimase confinata al solo studio

BBPR o a un pubblico locale, lo stesso Max Bill lo dichiarò una forma d'arte plastica concreta²⁸⁹, rendendo palese quanto simile a una scultura artistica fosse visto il pezzo all'epoca. Certamente il *Monumento* si poneva al confine fra i generi e ben esemplificava il dibattito iniziato con Schmarsow agli inizi del secolo, continuato con De Stijl e, proprio in quegli stessi anni, riproposto in Italia da Zevi che stabiliva che il criterio discriminante fra architettura e opera plastica consisteva proprio nella presenza di "spazio interno"²⁹⁰; più in generale, l'impostazione prevalente all'epoca era quella che vedeva l'architettura come conformatrice di spazio, come creatrice di uno spazio interno a protezione degli umani, impostazione contro cui il *Monumento* era chiaramente in rotta, senza tuttavia staccarsi dalla cultura architettonica concreta che aveva permeato il periodo prebellico in Italia e Europa. Visto in quest'ottica, il cubo di luce diviene un poliedro in grado di svelare tutte le suggestioni sullo spazio con cui Fontana era venuto in contatto negli anni, e che riproponeva con la scultura per il Cinema Duse.

Fontana usa dei tubi di neon per disegnare la forma chiusa per eccellenza, il cubo, ma con esso non intende delimitare lo spazio, anzi, invita lo sguardo a penetrare il cubo, ad andare da un lato all'altro, proprio come nel *Monumento ai caduti* i BBPR proponevano uno spazio interno virtuale, quello attraversato dallo sguardo che legge le iscrizioni sulle facce interne delle tavole di marmo. Nel cubo di luce, questo elemento attrattore è costituito dai tubi di neon che lo attraversano diagonalmente dall'interno; colorati diversamente, divengono il dispositivo che sovverte la simmetria dell'impianto, permettendo di guardarlo diversamente. In entrambi i casi, il quinto lato del cubo, verso l'alto, è aperto (in un caso privo di lastre di marmo, nell'altro privo di neon perpendicolare); in entrambi i casi dal lato rivolto verso il basso è possibile vedere in trasparenza la matrice della trama spaziale.

²⁸⁹ Cfr. BBPR, *Il segno della memoria. Monumento ai caduti nei campi nazisti*, Milano, Electa, 1995.

²⁹⁰ Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Torino, Einaudi, 1948, qui p. 27: "La definizione più precisa che si può dar oggi dell'architettura è quella che tiene conto dello spazio interno". Il libro fu molto diffuso all'epoca basti pensare che fu aggiornato in 14 successive edizioni.

Nel suo saggio *De la surface a l'espace*²⁹¹ (1953), Max Bill inserisce il *Monumento* fra le tendenze pittoriche e plastiche che costituiscono l'arte concreta insieme alla *Città spaziale* di Frederick Kiesler (1925), la *Construction en bleu* di Josef Albers (1938-1943), il *Project d'un Monument* di Mary Vieira (1952). La costruzione teorica di Max Bill era volta a includere negli esempi citati anche il suo progetto per il *Monumento al prigioniero politico ignoto* (immagine CXII), pensato per la competizione del 1952 proprio come una serie di tre cubi cavi posti attorno a un triangolo, un monumento-scultura da attraversare che chiamava alla libertà e alla scelta personale. È impensabile che a Fontana non arrivasse voce dell'articolo di Max Bill, perché all'epoca aveva avuto l'opportunità di conoscere il pensatore svizzero in più di un'occasione²⁹².

Visto da quest'ottica dunque il cubo di luce sembra corrispondere a un preciso orientamento di Fontana che, se pur in ritardo rispetto a un puro confronto formale, in realtà apre nuove vie di interpretazione all'arte plastica concreta, tali per cui il cubo, con la sua griglia a tre dimensioni, la superficie di corpo trasparente e illuminato che disegna nuove geometrie per lo spazio, interpreta il carattere dinamico che Max Bill intendeva per "surface dans l'espace", anticipando una relazione tutta nuova con lo spazio, un rapporto energetico e dinamico, di apertura e riflessione del mondo²⁹³, di cui il saggio di Rosalind Krauss prosegue l'analisi in chiave strutturalista.

²⁹¹ Max Bill, *De la surface à l'espace*, in "Architecture" n. 7, (1953), pp. 245 ss.

²⁹² Negli anni Cinquanta, infatti, Fontana aveva conosciuto Max Bill in più di un'occasione. Primo Max Bill partecipa al Congresso sulla divina proporzione insieme a Fontana; secondo le sue idee circolavano frequentemente negli studi di architettura milanesi che Fontana frequentava; terzo, negli anni Cinquanta il dibattito sulla sintesi delle arti è ancora in pieno sviluppo, si pensi che alla Triennale del 1954 ai BBPR è affidata la realizzazione del Padiglione delle Tre arti: Pittura scultura, architettura. Nelle prime proposte il padiglione è formato da schermi liberamente disposti in continuità interno-esterno con piani di diversi materiali appoggiati a pavimenti diversamente realizzati che mostrano una ricerca compositiva plastica e ospitano i molteplici aspetti del tema, dall'architettura decorata all'unità delle arti, attraverso opere d'arte contemporanee. E a questo proposito i BBPR indicano vari autori fra cui Leger, Le Corbusier, Moore, Fontana, Marini, Bill, Noguchi.

²⁹³ Cfr. BBPR, *Il segno della memoria*, cit.

Alcune testimonianze raccolte in occasione della mostra presso la Galleria Milena Ugolini aiutano a ricostruire anche lo spirito in cui venne realizzato il cubo di luce.

Fontana lo ricordo con affetto nel premuroso e attento lavoro di quei giorni a Pesaro, con Nicola e Ninni Farina, per l'ideazione e gli schizzi (erano tre). Ricordo i suggerimenti e gli accordi con Nicola per la realizzazione dell'opera [...] che non si diminuisse il suo significato, appunto di uno squarcio di luce. (Fiorella Lugli Amoroso) ²⁹⁴

La fotografia del lampadario-scultura per il cinema Duse a Pesaro mi riporta indietro nel tempo quando il nostro grande Lucio Fontana seduto ad un tavolo faceva gli schizzi preparatori mentre tutti noi da Nicola Amoroso, l'architetto incaricato della ristrutturazione, Fiorella sua moglie, Oscar Piattella, Nanni Valentini, mio fratello Giò e altri amici eravamo sorpresi e ammirati per la facilità con la quale Lucio affrontava le soluzioni, alcune straordinarie e nuovissime (per esempio non conoscevamo Sol LeWitt a quei tempi). (Arnaldo Pomodoro) ²⁹⁵

Sono ben felice di questo ritrovamento [...] vista la sua importanza anticipatrice. In quegli anni non esistevano certo opere (come quella), era possibile vederle solo nelle mostre internazionali di qualche decennio più tardi. L'opera in questione era allora fortemente innovativa, assieme a quelle eseguite da Lucio alla Triennale o quelle, chissà dove disperse, da lui eseguite sempre con tubi al neon per l'architetto Borsani. Ricordo che già nel '54 Lucio mi parlava delle prime esperienze fatte con i fili e i tubi luminosi. Molto più tardi sarà tutto un fiorire di neon artistici. [...] Ricordo che portammo a Pesaro una cartella con tutti i progetti. La scultura venne poi realizzata da un tecnico in quel di Pesaro. (Giò Pomodoro) ²⁹⁶

Il lume di Fontana fu realizzato nella bottega di Montesi, che a Pesaro produce ancora insegne luminose. [...] e ho saputo che i progetti di Lucio Fontana consistevano in vari schizzi fatti su carta quadrettata corredati di dettagli, misure e annotazioni. Ho poi chiesto

²⁹⁴ in Crispolti, *Fontana. Cubo di luce*, cit.

²⁹⁵ Ibidem.

²⁹⁶ Ibidem.

a Fiorella Lugli [...] se aveva conservato questi documenti, ma purtroppo sono andati perduti. (Loreno Sguanci)²⁹⁷

1960

ESALTAZIONE DI UNA FORMA²⁹⁸

Unico allestimento (distrutto) Lucio Fontana per la mostra *Dalla Natura all'Arte*, Palazzo Grassi, Venezia, 1960.

Documentazione

Cat. gen. 2006, scheda pag. 973.

Archivio Fontana, Milano: fotografie dell'epoca; disegni e schizzi autografi.

Descrizione e note critiche

L'installazione fu concepita nell'ambito della mostra *Dalla Natura all'Arte* curata da Bruno Munari e Enzo Mari per conto del Centro Internazionale delle Arti e del Costume, fondato a Milano dalla SNIA Viscosa nel 1951 e da poco trasferito a Venezia nella prestigiosa sede di Palazzo Grassi.²⁹⁹ La rassegna intendeva sondare il rapporto tra arte e realtà in una visione totale che considerasse «l'uomo, la natura, lo spirito, la materia, il creato intero e la sua trascendenza: lo spazio dove l'uomo cammina con tutto il suo bagaglio e il suo tempo».³⁰⁰ Esponeva un gruppo eterogeneo di artisti, fra cui Etienne Martin, Germaine Richier, Jean Dubuffet,

²⁹⁷ Ibidem.

²⁹⁸ Cat. gen. 2006, 60 A 1.

²⁹⁹ Il Centro con la sua collezione storica rimase finanziato dalla Snia Viscosa fino al 1981, quando l'amministrazione comunale veneziana acquistò la collezione di tessuti, costumi, materiale bibliografico e documentario per i Musei Civici; quattro anni dopo le collezioni furono trasferite nel Museo di Palazzo Mocenigo, costituendo la base dell'attuale Centro Studi di Storia del Tessuto e del Costume.

³⁰⁰ *Dalla natura all'arte*, a cura del Centro internazionale delle arti e del costume, Venezia, Arti grafiche Fantoni, 1960.

Henry Heerup, Lucio Fontana, Pinot Gallizio, Sofu Teshigahara, Enzo Mari e Bruno Munari. In catalogo Fontana è introdotto da un passo del *Manifesto Tecnico dello Spazialismo*:

“...abbandoniamo la pratica delle forme di arte conosciuta ed affrontiamo lo sviluppo di un’arte basata nell’unità di tempo e spazio. L’esistenza, la natura, la materia sono una perfetta unità e si sviluppano nel tempo e nello spazio. Il movimento, la proprietà di evoluzione e di sviluppo è la condizione base della materia; questa esiste ormai in movimento e non in altra forma, il suo sviluppo è eterno, il colore ed il suono sono i fenomeni attraverso il cui sviluppo simultaneo s’integra la nuova arte.

Fontana ha a disposizione tre sale. Nella prima espone la *Scultura spaziale* in gesso nero del ‘47³⁰¹ - che raffigura in astratto un “uomo atomico” dentro un cerchio - poi una ceramica informale, alcune delle *pietre* degli anni Cinquanta³⁰² e due *Nature*³⁰³ combacianti che assomigliano a minerali tagliati (immagine CXIII). Nella seconda sala, più scura e “solforosa”, dalle pareti dipinte color ocra come le terrecotte, espone invece le *Nature* dai tagli e dai buchi slabbrati in forma di “palloni”, più alcuni tagli monocromi (immagine CXIV). Ma è nella terza sala che cerca di interpretare l’unità tra esistenza, materia e natura annunciata nell’introduzione (immagine CXV).

Realizza una grotta investita di ciuffi di satin rosso sbuffante, attraversata da bande diagonali di tessuti porpora tesi come cavi di una costruzione. Al centro dell’ambiente è posto un poliedro inclinato, come se galleggiasse fra le direzioni percorse dai tessuti. Gianni Colombo ricostruisce l’insieme:

Alla esposizione Dalla natura all’arte a Palazzo Grassi nel 1960 Lucio Fontana allestì tre sale. Ricordo che nella prima era esposta una scelta di sue sculture di epoche diverse. La seconda sala presentava una serie di sferoidi con squarci di terracotta (tingegiata in prima

³⁰¹ Cat. gen. 2006, 47 SC 1.

³⁰² *Le pietre* sono così definite perché la superficie di supporto su tela ad olio è spesso ricoperta, oltre che da buchi, da frammenti di pasta di vetro che Fontana chiamava *pietre*.

³⁰³ Il primo ciclo delle *Nature*, eseguito fra il 1959 e il 1960, è composto da forme sferoidi di terracotta satinata tagliate a metà e complementari, al cui centro è praticato un taglio; solo successivamente Fontana arriva alle *Nature* concepite in forma di grandi *palloni* (come le chiamava familiarmente).

cottura). Questi erano sistemati su casse di legno grezzo, liberamente distanziati ma tutti alla medesima altezza; coerentemente le pareti ed il soffitto erano tinteggiate in color ocra, lasciando visibili le tracce del pennello e in alcuni punti in queste tracce affiorava qualche scritta. Il tutto presentava continuità, risolvendosi in un ambiente con un'atmosfera alquanto barbara, molto diretta. Per la terza sala Lucio Fontana aveva riservato un vero e proprio progetto per l'occasione. La sala era tappezzata, pareti, soffitto e suolo, con tessuto rosso, nel centro era innalzato una sorta di parallelepipedo, ma esattamente con facce trapezoidali e posato con una leggera inclinazione. Lo spazio circostante questo nucleo era occupato da bande di tessuto rosso che attraversavano lo spazio da parete a parete o da parete a soffitto o a pavimento. Nei punti di incrocio di queste traiettorie si addensavano come grumi di tessuto leggero pure di colore rosso. Il tutto era illuminato da una forte luce rossa che schiariva il rosso dei materiali, con un effetto abbastanza abbagliante.³⁰⁴

Non esistendo note o documenti in merito, se non due schizzi approssimativi³⁰⁵ è ipotizzabile che l'ambiente fu creato direttamente da Fontana sul luogo servendosi di tessuti e veli della Società milanese Snia Viscosa.

Nella stampa dell'epoca si legge: «La mostra di Palazzo Grassi [...] mette appunto in evidenza i vari e originali modi con cui alcuni artisti d'oggi accolgono nelle loro opere queste segrete suggestioni della natura».³⁰⁶

Etienne Martin aveva modificato degli *object trouvè* colorandoli e aggiungendovi delle parti in metallo; Germaine Richier esponeva invece forme di alberi, fiori e rocce ispirate a un'iconografia mitica o letteraria, come il Don Chisciotte o l'Idra; vi erano delle composizioni di Jean Dubuffet realizzate con ali di farfalla, foglie di vite, schegge di corteccia; e nella corte del palazzo delle enormi sculture di Sofu Teshigahara, realizzate con la tecnica dell'*ikebana*. Pinot Gallizio mostrava una versione semplificata della *Caverna dell'antimateria* che aveva esposto l'anno prima a Parigi. Aveva rivestito le pareti di una sala completamente buia di un rotolo della sua "pittura industriale" lungo trenta metri, illuminandolo come se i grovigli inorganici di colore sorgessero dall'oscurità. Nel complesso era una

³⁰⁴ De Sanna, *Lucio Fontana...* cit., p.134.

³⁰⁵ Dei due schizzi conservati presso la FLF si parla più avanti nel testo.

³⁰⁶ Budigna, *Dalla Natura all'Arte* in "Le Arti", n. 9-10 (1960).

mostra lirica e barocca, tutta giocata sulla ridondanza e allo stesso tempo piena di segnali surrealisti, espressionisti e della millenaria tradizione giapponese.

Innanzitutto rileviamo una costante negli allestimenti di Fontana: anche dove espone opere è portato a pensare al risultato esteso nello spazio tridimensionale piuttosto che alle singole prospettive, per questo dipinge le pareti color ocra per uniformarle alle opere. Lo aveva già sperimentato, sempre a Venezia, alla Biennale del 1954, dove divideva la sala con Leoncillo, e aveva dato alla sua parte una forte coesione³⁰⁷.

³⁰⁷ Rimando al mio studio precedente in *Starting from Venice*, a cura di Clarissa Ricci, Milano, Et al, 2010, di cui qui si propone la versione italiana. È nel 1954 che Fontana ha la prima mostra di rilievo alla Biennale. Gli viene data una sala di dimensione media, nell'area nord dietro al cortile interno al Palazzo Centrale. Fontana divide la sala con Leoncillo, ma è lui a fare la parte da leone, attirando le attenzioni della critica. La mostra è incentrata su 18 opere, sculture e dipinti. Fra le sculture vi sono alcune delle più importanti astratte degli anni Trenta, insieme a quelle spaziali: la Scultura spaziale già presente alla Biennale del '48 e quella, sempre in gesso nero dal titolo Uomo atomico, che mostra un uomo scarnificato, creato per ammasso di palle di materia modellata velocemente fra le mani, con lo stesso procedimento della Scultura spaziale. Non sono tanto queste sculture a sconcertare la critica e il pubblico, quanto la presenza dei dipinti: nove carte e tele puntellate da piccoli fori che Fontana pratica con il punteruolo. Fra queste, il primo Buco, quello che appare in una trasmissione sperimentale della RAI intitolata *Buchi e immagini luminose e in movimento* dedicata allo Spazialismo. Nel catalogo della XXVII Biennale Giampiero Giani ben riscatta il gesto di Fontana, descrivendolo come nuova vita per l'arte, gesto creativo e libero che apre l'opera allo spazio, alla luce e alla materia, ma la critica di tradizione figurativa chiaramente affossa Fontana gridando alla "morte dell'arte". Anche in questo caso non si conoscono foto che documentano l'allestimento, ma le descrizioni di quei giorni e le magnifiche fotografie di Ugo Mulas ci tramandano una sala completamente nera in cui la vernice opaca ricopriva pareti e piedistalli in modo da far risaltare alcune opere e confondere la materia di altre, come i dipinti bucati. Immaginiamo la sua sala: uno spazio scuro che si compone attorno a pezzi di forte stampo astratto come Figura alla finestra in terracotta blu e bianca, una tavola graffita in bianco e nero, a Le ospiti in gesso bianco e nero, alla Scultura astratta in ferro nero, e alle due sculture spaziali create con ammassi di gesso, mentre a fare da quinta le nove tele bucate che sembrano disegnare galassie con lustrini su fondo nero e argentato. Ci rendiamo conto che la sala di Fontana ha la struttura di un Ambiente costruito con le opere. Il nero, com'era già accaduto con l' Ambiente del Naviglio e come poi accadrà col bianco, esercita una funzione coesiva razionale ma assume anche una connotazione umorale, facendo risaltare i grumi di materia, le sagome delle figure astratte, e confondendo ancora di più il vuoto dei buchi con lo spazio circostante. In varie lettere indirizzate alla Segreteria della Biennale fra febbraio e maggio del '54, Fontana si dimostra particolarmente attento alla composizione della sua sala, prima al metraggio

L'idea dei tessuti drappeggiati, protagonisti dello spazio, doveva averla presa da Baldessari e dai suoi allestimenti sperimentali con le stoffe. Non a caso la *Mostra della Seta* a Villa Olmo a Como nel 1927, allestita da Baldessari e di cui Fontana doveva aver visto alcune fotografie, contrapponeva i tessuti drappeggiati secondo un gusto espressionista con un cubo asimmetrico, posto al centro della sala, che aveva lo scopo di richiamare il volume cubico dell'ambiente³⁰⁸.

Fra i disegni conservati in Fondazione ci sono due chine su carta riferibili all'ambiente spaziale di Palazzo Grassi. Entrambe molto scolorite riportano dei tratti confusi e aggrovigliati, una assomiglia quasi a una scrittura calligrafica orientale³⁰⁹ (immagine CXVII), nell'altra si identificano meglio i panneggi dei tessuti che attraversano la sala³¹⁰ (immagine CXVIII). Certamente non consentono di ricostruire l'opera perché non ne forniscono alcuna dimensione, né tipologia dei tessuti, metraggi o sistema di fissaggio, ma rimandano a un tipo di ambiente che finora Fontana non aveva mai citato se non nell'*Ambiente nero*: il *Merzbau* di Schwitters (immagine CXVI), (1923), ma anche alcuni progetti di Frederick Kiesler che Fontana conosceva come l'*Endless House*³¹¹ (1924) o l'allestimento

disponibile per l'esposizione delle opere, poi alla loro disposizione, infine alla vernice da dare sulle pareti e sulle basi. A Pallucchini: "Cardazzo mi dice della facoltà che ci lasci per tinggiare la sala, perciò ti spedisco un campione di colore", e poi ancora al Signor Novello: "Quando lasciavi Venezia avevo raccomandato al falegname che mi facesse per ogni singola scultura una base e venisse tinta di nero, perciò la prego sia tanto cortese che non manchino di farlo". Fu in questa Biennale che Heinz Mack vide per la prima volta le tele bucate di Fontana e possiamo supporre che lo colpirono, dato che molto di quell'allestimento ritornerà nelle mostre del Gruppo Zero di lì a poco. Non è un azzardo pensare all'allestimento della Biennale del '54 come un proto-ambiente: primo per la determinazione con la quale Fontana aveva richiesto il permesso di realizzarlo nelle precedenti edizioni; secondo perché l'artista aveva già praticato questo tipo di allestimenti ambientali in più di un'occasione. Avendo poi partecipato alla Commissione esecutiva l'anno precedente, aveva inoltre capito di avere poche possibilità di riuscita per la sua richiesta, data l'attenzione dell'Ente per le mostre retrospettive e i grandi maestri e data la crisi interna che cominciava a pesare sull'organizzazione.

³⁰⁸ Cfr. Vittorio Fragone, *Baldessari. Progetti e scenografie*, Milano, Electa, 1982.

³⁰⁹ Milano, Archivio Fontana, n. 1367/133.

³¹⁰ Milano, Archivio Fontana, n. 1367/132.

³¹¹ A proposito dell'*Endless House*, nel *Manifesto del Tensionismo* uscito nel 1925 su De Stijl, Kiesler commenta: "la mia nuova struttura a guscio, costruita sul

della Galleria Art of this Century a New York (1942). Sono ambienti occlusivi come una grotta, un anfratto in cui lo spettatore si sente avvolto. Ci indicano che con *Esaltazione di una forma* siamo fuori da un procedimento logico-razionale che genera l'opera da entità elementari come rette, piani, volumi e colori fondamentali; Fontana introduce invece l'elemento dello stupore percettivo, dello stato immaginario, della contemplazione che, presenti nell'*Ambiente nero*, erano poi stati lasciati da parte da Fontana e ripresi invece negli ambienti realizzati negli anni Sessanta. In questo che è sicuramente l'ambiente più *dadaista* di Fontana vengono dissolti tutti i segni architettonici per diventare, invece, segni irreali che trasformano l'ambiente in rappresentazione immaginaria. Questa inversione di tendenza è il segno di una nuova riflessione di Fontana.

Negli anni Cinquanta Fontana si era trovato coinvolto nella polemica fra concretismo e arte libera. Nel 1954 aveva partecipato al *I Congresso internazionale dell'industrial design*, organizzato da Asger Jorn contro il Bauhaus di Ulm di Max Bill accusato di formalismo dottrinario; in opposizione Jorn proponeva un'architettura dinamica, mutevole e stupefacente, che doveva porre al centro la soggettività dell'uomo. Fontana, che nel 1952 aveva denigrato il razionalismo ortodosso affermando che «della crisi dell'arte come applicazione decorativa sono responsabili gli architetti occupati in un problema funzionale e non umano»³¹² nel 1954 non si schierò con Jorn, ma attaccò, in nome dello spazialismo, il significato e la ragione del congresso³¹³. Sosteneva che l'uomo spaziale aveva ormai prospettive e intuizioni “esorbitanti”, cioè in grado di oltrepassare le limitazioni di qualsiasi estetica, sia quella organica che quella razionalista. Pur provenendo dalle fila del razionalismo europeo, e essendo in quegli anni anche vicino agli artisti di MAC³¹⁴, si era schierato al di sopra della

principio della tensione continua, sembra essere il contenitore adatto per infinite variazioni di suono, luce e azione scenica”.

³¹² Lucio Fontana, *Perché sono spaziale*, in Crispolti, *Lucio Fontana...* cit., pp. 119-120.

³¹³ Il congresso era stato organizzato da Asger Jorn, che in quegli anni stava organizzando il suo *Movimento per un Bauhaus Immaginario*, frutto di legami internazionali che si sviluppano fra Albisola, Alba, il Belgio e l'Olanda. Cfr. *La memoria e il futuro. I. Congresso internazionale dell'industrial design, Triennale di Milano, 1954*, Milano, Skira, 2001.

³¹⁴ Attorno agli anni Cinquanta ci fu una ripresa dell'indirizzo concretista che voleva giungere a una forma d'arte la cui ragion d'essere fosse avulsa da ogni

polemica, ma in qualche modo venne influenzato dalla libertà nell'uso dei materiali che proprio in quegli anni proponevano i nucleari e Asger Jorn, nonché dall'utilizzo di linguaggi che si avvicinavano all'espressionismo e alle visioni allucinate delle *caves* come Santa Tecla, a Milano, che frequentava insieme ai giovani milanesi e dove dal soffitto e dalle pareti si protendevano manichini, arti e busti in un ambiente privo di angoli retti e perpendicolarismi, qualcosa che ricordava i cabaret dadaisti e il *Merzbau*³¹⁵. Negli stessi anni Fontana partecipò all'esperienza della rivista il *Gesto*, di stampo surrealista, con un'opera speciale in carta velina estraibile che raffigurava un segno ovale con al centro dei buchi³¹⁶. Se pur è innegabile che, nel concepire i suoi ambienti, Fontana fosse stato mosso dalla necessità di superare la contrapposizione fra pittura, scultura e architettura, secondo una linea che dall'astrazione e dalla geometria volgeva verso l'arte totale, con un'attenzione alla tridimensionalità e ai connessi rapporti con lo spazio, sembrerebbe dunque che le sue due anime, l'una progettuale e rigorosa, l'altra materica e passionale, lo conducano in questi anni verso un ripensamento dell'architettura ambiente come era stata concepita fino a quel momento. La ricerca di una libertà compositiva, la convinzione che si dovesse oltrepassare qualsiasi limitazione estetica, lo portarono in fondo a essere anticipatore anche del

riferimento naturalistico e mirasse all'individuazione di forme pure. Fu dietro questa urgenza che nel 1948 si costituì a Milano il M.A.C. (Movimento per l'Arte Concreta) fondato da Atanasio Soldati, Bruno Munari, Gianni Monnet e Gillo Dorfles con l'intenzione di ricercare una purezza formale e un nuovo internazionalismo estetico. Cfr. Luciano Caramel, *MAC. Movimento arte concreta 1948-1958*, Siena, Maschietto&Musolino, 1996; Luciano Berni Canani e Giorgio Di Genova, *MAC/Space, arte concreta in Italia e in Francia 1948-1958*, Bologna, Bora, 1999; Gillo Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'Informale al Neo-oggettivale*, Milano, Feltrinelli, 2003.

³¹⁵ Nelle *caves* ci si incontrava la sera per ascoltare musica, ballare, scherzare e discutere fino all'alba. Alcune come l'Arethusa e Santa Tecla erano decorate dagli artisti stessi. Dal soffitto e dalle pareti si protendevano manichini, arti e busti. Cfr. Adachiara Zevi, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 2005; Luciano e Margherita Gallo Pecca, *L'avventura artistica di Albisola 1920-1990*, Savona, Editrice Liguria, 1993.

³¹⁶ "Il gesto. Rassegna internazionale di forme libere", *Epi*, 1955-1959. L'opera di Fontana fu creata per il primo numero, pubblicato nel 1955. Recava in copertina l'immagine di una scultura di Max Ernst, le illustrazioni molto curate andavano da Roberto Sebastian Matta, al Gruppo CoBrA, allo stesso Fontana, ai nucleari, mentre all'interno due fogli di carta velina estraibile erano opere di Fontana e di Joe Colombo.

Manifesto "Contro lo stile" che fu firmato due anni dopo, fra gli altri, da Manzoni, Yves Klein e Pierre Restany³¹⁷, dopo il quale l'unica esperienza pittorica possibile risultava il monocromo. Non possiamo negare, infatti, che i primi monocromi di Fontana risalgono ai primi *buchi*, tele ricoperte da colore uniforme: olio, anilina o idropittura. A partire dal 1949 soprattutto bianchi, neri, gialli e naturali poi, dal 1955 blu, grigi, verdi, rosa, mentre i primi *White paintings* di Raushenberg sono del 1953 e le proposizioni monocrome di Yves Klein del 1957, seguite dagli *Achromes* di Manzoni³¹⁸. Fontana non ha mai rilasciato dichiarazioni in merito, ed è più probabile che al monocromo sia giunto attraverso Malevich e la linea astratto-concreta, sperimentata anche in Argentina attorno ai gruppi di Kosice e Maldonado, ma la ricerca di questo "grado zero" della pittura³¹⁹, che negli anni Cinquanta lo avvicina a Asger Jorn e i nucleari sembra aprire per Fontana una riconciliazione delle sue due anime, organica e astratta, ed è anche per questo che molti giovani, oltre a Jorn, Pinot Gallizio, Sergio Dangelo e Klein, anche Manzoni e poi il Gruppo T, guardavano a lui come un maestro.

Sembra quindi che con *Esaltazione di una forma* Fontana denunci l'invecchiamento dello spazio razionalista. Ormai ha superato l'Informale e la pittura gestuale, anche se di gesto si continuerà a parlare per molto tempo descrivendo i suoi tagli e buchi. È invece al centro di una serie di gruppi che si propongono di indagare i valori essenziali della percezione visiva: nucleari, neodadaisti, neoconcretisti, postcostruttivisti, Gutai, Zero, Gruppo N e Gruppo T che si sviluppano fra Germania, Giappone, Olanda, Italia e Francia.

³¹⁷ Il manifesto *Contro lo stile* fu firmato a Milano nel 1957 da Arman, Enrico Baj, Franco Bemporad, Gianni Bertini, Jacques Calonne, Stanley Chapmans, Mario Colucci, Sergio Dangelo, Enrico de Miceli, Reinhout D'Haese, Wout Hoeboer, Friedrich Hundertwasser, Yves Klein, Theodore Konig, Piero Manzoni, Joseph Noiret, Arnaldo e Giò Pomodoro, Pierre Restany, Antonio Saura, Ettore Sordini, Serge Vandercam e Angelo Verga.

³¹⁸ Rauscheberg espose i primi due *White Paintings* e diversi *Black Paintings* alla Stable Gallery di New York dal 15 settembre al 3 ottobre 1953, mentre a Milano, alla Galleria Apollinaire, Yves Klein esibì undici monocromi blu nella sua prima mostra in Italia (2-12 gennaio 1957). Fra Gutai, Gruppo Zero e Nul, Yves Klein, nel 1960 il monocromo si consolida come nuovo vangelo da seguire, coronato dalla mostra *Monochrome Malerei* organizzata allo Städtische Museum Schloss Morsbroich di Leverkusen nel 1960 da Udo Kultermann (a cui partecipa anche Fontana) che fornisce il quadro storico del momento.

³¹⁹ Roland Barthes, *Le degree zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

Profondamente eterogenei, questi movimenti seppero guidare la svolta postinformale, grazie a un'attività vulcanica, nutrita di contatti internazionali e iniziative frenetiche, di acceso sperimentalismo. Fontana è attento ai nuovi sviluppi e contemporaneamente, pur essendo più maturo di tutti gli artisti che gli girano attorno, diventa il perno di molte nuove relazioni. Ad Albisola gli *Incontri internazionali della ceramica* vedono esporre insieme Appel, Baj, Dangelo, Fontana, Jorn, Matta, Scanavino³²⁰. A Milano il centro degli incontri è il Bar Jamaica dove si incrocia tutto il circolo che d'estate si trova ad Albisola. Ci vanno Fontana e gli spaziali Crippa e Dova, Wilfredo Lam e Asger Jorn quando sono a Milano, i nucleari Pinot Gallizio, Enrico Baj e Sergio Dangelo, Manzoni naturalmente, i giovani Arnaldo e Giò Pomodoro.

Nel 1959 Piero Manzoni e Enrico Castellani fondarono la rivista "Azimuth". Fontana non fu coinvolto direttamente nella redazione ma fu il centro propulsore delle idee di rinnovamento che passavano attraverso il giornale. Lo scopo era di superare l'informale e traghettare l'arte italiana verso le tendenze più innovative. E infatti proprio a Lucio Fontana era dedicato l'articolo di Guido Ballo che apriva il primo numero: *Oltre la pittura*.³²¹ Sulle pagine del giornale passavano riflessioni attuali sull'arte del momento: dal *Monocromo blu* di Yves Klein unica opera a colori di tutta la rivista, a una tela imbevuta di caolino di Manzoni, al New Dada americano con *Target with Plaster Casts* di Jasper Johns e *Monogram* di Robert Rauschenberg, a *Una definizione Merz* di Schwitters. L'introduzione di Gillo Dorfles, descrive un'arte che va verso l'oggetto, annunciando la necessità comunicativa e la rapidità del consumo dell'arte del tempo. Come sottolinea Adachiara Zevi³²², bisogna notare che in un'Italia che arrancava per stare al passo coi tempi, l'informazione fornita da "Azimuth" è preziosa e tempestiva: Johns e Rauschenberg sono infatti per la prima volta ospiti di Leo Castelli a New York nel 1958 e, in Italia, se Johns è alla Biennale nel 1958 e alla galleria del Naviglio l'anno successivo, Rauschenberg espone nel 1959 alla Tartaruga di Roma. Il primo

³²⁰ Tullio d'Albisola, *Ceramiche. Incontro internazionale d'Albisola: Appel, Baj, Corneille, Dangelo, Fontana, Jorn, Matta, Scanavino, testi di Pica, Tapiè, Baj, Dangelo, Fontana, Jorn, Matta*, Milano, F.lli Maschera, 1954. Albisola, Incontro internazionale di ceramisti, 25 ottobre-22 novembre 1954.

³²¹ Enrico Castellani, Piero Manzoni, "Azimuth", n. 1 (1959).

³²² Zevi, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, cit.

numero è essenzialmente ricognitivo con illustrazioni che spaziano da Manzoni e Castellani, ovviamente, al Gruppo Zero, Giò Pomodoro, Agostino Bonalumi. La tendenza è di voltare pagina, di annunciare una nuova arte, basata sulla ricerca della purezza, di una nuova visione. «Noi vogliamo muoverci verso la scoperta di un nuovo spazio, del nostro vero spazio d'oggi» tuona Yoshiaki Tono nel suo pezzo che si intitola *Spazio vuoto e spazio pieno*, nello stesso numero. L'articolo parte dal resoconto delle impressioni di un concerto newyorchese di John Cage:

Ho incontrato un curioso silenzio al centro di New York, la grande città dei rumori e della follia meccanizzata. Era in una cantina a Greenwich Village, piena di fumo di sigarette e di tumulto alcolico. Un pianista suonava la nota do o mi, seguita da un silenzio di parecchi minuti. Questa musica muta rotta da suoni, che John Cage ha consacrato a Jasper Johns e Rauschenberg abbondava in silenzio bianco. Gli americani, cullati dal jazz in culle di cemento, giocavano fanaticamente con il margine del suono. Non si può dire forse oggi che anche in pittura si cerca il margine dello spazio, la presenza pre-gna del vuoto?³²³

L'articolo si conclude con l'invito alla scoperta «dell'incredibile fecondità dello spazio vuoto, del biancore pre-gno, oltre l'astrazione pre-gna».³²⁴

Al pari dell'attenzione per l'esperienza di "Azimuth", Fontana segue e sostiene il lavoro del Gruppo T, a Milano, che sviluppa un'estetica cinetica e gestaltica che sposta l'attenzione dal piano della rappresentazione a quello dell'esperienza percettiva. L'obiettivo è di instaurare un rapporto diretto con lo spettatore, chiamato ad attivare anche manualmente i meccanismi che compongono le opere. Fontana non arriverà mai a questo tipo di partecipazione attiva, ma nel 1961 scrivendo l'introduzione alla mostra del Gruppo, *Miriorama 10*, presso la galleria La Salita, afferma:

La pittura e la scultura non rispondono più alla sensibilità dell'uomo d'oggi [...]. Si impone, per una necessità di comunicazione totale³²⁵, di arrivare a un'arte basata

³²³ Yoshiaki Tono, *Spazio vuoto e spazio pieno*, in "Azimuth", n. 1 (1959).

³²⁴ Ibidem.

³²⁵ Cfr. sopra l'articolo introduttivo di Dorfles per il primo numero di Azimuth che parlava proprio di comunicazione e consumo dell'arte visiva.

sull'unità del tempo e dello spazio. Viste alla luce di queste premesse le opere dei componenti del Gruppo T si riconoscono come il risultato di ricerche tendenti ad usare il tempo come mezzo plastico assieme allo spazio [...]. Queste opere che escono dalle categorie usuali e sono realizzate con materiali e mezzi offerti dalle scoperte della stessa civiltà attuale, propongono un'arte che nella variazione è continuamente immersa nel presente, un'arte che rifiuta la pretesa e l'usurata assolutezza dell'immagine per evidenziarne la relatività, che abbandona l'evocazione per la concretezza, che distrugge la forma e la ritrova nel movimento organico.³²⁶

Questa attenzione al singolo, la ricerca dell'arte pura e della relazione diretta tra spazio agito e percezione, aprono per Fontana uno spazio diverso, lontano da quello del *Manifesto Blanco* che definendo lo spazio dell'opera come opera d'arte sublimava ancora uno spazio prospettico tradizionale. Ora gli ambienti si chiudono, diventano antri, percorsi di attraversamento, dove il corpo e non più l'opera, diventa il referente dello spazio.

1961

FONTI DI ENERGIA, SOFFITTO AL NEON PER *ITALIA 61*³²⁷

I allestimento (distrutto) Modello e disegni di Lucio Fontana, disegni esecutivi studio GPA Monti, messa in opera ditta Pastelor (Clod). Realizzato per la Sala delle fonti di energia nella mostra *Italia 61*, Torino, su commissione dello studio GPA Monti.

³²⁶ Lucio Fontana, *Miriorama 10*, in *Gianni Colombo*, Milano, Skira, 2010, qui cit. p. 209.

³²⁷ Cat. gen. 2006, 61 A 2.

II allestimento (distrutto)

Eseguito dalla ditta Clod, Milano per la mostra *Lucio Fontana*, Milano, Palazzo Reale, 19 aprile-21 giugno (prorogata al 31 luglio) 1972, mostra e catalogo a cura di Guido Ballo con allestimenti di Luciano Baldessari.

Documentazione

Cat. gen. 2006, scheda p. 974;

modello in fil di ferro e legno cm 53 x 100 x 40, collezione Fuksas, Roma;

FLF, Milano, fotografie dell'epoca;

FLF, Milano, disegni autografi;

Studio GPA Monti, Milano, disegni esecutivi, piante e sezioni;

Studio GPA Monti, Milano, fotografie dell'epoca.

Descrizione e note critiche

L'ambiente spaziale *Fonti di energia* allestito a Torino in occasione della grande mostra per la celebrazione del centenario dell'Unità, *Italia 61* fu progettato da Lucio Fontana in contatto con lo studio degli architetti Gianemilio, Piero e Anna Monti (immagine CXIX-CXX). Per la ricostruzione fatta a Palazzo Reale nel 1972, Luciano Baldessari si servì dei vari progetti a pastello conservati presso la Fondazione Lucio Fontana e del modello in filo di ferro e legno costruito dallo stesso Fontana e allora conservato nello studio degli architetti Monti. Inoltre, negli archivi della Compagnia Lampade Pastelor, poi Clod, che a suo tempo fu incaricata della realizzazione e che ricostruì tutto l'ambiente nel 1972, sono indicati i materiali luminosi dei vari piani:

1 piano luminoso diam 18 mm luce verde 30 – 50 mA

2 piano luminoso diam 18 mm luce verde 30 – 100 mA

3 piano luminoso diam 18 mm luce blu 40 – 50 mA

4 piano luminoso diam 18 mm luce verde 30 – 100 mA

5 piano luminoso diam 18 mm luce blu 40 - 50 mA

6 piano luminoso diam 18 mm luce verde 30 – 100 mA

7 piano luminoso diam 18 mm luce verde 30 – 100 mA

Nella realizzazione originaria, il progetto prevedeva una struttura luminosa di 7 piani di tubi neon inserita in una sala a pianta ottagonale allungata con un lato corto aperto per l'ingresso; le pareti a cui erano fissati i cavi di sostenimento dei cubi erano in alluminio mentre tutto il resto della struttura era in cemento, alcuni tubi luminosi uscivano a sbalzo oltre l'ingresso della sala. L'ambiente occupava una superficie di 180 mq e arrivava fino a un'altezza di circa 10 metri, di cui 7 erano occupati dai tubi luminosi disposti secondo diagonali convergenti e divergenti, posizionate in maniera perpendicolare rispetto all'ingresso nella sala. I piani dei tubi erano invece distanziati diversamente:

- 1 piano luminoso – 295 cm da terra
- 2 piano luminoso – 75 cm dal 1 piano
- 3 piano luminoso – 48 cm dal 2 piano
- 4 piano luminoso – 90 cm dal 3 piano
- 5 piano luminoso – 30 cm dal 4 piano
- 6 piano luminoso – 65 cm dal 5 piano
- 7 piano luminoso – 178 cm dal 6 piano

Per la costruzione furono posti in opera circa 4000 mt di tubi di neon.

Anna Monti ricorda come avvenne il contatto con Fontana e lo sviluppo del progetto:

Eravamo stati chiamati da Ponti per allestire la sala delle Fonti di energia e volevamo offrire una sintesi di tutte le conquiste tecniche e sociali degli ultimi 100 anni, qualcosa che desse una forte idea di progresso. L'unica direttiva che ci era stata data era che il pubblico dovesse apprendere attraverso forme di comunicazione dinamica. Pensammo a Fontana, per primo, e lui rispose con entusiasmo. Al primo incontro ci parlò del lancio dell'uomo nello spazio che era avvenuto in quei giorni³²⁸, di quel “cielo nero da incubo” che l'astronauta aveva visto. Sembrava che nello spazio fosse tutto nero e la cosa lo aveva

³²⁸ Il 12 aprile 1961, alle 9:07 ora di Mosca, dalla base spaziale di Bajkonur in Kazakistan decollò la prima navicella spaziale con equipaggio umano. I centootto minuti che seguirono la videro compiere un'orbita completa intorno alla Terra per poi atterrare con successo, inaugurando l'era delle missioni celesti.

colpito molto. Così voleva realizzare qualcosa che fosse di questa luce nera, un nero che doveva assorbire e attrarre verso le profondità spaziali. Per questo utilizzò la luce colorata blu e verde, per dare l'impressione di scuro. In realtà alla fine l'insieme dava una luce molto forte, in cui si era tutti tramortiti. Anche se all'inizio ne fu deluso, poi la volle tenere accesa completamente, con grande disappunto dei guardasala, costretti a fare i turni a causa di quella luce insopportabile. L'opera di Fontana era di fatto il soffitto della sala. Mentre lungo le pareti in basso erano collocati dei cortometraggi di Ermanno Olmi che raffiguravano un viaggio nell'Italia moderna.³²⁹

Italia '61, da maggio a ottobre 1961, era articolata in tre esposizioni principali: la *Mostra Storica dell'Unità italiana*, che illustrava aspetti eminenti del processo di proclamazione di unità dello Stato italiano; la *Mostra delle Regioni*, che metteva in evidenza la differente vocazione storica di ognuna delle regioni; la *Mostra del Lavoro*, poi divenuta *Esposizione Internazionale del Lavoro*, che aveva il compito di illustrare il vertiginoso progresso tecnico e sociale avvenuto negli ultimi cento anni.

Il programma era stato affinato attraverso anni di lavoro (fin dall'autunno del 1956) con commissioni di specialisti e comitati ordinatori. Culminava nella *Mostra Internazionale del Lavoro* che, nelle intenzioni del Comitato Ordinatore, voleva essere la manifestazione di più alto respiro e per la quale era stato richiesto, dato il suo carattere internazionale, il riconoscimento del Bureau International des Expositions.³³⁰

Alla celebrazione si delegano compiti molto ampi, dalla richiesta di studi pilota per lo sviluppo economico di Torino, alla ricettività alberghiera, alle spese generali per il personale, perciò il bilancio preventivo supera i venti miliardi di lire.

³²⁹ Intervista con Anna Monti a mia cura, Milano, luglio 2011.

³³⁰ Cfr. Sergio Pace, *La Parabola Infinita. Mito, declino e possibili rinascite di Italia '61 a Torino*, in *Italia '61, la nazione in scena. Identità e miti nelle celebrazioni per il centenario dell'Unità d'Italia*, a cura di Sergio Pace, Cristiana Chiorino, Michela Rosso, Torino, Allemandi, 2005, pp. 7-28.

Italia 61 fu una mostra gigante con un pubblico di massa e personaggi da tutto il mondo che la visitarono. Una foto ritrae Le Corbusier in visita alla mostra. Fu recensita dalle principali riviste internazionali³³¹.

La sala allestita da Fontana e lo studio GPA Monti si trovava all'interno del Palazzo del Lavoro, costruito da Pierluigi e Antonio Nervi e destinato a ospitare l'*Esposizione Internazionale del Lavoro*, EIL. La superficie totale della mostra *L'uomo al lavoro, 100 anni di sviluppo tecnico e sociale: conquiste e prospettive*, è di quarantamila metri quadri cui contribuirono ventuno tra stati esteri e organismi internazionali, tredici tra grandi aziende, associazioni, enti italiani, novantadue fra architetti, pittori, grafici, scultori, decoratori. Si tratta di un'enfasi promozionale che per numeri e quantità accomuna questa a tutte le grandi esposizioni universali del secolo precedente, dal Crystal Palace in poi. Tuttavia l'EIL non ebbe carattere competitivo o merceologico e il suo compito non fu quello di celebrare benessere e ricchezza dei singoli stati nazionali. L'EIL voleva celebrare l'uomo e l'evoluzione del lavoro umano. Giò Ponti curò la pianta e le sezioni dell'allestimento con un modello molto innovativo, che mise in relazione dinamica la struttura di Nervi con i padiglioni espositivi. Infatti l'altro grande tema fu quello del rapporto con il pubblico: lo spettatore ideale che si voleva attivo e partecipe, in grado di apprendere tramite forme di comunicazione dinamica. Si immaginò che il pubblico potesse essere guidato attraverso una pluralità di orientamenti corrispondenti ad altrettanti nodi storici, a soggetti di discussione e problemi aperti. C'era un cervello elettronico in grado di rispondere a 1200 domande in 4 lingue, una biblioteca di duemila volumi liberamente consultabili e alcuni filmini azionabili che costituivano il primo tentativo di realizzare una mostra sul lavoro, il progresso e la scienza pienamente interattiva. Negli anni della guerra fredda, all'indomani delle prime catastrofi atomiche, quest'indirizzo sembra segnalare un nuovo e diffuso interesse per una rappresentazione ottimistica e fiduciosa della tecnica e della scienza preoccupate

³³¹ "L'Architecture d'Aujourd'hui", n. 99 XXXII (1961/1962) pp. 4-5, 12-15 e 34-35; "Civiltà delle Macchine", n. 2 (1961) p. 49-52; "Civiltà delle Macchine", n. 3 (1961) pp.3-4; "Civiltà delle Macchine", n. straordinario (1961) pp. 3-4 e 51-53; "Journal de la Construction de la Suisse Romande", n. 5 (1961) p.378; "Journal de la Construction de la Suisse Romande", n. 11 (1961), pp. 898-901; "Casabella Continuità", n. 252 (1961) pp.3-4.

di ricucire il tormentato rapporto tra progresso tecnico scientifico e opinione pubblica. Da subito inoltre si volle dare alla manifestazione un carattere internazionale, attraverso la costruzione sistematica di una fitta rete di rapporti con l'estero: furono organizzate più di venti conferenze stampa da Ginevra, a Milano, a New York, Londra, Barcellona, Madrid, Buenos Aires e San Paolo. Giò Ponti, quasi sempre presente, a illustrava finalità e progetti della mostra.

All'interno del palazzo si determinò una diversificazione sostanziale tra la partecipazione dei paesi esteri e la presenza dell'Italia così che l'Esposizione stessa risultò costituita da una parte a carattere più specialistico e scientifico realizzata dai Paesi esteri e una parte a carattere più generale realizzata dall'Italia con il concorso di alcuni Enti e delle principali Aziende industriali del Paese, con lo scopo di offrire una sintesi spettacolare di tutte le conquiste tecniche e sociali del secolo appena passato, illustrate poi con maggiore rigore tecnico nelle sezioni estere. Come rimarcato dal Comitato Ordinatore, però, la realizzazione espositiva italiana non avrebbe mai dovuto avere il solo carattere divulgativo, ma quello di un discorso organico e unitario che riproponesse lo sviluppo tecnologico e sociale avvenuto nel mondo intero nell'ultimo secolo. All'interno di questo discorso unitario la mostra era poi divisa in sezioni: la ricerca scientifica, l'organizzazione del lavoro, la produttività, il mercato, le materie prime, i trasporti, le comunicazioni, le condizioni del lavoro, l'educazione, il tenore di vita il tempo libero. Giò Ponti fu il supervisore artistico e architettonico dell'Esposizione, con il compito di concepire un allestimento che si inserisse armonicamente all'interno della struttura permanente di Nervi, attento a dialogare con quest'ultima rinunciando a ogni soluzione che non lasciasse in vista tutte le colonne. Così l'architetto milanese disegnò accanto al ciclopico colonnato di cemento armato delle leggerissime separazioni effimere in alluminio. All'interno dell'EIL il Padiglione Nazionale viene posto al centro del palazzo, composto di dieci sezioni affidate ad altrettanti enti e industrie: Fiat (trasporti), Olivetti (organizzazione produttiva e mercato), Olivetti (Organizzazione industriale, produttività e mercato), Rizzoli (origini), Pirelli (la ricerca scientifica pura e applicata), Eni – Upi - Anidel (le fonti di Energia – quello di Fontana), Montecatini (le materie prime) Bureau International du Travail (le condizioni di lavoro), Rai e Stet (comunicazioni).

La sala realizzata da Fontana con gli architetti GPA Monti aveva a oggetto le *Fonti di energia*, e doveva esaltare lo sviluppo impetuoso nel campo delle fonti energetiche realizzato nell'ultimo secolo in un percorso ideale dall'energia meccanica a quella atomica, verso realizzazioni nel campo della propulsione terrestre, offrendo all'uomo la prima possibilità di evasione dalla terra. L'idea proposta da Fontana, lo spazio nero in cui usciva l'uomo spaziale, era dunque perfettamente in linea con il tema della mostra.

L'allestimento interno del Palazzo dell'EIL non fu facile. Da una parte bisognava rispettare un rigido criterio amministrativo con capitoli di spesa accuratamente preventivati secondo una lunga prassi burocratica, così che tutto doveva essere previsto nei particolari con largo margine di tempo. Dall'altra si era impossibilitati a rendersi conto della realtà spaziale dell'ambiente espositivo poiché il palazzo di Nervi venne costruito in tempo di primato di pari passo con gli studi per l'allestimento e fu completato quando l'allestimento stesso era già in parte realizzato. Fontana ad esempio venne chiamato solo in aprile con la mostra da aprire in maggio. Ci si poté dunque rendere conto delle reali dimensioni del palazzo e verificarne gli effetti di ambientazione soltanto quando l'allestimento generale era definito e anche parzialmente già posto in opera³³².

In complesso la rassegna fu uno specchio fedele della cultura artistica architettonica italiana più avanzata del momento con alcuni allestimenti spettacolari. Ad Achille e Piergiacomo Castiglioni era affidata la sezione delle origini, con Bruno Munari come grafico, un ambiente in alluminio e marmo grigio con al centro tre grandi cuspidi in alluminio riflettato; Franco Albini interpretava l'allestimento della sezione organizzazione industriale, produttività e mercato con una serie di binari diagonali multidirezionali ai quali erano appese delle fotografie; Renato Guttuso interpretava la ricerca scientifica; Ettore Sottsass le materie prime con una sala dal soffitto ribassato e riflettente; Aldo Rossi e Marco Zanuso il tenore di vita con una serie di foto stampate su cubi aggettanti nello spazio di diversa profondità.

Dell'ambiente realizzato da Fontana si conservano vari pastelli su carta nera che danno evidenza dell'effetto iniziale che l'artista voleva ottenere. Uno, con pastelli

³³² Michela Rosso, *Città e nazione in scena. Le mostre del centenario*, in *Italia 61... cit.*, pp. 55-78.

bianchi e azzurri su carta nera, mostra un confine di luce, corrispondente con il perimetro delle pareti, oltre il quale c'è un profondo spazio nero, intervallato da leggere scie luminose³³³ (immagine CXXI). In un altro, a pastello bianco su fondo nero, si legge invece la sezione, con i vari piani di neon³³⁴ (immagine CXXII). Altri, a matita e inchiostro sono più tecnici e disegnano la sala poligonale in prospettiva, come un contenitore avvolgente³³⁵ (immagini CXXIII-CXXIV). Questi disegni rimandano per un verso all'idea dell'uovo contenitore che in quegli anni Fontana discuteva con Manzoni e da cui scaturiranno il *Placentarium* (immagine CXXV), (1960) e *Corpi d'aria* (immagine CXXVI), (1960)³³⁶ e che Fontana svilupperà dal '63 con il ciclo *Fine di Dio* (immagine CXXVII). Ma la serie nera più espressionista, con il tentativo di disegnare «il cielo nero da incubo», con i tratti a pastello intersecantisi, anticipa invece la serie di 9 disegni che Fontana dedicherà a New York, dove si recherà pochi mesi dopo per partecipare all'inaugurazione della sua mostra alla Martha Jackson Gallery³³⁷: una serie impulsiva a penna su carta (immagini da CXXVIII a CXXXV) che con griglie e reticolati dimostra quanto Fontana fosse stato colpito dalla pianta regolare della città così come dai bagliori infiniti delle luci che i grattacieli proiettavano nel cielo. Da quella città fatta di «colossi di cristallo sui quali il sole batte provocando torrenti di luce».³³⁸

Nel catalogo della mostra di Palazzo Reale, Guido Ballo commenta:

Fonti di energia [...] risulta di tendenza più costruttivista con linee di luce tese, in apparenza più rigide, a vari piani. Ma la geometria e la struttura non annullano il colore emotivo, l'indefinito spaziale, e quindi il diverso groviglio: lo spazio si dilata in funzione delle luci colorate, varie, non appena il visitatore, sempre coinvolto nella forma aperta, si

³³³ Milano, Archivio Fontana, n. 1384/1.

³³⁴ Milano, Archivio Fontana, n. 1383/1.

³³⁵ Milano, Archivio Fontana, n. 834/225, 834/226, 834/227.

³³⁶ Che Fontana fosse stato l'ispiratore di progetti come il *Placentarium* o dei *Corpi d'aria* lo prova una dichiarazione di Manzoni fatta nel secondo numero di *Azimuth*, cfr. Piero Manzoni, *Libera dimensione*, in "Azimuth", n. 2 (1960), qui cit.: "nello spazio totale forma, colore, dimensioni non hanno senso", riprendendo esattamente i temi affrontati da Fontana nel *Manifesto tecnico dello spazialismo* e in *Perché sono spaziale*.

³³⁷ Lucio Fontana, *Ten paintings of Venice*, November 21st – December 16th 1961, Martha Jackson Gallery, 32E 69street, New York, NY

³³⁸ Grazia Livi, *Incontro con Lucio Fontana*, in "Vanità", VI n. 13 (1962), p.53.

sposta e cambia i punti di vista. La struttura diventa ancora suggestiva, con vitalismo di origine barocca e altri effetti allusivi, surreali, volti a provocare l'inconscio.³³⁹

In effetti Italia '61 non somiglia a nessuna "architettura" che Fontana poteva aver visto o da cui poteva essere stato suggestionato. Possiamo dire che ricorda qualcosa delle costruzioni visionarie di Baldessari come gli ultimi padiglioni Breda, ma è lontana dalle tesi avanzate dai BBPR, o da Ponti, come anche da qualsiasi ambientazione di Kiesler, e persino dagli esperimenti più avanzati di Moholy-Nagy. Ballo parla di una tendenza costruttivista, ma più che per le forme rigide, Italia '61 ha la capacità di proiezione che possiamo trovare nel modello per il *Monumento alla Terza Internazionale*, di Vladimir Tatlin (1920) che con le sue diverse rotazioni aveva l'ambizione di collocare ciascun uomo al suo posto nella società.³⁴⁰ Vista in quest'ottica Italia '61 diventa un dispositivo in grado di farci uscire dai confini dell'ambiente chiuso, di "provocare l'inconscio" che ci porta fino all'ampiezza degli *Skyspaces* di James Turrell (immagine CXXXVI), in cui seduti in una stanza non contempliamo altro che il cielo, lo spazio sopra di noi, dalla luce verso il buio³⁴¹.

³³⁹ Ballo, *Lucio Fontana... cit.*, 1972.

³⁴⁰ L'idea di base del *Monumento* era quella di arrivare a una sintesi completa dei principi pittorici, scultorei e architettonici, così Tatlin pensò a una serie di forme che dovevano muoversi a velocità diverse utilizzando dei meccanismi speciali. Lo spazio più basso, a forma di cubo, era destinato alle conferenze internazionali e avrebbe impiegato un anno per compiere una rotazione completa; quello di mezzo, a forma di piramide, avrebbe rotato in un mese e era destinato a ospitare gli uffici, la segreteria e gli organi esecutivi dell'Internazionale; il più alto, a forma di cilindro, era destinato all'informazione, con libri, giornali e riviste, e doveva compiere una rotazione al giorno. Cfr. Nikolai Putin, *Tatlin's Tower*, in Stephen Bann, *The tradition of constructivism*, New York, Da Capo Press, 1974, pp. 14-18.

³⁴¹ Gli *skyspace* che Turrell realizza a partire dalla metà degli anni Settanta, sono realizzati tramite un'apertura eseguita sulla copertura di un ambiente, così che il cielo si pone sullo stesso piano del soffitto, creando l'illusione di chiudere lo spazio sottostante. Nel solaio sono nascoste sorgenti luminose fluorescenti e lucernari che permettono alla luce diurna e notturna di mescolarsi con quella artificiale, modificandone l'intensità e la qualità secondo modalità sempre cangianti. Osservando lo *skyspace* ci sembra così di assistere semplicemente al cambio di colori di un cielo al tramonto, mentre le qualità luminose sono alterate e enfatizzate per permettere un trasporto emotivo verso l'alto.

All'epoca sicuramente Fontana aveva sentito parlare del progetto di Le Corbusier e Iannis Xenakis per l'Esposizione Internazionale di Bruxelles del 1958³⁴², dove le superfici architettoniche a iperbole facevano perdere la vista verso l'alto, proprio come nell'ambiente per Italia '61. L'assonanza potrebbe apparire lontana ma se riflettiamo come nel Padiglione della Philips le curve iperboliche della tenda abolivano la distinzione tra muro e tetto, anche nel Padiglione di Italia '61, attraverso l'intreccio infinito dei 7 piani di tubi al neon, Fontana intendeva annullare ogni distinzione tra volume e superficie, come se ci si trovasse all'interno di un unico grande ambiente investito di luce. L'assonanza va cercata allora anche con le tesi per un'architettura immateriale che Yves Klein porta avanti dal 1957 al 1962³⁴³. In quel periodo erano in contatto anche attraverso Manzoni ed è possibile che Klein avesse personalmente illustrato a Fontana i suoi pensieri per un approccio totalmente immateriale all'opera d'arte, lo stesso che poi è stato portato avanti dalle sperimentazioni sulla luce di artisti come Robert Irwin (immagine CXXXVII) e James Turrell, che hanno creato proiezioni luminose all'interno di strutture geometriche, o dalle installazioni d'aria di Michael Asher (immagine CXXXVIII).

Gli epigoni del costruttivismo, dalle sculture spazio dinamiche di Nicolas Schoffer (immagine CXXXIX) alle capsule di Gyula Kosice, arrivano a pensare le utopie più grandi tramite strutture fortemente materiche³⁴⁴, mentre qui Fontana introduce una novità. Non parliamo più di spazio fenomenico che era presente anche in *Esaltazione di una forma* ma, attraverso i 7 piani di neon, lo spazio è dilatato per diventare di dimensioni infinite. Lo spazio ambientale che si costruisce fino agli anni Cinquanta è ancora rigido, gli oggetti e le immagini devono essere catalogati secondo un processo matematico e logico. Non a caso lo

³⁴² Il tema della mostra era quello del bilancio per un mondo più umano. A Le Corbusier era stato affidato l'incarico di pensare un padiglione temporaneo per esporre le possibilità del suono e della luce dei prodotti elettronici Philips. Cfr. Sharon Kanach, *The Philips Pavilion*, in Iannis Xenakis, *Music and Architecture*, New York, Pendragon, 2008, pp. 93-99.

³⁴³ Nel 1959 Yves Klein tiene una conferenza alla Sorbona dal titolo *L'evolution de l'art vers l'immatériel*. Cfr. Peter Noever, Francois Perrin, *Air Architecture*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2004.

³⁴⁴ Cfr. Nicolas Schoffer, *Spatiodynamism, Luminodynamism, and Chromodynamism* (1960) in Stephen Bann, *The tradition of Constructivism... cit.*, pp. 248-257.

spazio neoplastico e costruttivista è formato da gruppi di oggetti o costruzioni continue dove le successioni sono prevedibili. Mentre qui, sotto una luce che ci eleva da un piano all'altro verso lo spazio, è introdotto l'elemento emozionale, umorale, che fa sì che ci sia un'altra forma, diversa da quella impressa dall'artista, ovvero quella che la persona apporta all'ambiente dall'esterno. Così una stanza, apparentemente giocata sulla geometria, si trasforma in uno spazio organico, continuo, secondo il tempo della memoria e della storia personali. Perfino la tridimensionalità è abbandonata perché la visione ambientale non è più ancorata alla presenza della scatola muraria. Ecco la quarta dimensione, quella delle orbite spaziali ormai conquistate dall'uomo, dove non c'è alcun limite o direzione. Una dichiarazione che Fontana rilascia un po' di tempo dopo, traduce infatti tutta l'ansia dell'uomo davanti allo spazio.

I tagli che ho fatto finora rappresentano soprattutto uno spazio filosofico. Ma quello di cui vado in cerca oggi non è più lo spazio filosofico ma piuttosto lo spazio fisico. Sono bastati due o tre anni, infatti, e lo spazio non è più un'astrazione, ma è diventato una dimensione nella quale l'uomo può addirittura vivere volando con i jet, con gli Sputnik, con le astronavi. È una dimensione umana capace di procurarci un'angoscia fisiologica, uno sbigottimento dell'animo, e io, nelle mie ultime tele, sto appunto cercando di esprimere questa sensazione.³⁴⁵

Nota sullo Studio GPA Monti.

Lo studio Monti, con sede a Milano, nacque ufficialmente nel 1948, e ha proseguito la sua attività attivamente fino ai primi anni del 2000. Subito dopo la laurea al Politecnico di Milano, si formarono per lo più come autodidatti sul campo, nel clima della ricostruzione. Come tutta la nuova generazione di architetti, avvertivano l'esigenza di intervenire attivamente per guidare le sorti di Milano e dell'architettura moderna. In quegli anni l'influenza del razionalismo era ancora forte, tuttavia per questa nuova generazione si delineava la necessità di superare le precedenti esperienze, adeguandole alle nuove problematiche sorte con la ricostruzione. In seguito, durante la seconda metà degli anni cinquanta, i Monti

³⁴⁵ Grazia Livi, in "Vanità", cit., p.53.

spostarono il proprio interesse verso una revisione critica dei dettami razionalisti che li portarono a individuare e valorizzare elementi della tradizione architettonica italiana. I Monti fanno parte di quella nuova compagine di architetti definiti per la prima volta da Gregotti sulle pagine di “Casabella-Continuità”,

seconda generazione”³⁴⁶. Formatosi al Politecnico a ridosso del conflitto, iniziarono a operare all’interno di un ambiente culturale in rapida evoluzione. La loro attività continuò negli anni Settanta e Ottanta, in particolare nell’edilizia per interni e in edifici per uffici. Fulvio Irace li ha definiti “stella polare di quel professionismo milanese” e “artigiani del progetto”³⁴⁷

ponendoli in una certa categoria di architetti che si sono sempre distinti dal gesto formale e dalle tendenze eclatanti per interpretare invece un «linguaggio comune, senza impennate e stravaganze ma anche senza cadute di toni»³⁴⁸.

1964

AMBIENTE SPAZIALE UTOPIE PER LA XIII TRIENNALE³⁴⁹

I allestimento (distrutto): Lucio Fontana e Nanda Vigo, Milano, XIII Triennale, Palazzo dell’Arte, 12 giugno – 27 settembre 1964.

³⁴⁶ Il termine “seconda generazione” appare per la prima volta in Vittorio Gregotti, *Marco Zanuso un architetto della seconda generazione*, in “Casabella continuità”, n. 216 (1956). In tale definizione venivano fatti rientrare tutti gli architetti, fra cui i fratelli Monti, nati attorno ai primi anni Venti che si erano laureati alla fine della seconda guerra mondiale. Tale termine non comportava una connotazione di contrapposizione alla “prima generazione” quanto una semplice divisione generazionale.

³⁴⁷ Fulvio Irace, *Monti di Milano*, in “Abitare”, n. 355 (1996), p. 214.

³⁴⁸ Ibidem.

³⁴⁹ Cat. gen. 2006, 64 A 2.

II allestimento (distrutto): consulenza di Nanda Vigo, Milano, *Centenario di Lucio Fontana*, Triennale Palazzo dell'Arte, 23 aprile – 30 giugno 1999.

Documentazione

Cat. gen. 2006, scheda p. 976

Fondazione Lucio Fontana, Milano, Fotografie dell'epoca.

Archivio Storico Triennale di Milano, piante e sezioni del progetto "Condotti"; immagini dell'epoca.

Descrizione e note critiche

Il progetto fu realizzato da Lucio Fontana in collaborazione con Nanda Vigo per la Tredicesima Triennale milanese, dal tema il *tempo libero* a cura di Vittorio Gregotti e Umberto Eco. Se ne conservano alcune fotografie dell'epoca e alcune piante della sezione Condotti cui era destinato, ma non sono invece stati trovati disegni o note sulla costruzione.

Il tema proposto per la Triennale venne discusso da Ponti e Ferraris in una lettera inviata da quest'ultimo all'architetto: «Caro Ponti, [...] sono d'accordo che il tema 'tempo libero' potrebbe dar modo di presentare produzioni interessanti. Per la verità, un tema simile potrebbe rinnovare molte produzioni e invogliare i designers, le industrie e l'artigianato a darci nuovi oggetti che finora sono stati trascurati».³⁵⁰ Nell'Italia del boom economico, si pensava dunque ai nuovi modi d'impiego del tempo libero dovuti alla riduzione degli orari di lavoro: lettura, spettacolo, ballo e danza, sport, turismo, vacanze brevi (week-end), hobbies, mezzi di comunicazione di massa, radio, televisione, cinema e stampa. Per la prima volta si era puntato a una mostra narrativa che voleva descrivere il linguaggio del presente e le nuove dimensioni di vita dell'epoca contemporanea. Sull'onda dei movimenti Pop europei, la sezione introduttiva mirava ad avere un'estetica coinvolgente, con grandi ambienti di matrice gestaltica che agivano sulla dimensione percettiva. Le scale centrali, ad esempio, erano riprodotte sul soffitto da una serie di specchi trasversali, che ne raddoppiavano la simmetria conducendo nell'insieme a una perdita di senso sia del luogo geometrico che del rapporto dimensionale. Oltre le scale specchianti, una serie di contenitori a forma

³⁵⁰ Milano, Archivio Storico della Triennale, Lettera del 5 giugno 1962.

di tubo a sezione quadrata creavano quattro percorsi autonomi, ognuno ispirato a un tema: tecnica (Enrico Baj – le connessioni fra tempo libero e sviluppo tecnologico); illusioni (Luciano Del Pezzo – vecchie tradizioni storiche del tempo libero); integrazione (Roberto Crippa e Fabio Mauri); utopie (Lucio Fontana e Nanda Vigo). Oltre i condotti, un corridoio portava alla sala finale, un enorme caleidoscopio lungo trenta metri e alto dieci, completamente rivestito di specchi su cui venivano proiettati due film di Tinto Brass (uno sul tempo libero e uno sul tempo del lavoro) per cui le immagini e gli spettatori erano moltiplicati all'infinito dando l'impressione che ciascuno fosse allo stesso tempo indipendente e fisicamente coinvolto negli spettacoli (immagine CLXIII).

A Lucio Fontana furono affidati il settimo e l'ottavo condotto dal tema *Utopie* che dovevano indurre lo spettatore a riflettere sulle speranze e le ipotesi che l'umanità aveva elaborato circa le società future. Fontana chiamò a collaborare la giovane Nanda Vigo e insieme pensarono di interpretare il tema dal punto di vista del percorso fisico, dell'attraversamento. In effetti, se nella loro struttura tutti i condotti erano stati pensati dai curatori come elementi da attraversare, gli artisti a cui erano stati affidati li avevano interpretati più come luoghi in cui fermarsi, inserendo una serie di elementi visivi come immagini, oggetti o proiezioni (immagine CXXI-CXXII). Soltanto Fontana aveva puntato sul percorso, sul passaggio, creando un corridoio tutto nero con una parete semi-concava lungo la quale correva una serie di buchi disposti in due file, illuminati posteriormente da un neon verde (immagine CXXIV). Lo spazio era quindi tutto nero, ed entrando si percepiva dapprima l'oscurità, poi i buchi in fila doppia come elementi di accompagnamento al percorso, dal punto di accesso a quello di uscita. Il secondo ambiente era invece internamente illuminato da una luce rossa, già di per sé disorientante, inoltre il pavimento era realizzato in diverse quote (un'anticipazione della *Bariestesia*³⁵¹ di Colombo, dato che il progetto di Colombo porta la data del 1964-1965 e che possiamo immaginare abbia tratto ispirazione proprio dal

³⁵¹ *Gianni Colombo*, Milano, Skira, 2009, qui cit. p. 213: “Bariestesia. Campo praticabile in forma di itinerario lungo cinque metri che, mediante alterazioni topologiche programmate, tende a sensibilizzare lo stato di equilibrio, cioè la zona vestibolare (barestesia), la percezione dello spazio (topoestesia) e il comportamento dello spettatore (riflessi di postura). Progetto dattiloscritto, Milano, Archivio Gianni Colombo, 1964-65.”

corridoio a “onde” della Triennale) e ricoperto di una moquette a pelo alto che confondeva la forma del pavimento (immagine CXLV). Chi entrava, si trovava di fronte a una sensazione di caduta e risalita inaspettate che sensibilizzavano il proprio stato di equilibrio, la percezione dello spazio e il proprio comportamento. Lo spettatore ondeggiando cercava “riparo” appoggiandosi alle pareti del condotto. Chiaramente vediamo qui applicato uno dei principi della psicologia della Gestalt per cui «in condizioni di ridotti stimoli quali l'intensità della luce e il tempo di esposizione, il soggetto vede delle forme più semplici e simmetriche di quelle che realmente gli sono poste di fronte»³⁵² (in questo caso non notava che il pavimento aveva dei dislivelli).

Ma in verità a Fontana non interessavano né i principi gestaltici né quelli di psicologia della percezione, lo prova anche il fatto che non aderì mai completamente a nessuna corrente astratta o concreta, né a nessun rigido modulo grafico, e aveva capito prima di tanti che il centro degli interessi del Gruppo T rimaneva il corpo e non il cinetismo delle opere³⁵³. La questione per Fontana non era quella di stabilire i principi della visione, né era interessato ai principi luministici spaziali, o alla capacità di costruire buone forme³⁵⁴: inciampa nella psicologia della percezione perché è interessato alla consapevolezza del mondo, i suoi ambienti non sono mai esercizi e sperimentazioni, volti a una ricomposizione della dualità, piuttosto rendono l'uomo consapevole del mondo e dell'opera d'arte come dimensioni incommensurabili.

I buchi retroilluminati, qui come in vari ambienti degli ultimi anni, dissolvono i limiti fisici e architettonici per suggerire uno spazio smisurato attraverso l'azzeramento della normale percezione visiva. È interessante quindi notare che Fontana non abbandona mai i principi della modulazione ambientale messi in atto nell'*Ambiente nero*, ma li va affinando. Assolutizza il contrasto chiaroscurale,

³⁵² Rudolph Arnheim, *Gestalt and Art*, in “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 2 N. 8, (1943), pp. 71-75.

³⁵³ Mentre a M.A.C. non aderì che temporaneamente, del Gruppo T Fontana fu un acceso sostenitore oltre che collezionista. Alla prima mostra, *Miriorama I*, fu l'unico a comperare 4 opere. Cfr. Giovanni Anceschi, Carolyn Christov-Bakargiev, *L'interazione è voluta, si fa manipolando l'opera*, in *Gianni Colombo... cit.*, pp.67-73.

³⁵⁴ Cfr. Rudolph Arnheim, *Arte e percezione visiva*, 1954, tr.it. Milano, Feltrinelli, 1962.

rendendo il buio abbacinante (così come poi sarà la luce negli ambienti bianchi), induce un percorso definito attraverso la costruzione di strutture architettoniche precise, mettendo in campo la cifra che contraddistinguerà tutti i suoi interventi ambientali a venire. Qui, come nell'ambiente molto simile che realizza due anni dopo al Walker Art Center (immagine CXLIX), o in quelli per lo Stedelijk Museum, la luce è ancora totemica, legata a un dispositivo preciso e visibile, ma è ormai chiaro che per Fontana la visione ambientale non è più ancorata alla presenza della scatola muraria. Dato che nello spazio non ci sono limiti o direzioni, l'orientamento è dato solo dal movimento del nostro corpo. In altre parole il cubo, la scatola è sostituita dalla deambulazione, dallo spostamento, e dalla relazione fra il soggetto e l'ambiente.

Al centro dei suoi lavori, da questo momento in poi, è sempre più l'incontro dello spettatore con il proprio corpo e la propria mente in relazione all'ambiente visivo. Giocando sul contrasto cromatico, sulla sensazione di claustrofobia o di costrizione, sull'attraversamento, sul cambiamento di percezione anticipa di dieci anni alcuni ambienti di Bruce Nauman come *Floating room* (1972), nelle due versioni illuminata dall'interno o meno (immagine CXLVIII). Una stanza sospesa, a cui si accede attraverso una porta stretta pensata proprio sul contrasto dentro-fuori attraverso la luce, sulla ricerca dell'equilibrio attraverso il passaggio da una condizione all'altra e attraverso il movimento, creando uno "spazio psichico" nuovo e totalmente distinto da quello prospettico.³⁵⁵

³⁵⁵ Il concetto di "spazio psichico" negli ambienti di Nauman è introdotto da Adams Parveen, *Bruce Nauman and the Object of Anxiety*, in "October", Vol. 83. (1998), pp. 96-113.

1966 a

AMBIENTE SPAZIALE PER IL WALKER ART CENTER³⁵⁶

Unico allestimento (distrutto) Realizzato da Duane Thorbeck³⁵⁷ su progetto di Lucio Fontana, Walker Art Center, Minneapolis, 6 gennaio – 13 febbraio 1966; University of Texas Art Museum, Austin, 27 febbraio – 27 marzo 1966; Istituto Torquato di Tella, Buenos Aires, 8 luglio – 7 agosto 1966.

Documentazione

FLF, Milano, disegni e schizzi non direttamente riferibili all'ambiente di Minneapolis ma a quello, molto somigliante, di Foligno 1967.

Descrizione e note critiche

L'ambiente (immagine CXLIX) fu creato da Fontana per la retrospettiva *Lucio Fontana, the Spatial Concept of Art*, curata da Jan van der Mark al Walker Art Center di Minneapolis e poi in mostra al museo dell'Università di Austin e presso l'Istituto Torquato di Tella a Buenos Aires. Era formato da una stanza cubica nera a cui si accedeva tramite due corridoi e al cui interno erano stati disegnati dei tracciati luminosi, fatti da pois di circa tre cm di vernice fluorescente, illuminati da luce di Wood e asimmetrici rispetto al perimetro della stanza. L'ambiente colpiva per il suo carattere illusorio e le sensazioni di disorientamento che si provavano al suo interno. In un articolo comparso sul "New York Times" dell'epoca³⁵⁸ si legge: «il soffitto creava l'illusione di ribaltarsi sulla parete ma lì dove uno pensava ci fosse uno sbarramento vi era invece uno spazio vuoto. Così nulla era quello che sembrava essere e attraverso un altro corridoio ecco che si ritornava alla luce».³⁵⁹ Nella prefazione del catalogo si sottolinea l'importanza dell'evento espositivo, prima vera retrospettiva americana sul lavoro di Lucio Fontana in cui l'invenzione dell'ambiente spaziale era considerata l'evento culminante. Infatti nel testo di Jan van der Mark si legge: «L'obiettivo principale dell'arte di Fontana è di integrare lo spazio illusionistico con lo spazio reale

³⁵⁶ Cat. gen. 2006, 66 A 1.

³⁵⁷ Duane Thorbeck, Architetto, Minneapolis.

³⁵⁸ Hilton Kramer, *Spacialist Synthesis*, in "New York Times", January 8 (1966).

³⁵⁹ *Ibidem*, mia traduzione.

attraverso il quale ci muoviamo [...] tagliando la tela Fontana ci porta in uno spazio oltre il piano pittorico»³⁶⁰. Van der Mark analizza tutta la produzione di Fontana sottolineando come ha sviluppato le tesi futuriste arrivando

fino ai pensieri più avanzati sulla materia e lo spazio. Enfatizzando l'integrazione di colore, suono, movimento, spazio e tempo, Fontana ha anticipato alcuni dei più recenti sviluppi artistici [...]. Per alcuni artisti come Yves Klein e Piero Manzoni, o per il più tecnico Gruppo Zero e il Groupe de Recherche d'Art Visuel, Fontana è stato un ispiratore diretto e un generoso sostenitore. Fontana caratterizza la nostra epoca perché considera l'idea più che la sua esecuzione, la ricerca più che il risultato, lo studio sulla natura delle cose più che sulla loro mera apparenza³⁶¹.

Mentre nel comunicato stampa della mostra si legge: «L'ambiente spaziale progettato dall'artista per questa mostra è fatto per dare un senso di spazio incommensurabile. [...] per dare una sensazione di sprofondamento. Egli, invalidando le risposte abituali alla dimensione e alla direzione, rivoluziona l'approccio tradizionale all'arte.»³⁶²

L'ambiente era un quadrato di 5,5 mt per lato, con una profondità di 2,7 mt circa³⁶³; costruito su indicazioni di Lucio Fontana, fu eseguito sul posto da Duane Thorbek, un architetto di Minneapolis, dato che l'artista per motivi di salute non poté andare in America per l'occasione.

Di nuovo Fontana si trova a eliminare gli elementi cardine della costruzione come il volume e la materia, azzerando gli elementi visivi fino a farli coincidere con una pura esperienza, l'incontro con l'idea personale di spazio e di ambiente, o di architettura.³⁶⁴ Qui, come nel condotto Utopie, Fontana dispone i punti luminosi in un ordinamento ritmico, riducendo la percezione dello spazio ai suoi opposti fondamentali: luce e buio, linee astratte e movimento, dimostrando di avere infine

³⁶⁰ Jan van der Mark, *Lucio Fontana: the spatial concept of art*, Minneapolis, Walker Art Center, 1966.

³⁶¹ Ibidem.

³⁶² De Sanna, *Lucio Fontana*, cit. (1993), qui cit. pag. 139.

³⁶³ Come riportato in van der Mark, *Lucio Fontana: the spatial concept of art*, cit.

³⁶⁴ Cfr. Luciano Fabro, *A proposito degli ambienti spaziali di Lucio Fontana*, in "L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità", a. 1 n. 1 (2003), pp. 83-88.

raggiunto la rappresentazione dello spazio incommensurabile cui puntava già nell'installazione di Italia '61. Non a caso ripeterà questo schema – ambiente completamente nero, punti luminosi – in molti degli ambienti che realizzerà d'ora in avanti. Partendo da una superficie bidimensionale riesce a raggiungere il dinamismo attraverso i buchi, come sperimentato in più di un'occasione. Così dal piano pittorico l'esperienza di spazio si sposta nell'ambiente, dove la luce non riempie lo spazio ma ci guida attraverso di esso.

I buchi illuminati sembrano valersi di alcuni esperimenti fatti da Kepes per stabilire le regole della rappresentazione visuale, come le pareti a luce programmata, che utilizzano valori logici e applicano allo spazio i sistemi di suddivisione e di partizione, ma allo stesso tempo annuncia gli spazi minimal di Dan Flavin, Carl Andre, Donald Judd, ambienti totalmente aniconici che utilizzano elementi seriali e geometrici per articolare lo spazio. Ed è indubbio che l'articolazione dello spazio a partire da elementi luminosi seriali è un altro dei lasciti di Fontana, non solo verso gli artisti minimal americani, ma anche verso la spazialità di un'opera come *Perimetro d'aria* (1967) di Emilio Prini, dove quattro neon collocati agli angoli di una stanza segnano la presenza ipotetica di un volume d'aria che è lo spazio.

1966 b

AMBIENTE SPAZIALE PER LA XXXIII BIENNALE³⁶⁵

Unico allestimento (distrutto): Lucio Fontana con la collaborazione di Carlo Scarpa, XXXIII Biennale di Venezia, Padiglione centrale, Giardini di Castello, 18 giugno – 16 ottobre 1966.

³⁶⁵ Cat. gen. 2006, 66 A 2.

Documentazione

FLF, Milano, Fotografie dell'epoca; disegni e schizzi autografi con indicazioni della pianta e del posizionamento delle esedre.

Archivio Carlo Scarpa, Treviso, piante e disegni tecnici dell'intero Padiglione centrale; nota scritta riferita alla collaborazione con Lucio Fontana.

Archivio Ugo Mulas, Milano, fotografie dell'allestimento.

Descrizione e note critiche

L'ambiente bianco che Fontana presenta alla Biennale del 1966 è la realizzazione di un progetto cui l'artista pensava già dal 1949 quando, subito dopo il suo invito per la XXV edizione, scrive a Pallucchini: «Desidererei presentarmi con l'ambiente spaziale»³⁶⁶. Pur essendo stato invitato altre numerose volte, in veste di espositore nel 1954 e 1958, riuscirà a concretizzare il suo desiderio solo nel 1966, di fatto l'ultima edizione a cui Fontana partecipa in prima persona.³⁶⁷ Questo, come quello di Kassel, è l'unico ambiente in cui Fontana non utilizza la luce come totem, ma ne sostituisce l'effetto con l'intero spazio architettonico, dato che essa invade totalmente e diffusamente lo spazio ambientale.

L'ambiente (immagine CL-CLI) si presenta come una sala totalmente bianca su una pianta ovale, immerso in una luce completamente bianca dovuta ai velari posti a chiudere lo spazio. Non è la prima volta che Fontana introduce un taglio nell'ambiente, lo aveva già fatto nel '61, nel controsoffitto per l'atrio del condominio Milano a Rovereto, realizzato con Baldessari, e in un altro esempio di appartamento a Milano realizzato con Nanda Vigo, ma in questa realizzazione l'elemento di novità è costituito sicuramente dal percorso e dalla disposizione dei tagli singoli all'interno di esedre appositamente collocate, in modo che lo spettatore si trovasse in un percorso preciso che lo conduceva attraverso i tagli contemplandoli uno alla volta. All'interno dello spazio sono infatti disposte una serie di esedre, o teche bianche che fungono da espositori/contenitori per un *Taglio* bianco con sottofondo nero che si ripete sempre uguale per sei volte. La

³⁶⁶ Da una lettera a Rodolfo Pallucchini, 19.11.49 in Campiglio, *Lucio Fontana Lettere...* cit., p. 150.

³⁶⁷ Alla successiva edizione, infatti, quella del 1968, Fontana delega a Scarpa la realizzazione di una copia dell'Ambiente nero, non potendo, per motivi di salute recarsi sul posto a installare un nuovo ambiente.

dislocazione delle esedre determina un percorso labirintico, infatti Fontana stesso dichiara prima della Biennale: «Vorrei realizzare un ambiente spaziale, cioè una struttura di ambiente, un percorso iniziale che dovrebbe presentarsi nella proposizione dei 20 tagli come un labirinto in cui sono riuniti dei bianchi del medesimo formato e del medesimo tono e in cui la lacerazione è unica».³⁶⁸ Alla sala si accede tramite un'entrata di forma ovale e così è anche l'uscita, entrambe sono indicate precisamente nei disegni di Fontana³⁶⁹, a sottolineare come niente fosse lasciato al caso.

Il motivo dell'entrata circolare lo troviamo in Scarpa, nella *Tomba Brion* (immagine CLII), e non solo, ma non è un'invenzione scarpiana, anzi. Ne abbiamo un altro esempio nel Padiglione Bozzi e Crippa dei BBPR (immagine CLIII) alla XVII Fiera di Milano nel 1936, così come nel Padiglione di Moholy-Nagy all'esposizione aerea di Londra, sempre nel 1936. Il motivo della pianta ellittica inoltre ritorna molte volte in quegli anni nelle architetture dei BBPR ed è ad esempio riconoscibile nel Padiglione del Canada alla Biennale di Venezia (immagine CLIV), (1958). Ma allo stesso tempo cita ancora il *Placentarium* (1960) di Manzoni pensato come una forma ovale tridimensionale al cui interno gli spettatori erano i protagonisti stessi dello spettacolo con la loro struttura psichica.

Entrando da fuori si percepisce una differenza estetica ed emotiva indicata dal bianco totale, così come nell'Ambiente del '49 era dettata dal nero, anche se tutto era più rudimentale. Ancora una volta dal nero al bianco «ogni spettatore reagiva con lo stato d'animo del momento [...] l'uomo era con se stesso, colla sua coscienza, colla sua ignoranza, colla sua materia».

È la seconda volta che Scarpa e Fontana si trovano a collaborare, dopo la Biennale del 1948 dove è possibile che Fontana abbia conosciuto l'architetto veneziano³⁷⁰, anche se bisogna precisare che il rapporto Scarpa-Fontana non passò solo per la

³⁶⁸ Intervista con Pierre Restany, Parigi, marzo 1966, in De Sanna, *Lucio Fontana*, qui cit., p. 140.

³⁶⁹ Milano, Archivio Fontana, disegni AMB 2240/4, AMB 2433/1, AMB 321/36, AMB A 16, AMB 834/208, AMB 834/204, AMB 834/206.

³⁷⁰ Carlo Scarpa collabora con La Biennale di Venezia per più di trent'anni, fino al 1972.

Biennale di Venezia, ma anche per l'amicizia che legava Carlo Cardazzo e il grande architetto³⁷¹.

Sul dibattito che riguarda la genesi del lavoro corale o meno di Scarpa e Fontana³⁷² si deve sottolineare che ci sono alcuni elementi scarpiani, come gli espositori a forma di cabina, ma la pratica ormai acquisita da Fontana negli ambienti, più gli interventi ambientali con tagli come il suddetto soffitto nel condominio con Baldessari³⁷³, il bozzetto per un murale con quattro tagli³⁷⁴ e oltretutto nel riscoperto soffitto Melandri (oltre 8 metri con sei tagli)³⁷⁵ come nel bozzetto per la decorazione della tribuna presidenziale per la fiera di Milano³⁷⁶ purtroppo mai realizzato (immagine CLV), ci devono far pensare che Fontana stava già da tempo pensando a interventi ambientali con tagli e senza l'ausilio di elementi tecnici come proiezioni luminose.

Del resto però dovremmo anche pensare agli altri allestimenti di Scarpa, come quello per la personale di Piet Mondrian alla Galleria Nazionale d'arte Moderna di Roma del 1956, per il quale l'architetto veneziano progetta uno spazio espositivo fatto di pannelli, e bassi telai in legno, come recinti che conducono lo spettatore tra le opere senza impedire la continuità visiva dello spazio (immagine CLVI), un intervento simile per alcuni versi a quello realizzato nella stanza dedicata a Fontana, se non altro per l'utilizzo dell'architettura come strumento al quale è assegnato il compito di accentuare il significato dell'opera d'arte stessa³⁷⁷ e che dunque ci dovrebbe far supporre che l'intervento di Scarpa e Fontana sia stato

³⁷¹ Carlo Scarpa e Carlo Cardazzo collaborano fin dal 1942 per l'allestimento della Galleria del Cavallino a Venezia; a quel tempo Cardazzo era già collezionista di Fontana. Cfr. Luca Massimo Barbero, *Carlo Cardazzo e Lucio Fontana*, in *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*, Milano, Electa, 2008, pp. 229-255.

³⁷² Sulla genesi dell'ambiente Crispolti sostiene (Crispolti, *Lucio Fontana... cit.*, p. 977) che Fontana avrebbe completamente studiato la sala e che Scarpa si sia limitato soltanto a fare qualche piccola modifica, mentre Lanzarini (Orietta Lanzarini, *Carlo Scarpa. L'architetto e le arti*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 203-209) ritiene che sia stato un lavoro corale.

³⁷³ Cat. gen. 2006, 61 A4.

³⁷⁴ Cat. gen. 2006, 59 A 5.

³⁷⁵ Cfr. Enrico Crispolti, *Lucio Fontana. Ambiente spaziale con tagli (1960)*, London, Ben Brown Fine arts, 2009.

³⁷⁶ Cat. gen. 2006, 60 A 2.

³⁷⁷ Cfr. Marco De Michelis, *Introduzione in Carlo Scarpa. L'architetto e le arti... cit.*

davvero unisono. Presso l'archivio Scarpa di Treviso però non sono conservati disegni che riguardano l'ambiente bianco in particolare, ma in uno dei quattro disegni che rimangono del progetto di allestimento della Biennale del '66, a margine di una velina³⁷⁸, proprio nel punto dove doveva essere la sala di Fontana, troviamo uno schizzo di Scarpa (una forma circolare ripetuta, inclusa in un cerchio più ampio) e una nota che dice "Fontana Milano 2 maggio", il che lascerebbe presupporre che i due si fossero incontrati per discutere dell'allestimento, occasione in cui forse Fontana aveva fatto vedere a Scarpa i disegni per discuterli assieme (immagine CLVII-CLVIII).

Si è detto tante volte che è il primo ambiente bianco ma invece le sue radici vanno ricercate altrove: nella lunga descrizione che fa Giolli recensendo la *Sala della Vittoria* di Persico e Fontana (immagine CLIX) con i bianchi pannelli a quinta alla Triennale del 1936:

Soltanto qui, subito entrando, si è presi da un'atmosfera inattesa, dentro un momento: come s'entrasse in un quadro, o in una poesia: momento lirico. Non è soltanto l'improvvisa immersione nel bianco, che fa perdere, di colpo, alla nostra sensibilità, il senso stesso del peso e ogni metro dell'abituale misure, portandoci in un giuoco fervido di luci in cui resistenze interne, opposizioni drammatiche, conciliazioni diplomatiche o ambigue non hanno più presa ma lo stacco è ben più deciso ed esaltato di quello cui potrebbe indurci la sola soluzione lirica di un colore fiabesco. [...] Questa stanza non è un'allegoria ottimista: è un'autentica costruzione contrapposta alla luce calda del parco: quattro pareti che si serrano negli angoli coperte da un soffitto e che non possono essere dunque, che nere. Sono un peso, una prigione, e non bastava tappezzarle di bianco con un paramento liturgico per illuminarle. Anzi, il nuovo architetto per veder quelle quattro pareti come sono ha sigillato anche le finestre che prima per qualche compassione qualcuno aveva consentito al salone. Il nuovo architetto non si lascia non finge, sa di aver a che fare con una stanza chiusa e spegne tutto. Rinuncia ad una luce che il sole potrebbe dargli per poche ore e disuguale. Gli hanno dato una prigione perché ne cavi un tempio, accetta la lotta. Il suo non sarà un bianco d'occasione ma quello solo che potrà vincere il nero che egli si sente di fronte. Se può sembrare qui, che la prima voce che si porta via il nostro spirito sia quella del bianco, il bianco non reagisce solo con l'ombra di chi entrando in quel regno del chiarore subito se le deve sentir cadere giù da sé ma

³⁷⁸ Treviso, Archivio Carlo Scarpa, foglio n. 47 169 / 51.

consapevolmente reagisce con le pareti completamente nere di questa scatola chiusa. Il massimo bianco si forma sul massimo nero. Dalle continue pareti nere si giunge alla centrale isola bianca attraverso una gradazione di rapporti e di movimenti in cui è l'altra originalità dell'opera.

Quel doppio apparire di diaframmi verticali porta subito una respirante ricchezza dove l'unicità del tono poteva minacciare un impoverimento di valori; crea un'inattesa dinamica di primi piani più evidenti e di piani più lontani che sembrano ripetersi in un allucinante rispecchiarsi; continuamente apre e riapre fantasticamente lo stesso misurato ritmo. Questo corso di diaframmi riprende il principio del colonnato classico e qualcuno ha anche pensato al fantasma del Partenone. Ed è per questo andare dal pieno al vuoto, dal nero assoluto al bianco brillante che in questo, che a taluni è parso solo un impraticabile corridoio, ed è una spettrale camera segreta si sprigiona il sortilegio che trasfigura il nero in bianco. Si strappano via i paramenti, si vedono le pareti nere, nessun nero di morte imprigiona chi è luce.

Se voi siete già entrati nell'isola bianca i diaframmi che si affiancano creandole un'irreale cintura fanno dimenticare in una cortina di luce la superata polemica. Ma se siete ancora nel falso corridoio, l'eccitata proporzione di questa strana camera vi obbliga a guardare in alto per trovarvi l'aria. Le brevi pareti bianche, brevissime e altissime, per questo sono delle sezioni di parete e non delle finte colonne, perché si devono unire, sono come dei rapidissimi sbattimenti. Ed è come si giocasse a salvarsi su queste assi. Sono come uno sbattimento d'ali, sottili lesene che sembrano essersi staccate dalla parete per vibrare sole. A vederle d'infilata è come se il tempo uguale che le distanzia s'accelerasse freneticamente, le battute si fanno sempre più rapide inquietanti. Ma se passi là, se proprio il continuo e frenetico apparire di eccitanti diaframmi bianchi che sembrano staccarsi dalla dura parete nera, moltiplicandosi nella luce, incoraggia a passar di là, perché là dev'essere il respiro e la pace, allora l'improvviso apparire dei due grandi piani orizzontali, a terra e in alto, concordi, paralleli, scivolanti, lanciati come in volto, davvero conduce al porto. Tutti devono passare, per entrare nel salone, attraverso quella navata rigida ed è appunto questa che, come già aveva opposto il nero al bianco, contrappone i suoi tempi brevi rapidi come un tremito al tempo vasto e all'unità saldata dall'architettura centrale. Questa dialettica prestigiosa dei piani e degli spazi è anche più sottile e audace di quella del bianco e del nero. Non si passa solo dalla breve alla lunga ma dalla verticale all'orizzontale. I due nuovi piani ora capovolgono il primo ritmo, dove il nero si associava alla perpendicolare ora piani aerei vivono sospesi nella luce.

In quest'isola incantata, isola del sogno, tutto diventa irreali, d'altro peso, d'altro tono, d'altre proporzioni, anche le grandi figure bianche scolpite da Lucio Fontana sembrano uscire, bianche apparizioni, da quelle quinte fatte di luce, nate in quel mondo³⁷⁹.

La *Sala della Vittoria* nel lontano 1936 è già quindi un non-luogo, fuori dallo spazio e dal tempo, dove le sculture come l'architettura appaiono «immateriali, desustanziate, nel modellato scarno e essenziale dei panneggi scolpiti nel gesso. Tutto l'insieme induceva infatti a una perdita di contatto col mondo fisico, coinvolgendo lo spettatore in una sorta di mondo ultraterreno».³⁸⁰

Con l'Ambiente bianco finalmente Fontana arriva a una concezione completa dell'ambiente inteso nel senso che tutta l'arte del secondo dopoguerra vedrà. Ovvero uno spazio partecipato, in cui i sensi percettivi vengono esasperati, che si fonda non solo sulla contemplazione ma sull'azione e sull'esperienza fisica del visitatore.

Alcuni, come Jole De Sanna fanno derivare il bianco da Malevich e sicuramente l'ipotesi è suggestiva se pensiamo che anche Cage, dopo aver letto *The New Vision* con la descrizione di Moholy Nagy dei dipinti di Malevich parla di *white projection screen*. Ma non possiamo essere sicuri che Fontana avesse letto *The New Vision* ed è molto più facile pensare a una sua conoscenza di Malevich attraverso passaparola che non, ancora una volta, attraverso la letteratura e i discorsi colti.

Il 1966 è il primo anno in cui Fontana è invitato ufficialmente con una sala di pittura; partecipa anche alla mostra *Aspetti del primo Astrattismo italiano, Milano-Como 1930-1940*, all'interno della Biennale, insieme a quegli artisti che, come nota Nello Ponente, curatore dell'esposizione, «a Como e a Milano negli anni Trenta, decisero, dopo l'involuzione delle avanguardie, dopo i dannosi richiami all'ordine, durante la più evidente degenerazione del Novecento, di andare controcorrente, riallacciandosi, al di fuori del provincialismo imperante,

³⁷⁹ Raffaele Giolli, *La Sala della Vittoria*, in "Casabella", n. 102 (1936), pp. 102-103, cit. in Sergio Polano, *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Milano, Lybra immagine, 2000, pp. 535-538.

³⁸⁰ Campiglio, *Lucio Fontana. La scultura architettonica...* cit., p.83.

alle correnti più vive dell'arte internazionale»³⁸¹. Fontana vi espone alcune sculture astratte degli anni Trenta, insieme agli artisti vicini nel momento del suo primo riconoscimento internazionale: il gruppo della Galleria del Milione di Milano. Il suo ultimo intervento alla Biennale lo vede dunque presente con due momenti così lontani eppure così coerenti della sua opera: le prime sculture astratte e i bianchi concetti spaziali. E proprio la sua continua ricerca di una libertà per l'arte, del superamento del piano e della materia verso lo spazio fa notare a Maurizio Fagiolo dell'Arco «una esemplare continuità nell'opera di Fontana, anzi queste opere d'oggi che sembrano tanto rinnovate si potrebbero prestare a una rilettura di tutta l'opera precedente»³⁸².

La sottocommissione per le arti figurative, composta fra gli altri da Vittorio Viale, Nello Ponente, Capogrossi e Dell'Acqua stesso, definisce il piano della partecipazione italiana alla fine del dicembre 1965; Fontana riceve l'invito alla fine di gennaio del 1966 ma non arriva a concepire il suo spazio prima di due mesi, come testimonia l'intervista a Marcello Venturoli fatta a Milano nel marzo del '66. Questa intervista, del resto, ci fornisce anche indicazioni sulla spinosa questione dell'attribuzione della sala ovale. L'artista dichiara infatti:

Vorrei preparare la mostra, se Scarpa che è un così bravo e sensibile architetto mi aiuta, coi quadri in tanti scomparti, quasi a sottolineare la fine della mia ricerca, soltanto i miei tagli molto scanditi, definitivi nello spazio delle tele, e queste tele in un ambiente particolare; vorrei rifare l'ambiente spaziale, una sala buia, la fine della scultura, la fine del quadro (...) mi piacerebbe esporre una sola opera col buco³⁸³ nella sala³⁸⁴.

Questa stessa idea torna nei numerosi disegni a biro e matita del '66, alcuni pubblicati, altri presenti solo in Archivio Fontana: un ovale iscritto dentro un rettangolo che a sua volta contiene cinque supporti a forma di c destinati a fare da

³⁸¹ Nello Ponente, *Aspetti del primo Astrattismo italiano*, in "33° Biennale Internazionale d'Arte" (1966), pp.15-17.

³⁸² Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Continuità di Fontana*, in "La Biennale di Venezia", n. 60 (1966).

³⁸³ Spesso nelle interviste e negli scritti Fontana non fa distinzione tra *Buchi* o *Tagli*. Sembra anzi tendere a chiamare tutto *Buchi*, la sua idea nuova e originale.

³⁸⁴ Marcello Venturoli, *Il viaggiatore in arte*, in "Elsinore" n. 7 (1966), pp. 104-108.

quinta a cinque concetti spaziali. Di questo spazio Fontana disegna tutto: i rapporti fra il suo intervento e le porte di accesso, quelli fra le dimensioni dei concetti spaziali e delle teche, il modello esatto della parete superiore della teca che doveva aderire perfettamente al taglio, lo spessore delle pareti e la forma dell'ovale di accesso alla sala. I progetti sono numerosi e indicano anche lo sviluppo dell'idea: da più tele (inizialmente ne voleva portare una ventina) a un numero minore, da una disposizione più ordinata e concentrica, a una che costringe il visitatore a un percorso labirintico, per cui non gli è mai possibile vedere più di un'opera alla volta e gli sembra di entrare nello spazio di quadro in quadro. In alcuni disegni il percorso, quasi un arabesco, è disegnato dallo stesso Fontana insistentemente. Questo spazio concentrico, questa idea del contenitore e del contenuto che sicuramente proviene dall'"Ambiente nero" ma anche dai progetti espositivi in cui già prima della guerra era stato coinvolto a Milano e all'estero, è il risultato dell'acquisita capacità progettuale di Fontana per gli ambienti. A supportare l'ipotesi che il lavoro sarebbe stato principalmente di Fontana è anche il fatto che ad oggi non è stato trovato in Archivio Scarpa alcun disegno che documenti l'installazione, mentre la nota passione che l'architetto aveva per il disegno avrebbe fatto supporre di trovare più di un progetto. L'idea dell'ovale inscritto in un altro spazio ritorna poi nei numerosi progetti d'allestimento per la mostra allo Stedelijk Museum che Fontana realizza l'anno seguente.

È con questa sala che Fontana porta a termine il percorso iniziato sedici anni prima con l'"Ambiente nero". Se li eravamo immediatamente dentro l'opera qui si deve camminare e spostarsi per immergersi in uno spazio nuovo «seguendo un sentiero sempre mutevole a seconda delle sensazioni che lo spettatore percepisce e che dipendono dalle sue personali reazioni»³⁸⁵. Fontana l'ha ottenuto creando un grande ambiente, simbolo di una forma chiusa ma che allo stesso tempo può dilatarsi all'infinito. E' qui che, come scrive Gillo Dorfles nel testo di presentazione alla mostra:

Il taglio è una realtà fisica che si trasforma in realtà psicagogica [...] l'unica immagine della tela bianca, percorsa e percossa dal taglio longitudinale può ripetersi una o infinite

³⁸⁵ Garibaldo Marussi, *Lucio Fontana* in "Le Arti", n.16 (1966), pp. 26-27.

volte senza mai perdere quel fascino dell'incompiuto e dell'indefinito che è così spesso alla base d'ogni nostra percezione estetica: il divenire delle forme, le forme in divenire e il loro continuo usurarsi il tendere delle forme verso un attimo di perfezione che è irraggiungibile ma che merita di essere raggiunto. Tutto ciò può essere indicato dalla candida tela di Fontana: tela che è ad un tempo oggetto e simbolo così come nella sua veste simbolica, l'arte di ieri e di domani mira a presentare – non a rappresentare – l'inconoscibile che da ogni lato ci circonda³⁸⁶.

La Giuria Internazionale per l'assegnazione dei premi a disposizione della XXXIII Biennale composta da Sergio Bettini, Palma Bucarelli, Robert Delvoy, direttore della Scuola Superiore di Architettura e Arti Applicate di Bruxelles, Kurt Martin, direttore della Pinacoteca di Monaco, dal francese Francois Mathey, da Miroslav Micko e da Norman Reid, all'epoca direttore della Tate Modern, assegnò il Gran Premio per la pittura a Lucio Fontana e Julio Le Parc mentre per la scultura quell'anno furono premiati Robert Jacobsen per la Danimarca, Etienne Martin per la Francia, Alberto Viani per l'Italia. Tra gli appunti della Giuria conservati in Asac si leggono anche i nomi di Lichtenstein, Castellani, Ceroli, Soto, Dorazio, a testimonianza del fatto che tra opere ludiche e più serie, quello che veramente si registrava come tendenza nell'edizione del '66 era l'"opera aperta" a una lettura e a un uso partecipe dello spettatore che va "dentro un labirinto di sensazioni, sentimenti, idee e strutture dell'artista come nello specchio della propria coscienza"³⁸⁷.

In una delle ultime dichiarazioni ufficiali che Fontana fa prima di morire è chiara l'importanza attribuita all'Ambiente bianco.

La Biennale, adesso, con questa forma ovale... E lì tutti "ma come tu non esponi quadri...". Tutti mi avevano proposto di esporre i Teatrini o una retrospettiva. Dopo invece hanno capito che forse l'ovale era più importante che aver fatto una esposizione di quadri. La mia galleria voleva i quadri, naturalmente per venderli, per un fatto commerciale, e non l'ho accettato. Però io sono contentissimo di averlo fatto perché

³⁸⁶ 33° *Biennale Internazionale d'Arte*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1966, pp.42-43.

³⁸⁷ Milano, Archivio Lucio Fontana, *Rassegna stampa*, Franco Russoli, *Biennale scacciapensieri*, (1966), pp. 77- 81.

quello è un ambiente spaziale...siccome alla mostra di Foligno³⁸⁸ ho sentito molta critica che suggerisce alla Biennale ambienti, e non dice che io l'ho fatto³⁸⁹, quello mi meraviglia. Suggestisce; ma dico, veramente io l'ho fatto, non l'ho suggerito. Per me era un ambiente quello lì, era un'azione ambientale no?³⁹⁰

1967 a

AMBIENTE SPAZIALE PER LA MOSTRA DI FOLIGNO

Progettato per la mostra “Lo Spazio dell’Immagine”, Palazzo Trinci, Foligno.

I allestimento Foligno, 1967, Palazzo Trinci, distrutto. Ambiente realizzato da Lucio Fontana con la collaborazione di alcuni amici artisti tra cui Gino Marotta.

II allestimento Milano, 1972, Palazzo Reale, distrutto. Ricostruzione realizzata nelle identiche misure su chiari riferimenti fotografici con la collaborazione di Gino Marotta il quale fu diretto testimone e partecipò attivamente con l'amico Lucio al primo allestimento di quell'ambiente³⁹¹.

Altri allestimenti (in tutti i casi seguenti la ricostruzione è stata curata da Gino Marotta).

Parigi, 1972, Centre National d'Art Contemporain Grand Palais, Animation/Environment. 6 lieux réalisés par Fontana, Messagier, Pavlos, Rosenquist, Soto, Ultvedt, distrutto.

³⁸⁸ Si riferisce alla mostra *Lo spazio dell'Immagine* a Palazzo Trinci di Foligno, 2 luglio – 1 ottobre 1967 a cui parteciparono Getulio Alviani, Castellani, Luciano Fabro, Pietro Gilardi, Eliseo Mattiacci, Pino Pascali, Gianni Colombo. La mostra si interrogava proprio sulle nuove possibilità spaziali per le opere d'arte e molti degli artisti avevano presentato lavori installativo-ambientali.

³⁸⁹ Fontana, che non imparò mai una forma d'Italiano corretta, non riusciva mai a fare una frase di senso compiuto. Qui intendeva sicuramente dire “non dice che io l'ho fatto per primo”.

³⁹⁰ Lucio Fontana in Lonzi, *Autoritratto...* cit., p. 108.

³⁹¹ Cfr. Ballo, *Lucio Fontana...* cit., pp. 283-284.

Venezia, 1976, Giardini di Castello, Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura, distrutto.

Rimini, 1982, Sala Comunale d'arte contemporanea, Lucio Fontana. Mostra antologica. Ricostruzione donata da Teresita Rasini Fontana al Castello di Rivoli³⁹².

Londra, 1982-1983, Hayward Gallery, Arte italiana 1960-1982, distrutto.

Varese, 1985, Villa Mirabello, Lucio Fontana. Mostra antologica, distrutto.

Toyama, 1986, The Museum of Modern Art, (itinerante a Karuizawa, Tokyo, Fukushima, Amagasaki) Lucio Fontana, distrutto.

Parigi, 1987-1988, Musée National d'Art Moderne Centre George Pompidou, Lucio Fontana, distrutto.

Documentazione

Cat. gen. 2006, scheda p. 978

FLF, Milano, disegni e schizzi riferibili all'installazione pensata per Foligno.

Castello di Rivoli, scheda tecnica.

Descrizione e note critiche

L'ambiente (immagine CLX) si presenta come un rettangolo di tre metri di lato per cinque, costruito in legno e tela nera. La luce di Wood rende luminosi i punti disegnati con colore fluorescente da Fontana disposti trasversalmente rispetto alle pareti della stanza e risulta l'unico elemento in grado di guidare il percorso dello spettatore nello spazio. Secondo un utilizzo già sperimentato nei condotti progettati per la tredicesima Triennale Fontana dimostra di aver apprezzato lo spazio costrittivo che conduce lo spettatore a una particolare esperienza visiva, attraverso un percorso e un tempo precisi.

L'ambiente è nero e, anche se in catalogo è riportato che l'artista lo realizza come ideale ricostruzione di quello della Galleria del Naviglio, questo è l'unico elemento che lo accomuna con l'opera del '49. L'ambiente di Foligno concentra in sé, infatti, tutte le ulteriori riflessioni di Fontana sullo spazio, sull'interazione con lo spettatore e sulla necessità per l'opera d'arte di superare la materia e l'oggettualità. La luce scandisce un percorso e diventa così misura del tempo, in

³⁹² Torino, Castello di Rivoli, C-FONL-001.

grado di determinare e circoscrivere lo spazio. Lo spettatore vive l'opera come pura percezione nell'istante in cui si trova all'interno della stanza nera, in un tempo che va assomigliando alla performance perché si risolve nella durata effettiva dell'operazione artistica. Nella presentazione dell'opera in catalogo Giulio Carlo Argan afferma: «lavorando Fontana non si chiede cosa voglia o debba fare o quale precisa finalità conseguire, ma quale sia il significato, il diverso ritmo della propria esistenza fisica e psichica nel momento in cui vive l'esperienza attiva del fare arte»³⁹³. Ed è sempre Argan che nota³⁹⁴ come i limiti dell'ambiente, del "campo" di Fontana, non sono soltanto limiti di agibilità, ma di tolleranza psicologica. Egli porta la stimolazione visiva a un termine massimo oltre il quale non sarebbe più possibile una percezione chiara. Diversi stimoli interagiscono nello stesso campo producendo reazioni a catena, qui date dalla sequenza luminosa, mentre nell'ambiente della Biennale dal ripetersi dei tagli uno dopo l'altro, in un ambiente totalmente bianco e straniante.

In archivio della Fondazione Fontana è presente un disegno³⁹⁵ (immagine CLXI) pensato per la mostra di Foligno che in realtà propone la ricostruzione dell'*Ambiente nero* del 1949. Il disegno fu inviato da Fontana all'Architetto Lanfranco Radi, di Foligno, che si occupò con Gino Marotta degli allestimenti della mostra. Dallo schizzo si evince la presenza di una stanza cubica all'interno della quale pende un elemento ameboide ma dove lo spazio risulta illuminato da una serie di punti che Fontana dispone in maniera asimmetrica rispetto al perimetro delle pareti, creando così una situazione di straniamento percettivo. Un secondo disegno³⁹⁶ (immagine CLXII) propone invece due pareti all'interno delle quali sono iscritti una serie di punti luminosi anch'essi trasversali rispetto alle mura della stanza, e fu preferito nella fase di allestimento, come si evince anche dalla foto storica pubblicata nel catalogo generale dove l'elemento ameboide non è presente.

³⁹³ Giulio Carlo Argan, *Lucio Fontana*, in *Lo Spazio dell'immagine* (catalogo della mostra), Venezia, Alfieri edizioni d'arte, 1967, p. 51.

³⁹⁴ Ivi, p. 53.

³⁹⁵ Milano, Archivio Fontana, n. 3471/1.

³⁹⁶ Milano, Archivio Fontana, n. 3471/2.

Questo di Foligno, quindi, si colloca nella tradizione dello spazio monocromo a luce fluorescente dove gli oggetti materici scompaiono sostituiti da punti luminosi dipinti a colori fluorescenti.

La mostra *Lo spazio dell'immagine* focalizzava sul tema dell'ambiente tutta la ricerca artistica italiana: oggettuale, neofigurale e povera. Escludendo la presenza degli oggetti intendeva volgere in senso ambientale tutte le ricerche artistiche italiane. Alla mostra parteciparono sia artisti come Castellani e Bonalumi, Gilardi e Marotta, Ceroli, ma anche le nuove generazioni che si affacciavano allora sulla scena dell'arte come Pascali, Fabro, Pistoletto, Getulio Alviani, Gruppo T e Gruppo N. Vi erano ambienti quasi irreali come quello di Castellani totalmente bianco in cui la superficie parietale fatta di estroflessioni e angoli ricurvi funzionava da catalizzatore ottico (immagine CLXIII) e altri che sconfinavano nella scultura ambientale come *32mq di mare circa* di Pascali, realizzato con vasche piene d'acqua colorata (immagine CLXIV).

La mostra proposta da Giorgio de Marchis, Gino Marotta e Lanfranco Radi, fra gli altri, presentava opere di Getulio Alviani, Alberto Biasi, Agostino Bonalumi, Davide Boriani, Enrico Castellani, Mario Ceroli, Gianni Colombo, Gabriele de Vecchi, Luciano Fabro, Tano Festa, Piero Gilardi, Gino Marotta, Eliseo Mattiacci, Pino Pascali, Michelangelo Pistoletto, Paolo Scheggi. Ogni artista era stato invitato a realizzare un ambiente plastico-spaziale anziché esporre singole opere di scultura e pittura. La mostra voleva porre l'accento sulla dimensione oggettuale dell'arte che individuava l'ambiente come punto di ricerca focale della situazione del momento. In effetti, ormai gli esempi erano stati innumerevoli, dal minimalismo all'arte pop chiunque li aveva costruiti, dalla *Stanza da bagno bianca* di Jim Dine (1962) o la *Cassa Sistina* (1966) presentata da Mario Ceroli alla Biennale di Venezia dell'anno precedente (immagine CLXV), o ancora *l'Ambiente multidimensionale* del Gruppo T. Si parlava di spazio come campo delle relazioni, un ambiente in cui stimolare la percezione dello spettatore. E proprio a Fontana era attribuita la paternità di questo nuovo modo di considerare l'opera. Con il suo ambiente del 1949 Fontana aveva inaugurato il passaggio a una nuova struttura stilistica che utilizzava diversi sistemi linguistici secondo una progettazione totale, dove lo spazio non era più considerato come contenitore ma campo di forze spazio-visuali. Il luogo in cui l'opera prendeva senso tramite

l'interrelazione con lo spettatore. Nel catalogo della mostra tutti gli autori parlano di questo cambiamento: Germano Celant lo chiama *Im spazio*³⁹⁷, Giorgio de Marchis³⁹⁸ parla di spazio non più rappresentato ma agibile, in cui lo spettatore è chiamato a una partecipazione, un luogo di eventi *teatrale* in cui lo spettatore è parte del gioco, Calvesi³⁹⁹ spiega come a Fontana spetti la paternità su questo cambiamento.

Nel suo testo de Marchis tratta il concetto di *assoluta presenza*, ovvero della coincidenza tra spazio dello spettatore e spazio dell'immagine:

In questo modo un'opera visuale o un'opera pop hanno quel carattere tattile, presente, immediato che abolisce la differenza tra spazio dello spettatore e spazio dell'immagine. E' un mutamento profondo che ha già le sue radici in un quadro di Pollock o di Burri dove nulla è più rappresentazione, ma tutto è presente: l'azione di Pollock sul campo della tela che registra il gesto del pittore, la fisicità dell'immagine di Burri che coincide sempre con la materia.⁴⁰⁰

In realtà la deriva oggettuale per cui i sistemi illusionistici venivano cancellati a favore dell'unico spazio che avesse senso di esistere, lo spazio reale, era al cuore della polemica minimalista che nel 1966 aveva trovato coesione nella mostra *Primary Structures*, allestita al Jewish Museum di New York da Kynaston McShine. Il titolo metteva in luce la radicale semplificazione delle forme che la

³⁹⁷ Germano Celant, *L'Im-spazio*, in *Lo Spazio dell'immagine...* cit., pp. 20-21. *Arte povera – Im spazio* fu il titolo della mostra che due mesi dopo inaugurò il movimento dell'Arte povera, alla Galleria La Bertesca di Genova (27 settembre-20 ottobre 1967). In mostra erano presenti diverse opere che alludevano proprio alla relazione spazio agito-spettatore, fra cui *Pavimento, tautologia* di Luciano Fabro (l'opera consisteva nel tenere ricoperta con carta di giornali una superficie di un pavimento comune di grandezza 130x240 cm con una didascalia che diceva: "ogni esperienza che riguardi questo manufatto è limitata alla manutenzione"), *Lo spazio* di Paolini (una stanza in cui gli otto caratteri che compongono la parola *lo spazio* erano sagomati in legno – base e altezza 10 cm – e applicati sulle pareti della stanza, dipinti di bianco di colore fluorescente), *Perimetro d'aria* di Emilio Prini (4 neon collocati agli angoli di una stanza, venivano accesi tramite dei sensori all'entrata di uno spettatore allo scopo di segnalare le dimensioni della stanza).

³⁹⁸ Giorgio de Marchis, *Lo Spazio dell'immagine*, Ivi pp. 23-24.

³⁹⁹ Maurizio Calvesi, *Strutture del primario*, Ivi pp. 12-15.

⁴⁰⁰ Giorgio De Marchis, *Lo Spazio dell'immagine*, Ivi p. 24.

nuova arte doveva adottare per superare la distanza tra pittura e scultura, come aveva teorizzato Donald Judd nel suo famoso *Specific objects*⁴⁰¹. Gli oggetti specifici erano appunto degli manufatti, né scultura né pittura, ma qualcosa da percepire grazie alla presenza simultanea dell'oggetto e dello spettatore, quello che nel suo testo Judd teorizzava come *presentness*.

È chiara, dunque, nel 1967, l'intenzione dei curatori della mostra di Foligno di inserirsi con una tradizione europea specifica nelle correnti internazionali del minimalismo e dell'arte oggettuale. Del resto a quell'epoca il fascino d'oltreoceano, ma anche la consapevolezza di essere stati in qualche modo "tagliati fuori" spingeva a identificare una nuova corrente oggettuale europea che vedeva in Fontana l'iniziatore della nuova arte.

E su questa necessità di superare il mezzo a favore di una nuova arte è lo stesso Fontana a commentare: «la superficie colorata non rappresenta niente se non soffocazione, limite e restrizione. E' necessario trovare altro e uno lo troverà. Per esempio negli Stati Uniti ci sono questi ragazzi, non mi ricordo il loro nome ma sono pittori e non dipingono. Non dipingono. Questa è una cosa pazzesca.»⁴⁰²

E ancora nel 1967, a un anno dalla morte:

per me la pittura sta tutta nell'idea. La tela mi serve per documentare un'idea. Quel che faccio adesso sono solo variazioni dei miei due concetti fondamentali: i buchi e i tagli. In un periodo in cui tutti parlavano di piani il mio gesto rompeva lo spazio del quadro e diceva: dopo questo siamo liberi di fare quello che ci pare. Lo spazio del quadro non lo si può ridurre ai limiti della tela, ma va esteso a tutto l'ambiente⁴⁰³.

⁴⁰¹ Donald Judd, *Specific Objects*, in "Arts Yearbook", n.8 (1965), pp. 74-82.

⁴⁰² Lucio Fontana, *Intervista* in "Metro", n.7 (1962).

⁴⁰³ Daniele Palazzoli, *Intervista con Lucio Fontana*, in "Bit", n. 5 (1967).

Il 1967 è anche l'anno dei *Paragraphs on Conceptual Art* di Sol Le Witt (*Paragraphs on Conceptual Art* in "Artforum", n. 10 (1967) vol. 5, pp. 79-83) che teorizzano la nascita dell'arte concettuale. "Nell'arte concettuale l'idea o il concetto è l'aspetto più importante del lavoro [...] non importa la forma che il lavoro avrà alla fine ma bisogna cominciare con l'idea. [...] Colore, superficie, composizione e forma non hanno importanza".

1967 b

AMBIENTI SPAZIALI PER LO STEDELIJK MUSEUM⁴⁰⁴

Allestitimenti (distrutti): Serie di tre ambienti progettati da Fontana per la retrospettiva *Lucio Fontana. Concetti spaziali*. Stedelijk Museum, Amsterdam, 23 marzo – 7 maggio 1967.

Documentazione

Cat. gen. 2006, schede pp. 978-979.

Fondazione Lucio Fontana, Milano, serie di disegni e schizzi riguardanti il progetto della mostra.

Fondazione Lucio Fontana, Milano, fotografie dell'epoca.

Descrizione e note critiche

La serie di tre ambienti indicati in Catalogo generale come 67 A 2, 67 A 5, 67 A 6 fu pensata da Fontana per la retrospettiva allo Stedelijk Museum di Amsterdam nel 1967. Il primo (immagine CLXVI) fu proposto come ideale ricostruzione dell'*Ambiente nero* del 1949, gli altri erano due corridoi, uno attraversato da un neon verde che serpeggiava lungo la parete (immagine CLXVII), l'altro formato da un passaggio molto stretto all'interno del quale era presente una forte luce rosso-violacea (immagine CLXVIII).

La mostra di Amsterdam sembra aver avuto una lunga gestazione e ciò è testimoniato sia dalla datazione delle lettere fra Fontana e il direttore dello Stedelijk, Ad Petersen, che inizia nel 1965, sia dalla quantità di schizzi che illustrano il progetto espositivo rivelandoci una maturazione ulteriore di Fontana nella fase finale della sua carriera, attento più che mai al risultato espositivo e consapevole dell'importanza di una progettazione chiara.

A un mese dall'apertura della mostra scrive, infatti, al direttore una lunga lettera con istruzioni dettagliate su tutto l'allestimento: indica le sale in cui realizzare gli ambienti e quelle in cui collocare quadri, stabilisce il colore delle pareti e allega gli schizzi⁴⁰⁵ per l'allestimento delle opere.

⁴⁰⁴ Cat. gen. 2006, 67 A 2, 67 A 5, 67 A 6.

⁴⁰⁵ Campiglio, *Lucio Fontana. Lettere...* cit., pp. 239-240.

Agli ambienti veri e propri, poi, dedica una progettazione ancora più attenta con una serie di schizzi in cui il senso del percorso e dell'attraversamento sono sottolineati maggiormente e si intuisce il senso di sequenzialità voluto fra gli ambienti, i corridoi e i passaggi dall'una all'altra sala⁴⁰⁶. Anche se, di fatto, gli ambienti presentati sono solo tre, possiamo dire che tutta la mostra è concepita come un unico ambiente in cui dare importanza alla collocazione delle opere, agli impatti scenografici e agli effetti luminosi e coloristici. Ritorna la struttura ovale dell'Ambiente bianco della Biennale di Venezia, ma in definitiva anche di Italia '61, particolare risulta l'abbozzo di un labirinto (poi non realizzato) che sembra già anticipare quello di Kassel dell'anno seguente, indicato in archivio della Fondazione come n. 834/196 (immagine CLXX). Le strutture ambientali disegnate continuamente per il progetto della mostra sono quelle ormai messe a

Milano 21-2-67

Caro amico Petersen,

Anzitutto grazie per la vostra accoglienza molto cordiale durante il mio soggiorno ad Amsterdam. Grazie anche a M. De Wilde e Signora.

Ho già pronte le foto, ve le invio per espresso subito.

Ho pensato a qualcosa di diverso nella sistemazione della mia mostra, io penso che sia inutile fare la grande sala n. 6, io penso che è meglio esporre dei quadri. Posso fare nella sala N. 7 l'"ambiente spaziale 1949" è più piccola la sala e più facile da fare, nella sala N.8 va bene il neon viola, la sala N.9 i tre grandi quadri bianchi e la sala tutta bianca, le sale N.10 e N.11 esposizione di quadri, e la N. 12 io penso che debba essere come noi avevamo pensato, un labirinto tutto rosso con una luce rossa e dei buchi. Aspetto la vostra conferma e i vostri buoni consigli per fare una buona mostra. Grazie ancora una volta di tutto e con i miei saluti più cordiali Fontana (l'aereo è partito alle due)

[segue pianta della sala 12]

[Scritto allegato alla lettera]

Sistemazione Stedelijk Museum

Sala 1 - Libri

Sala 2 Manifesto spaziale [segue schizzo]

Sala 3 Concetto spaziale 1947 [segue schizzo]

Sala 4 1 quadro Concetto spaziale 1948-49 [segue schizzo]

Sala 5 Quadri buchi e vetri [segue schizzo]

Sala 6 (nera) Ambiente spaziale luce nera di Wood 1949 [segue schizzo]

Sala 7 (rossa) Buchi proiettati Manifesto della televisione 1951 [segue schizzo]

Sala 8 (verde) neon 1951 [segue schizzo]

Sala 9 (bianca) tagli [segue schizzo]

Sala 10 quadri 2x2 bianchi esposti a N.Y. [segue schizzo]

Sala 11 terra [segue schizzo]

Sala 12 viola violento [segue schizzo]

⁴⁰⁶ Cfr. disegni n. 834/194; 195; 196; 197; 198; 199; 200; 201; 202; 212

punto da Fontana in diverse occasioni: la forma ovale e conchiusa che ritorna come contenitore dei tagli, gli stretti corridoi luminosi col loro senso di spiazamento e il labirinto, che raggiungerà il suo compimento nell'ambiente presentato l'anno seguente a Kassel e che senz'altro trova ispirazione nelle piante spiraliformi tanto amate dallo studio BBPR. Sono spazi costruiti indipendentemente dall'architettura esistente e tendono a riprodurre una situazione aspaziale in cui, cambiando i punti di riferimento (la luce viola forte, il neon avviluppante, il nero totale con punti luminosi asimmetrici rispetto al perimetro), lo spettatore perde la dimensione percettiva normale. Le luci e il colore delle pareti tendono a eliminare il senso del limite fisico, inducendo sensazioni di costrizione o spaesamento.

L'*Ambiente a luce nera* è una stanza a geometria regolare nella quale pende un tralcio fosforescente illuminato dalle luci di Wood, risulta una struttura ormai messa a punto, alla quale Fontana non dedica particolare attenzione; lo aveva già proposto per la mostra di Foligno, e lo riproporrà per l'ultima Biennale di Venezia, dove sarà realizzato da Scarpa su sue indicazioni. In queste ultime tre versioni, l'unica differenza rispetto all'originale del 1949 risulta l'arabesco spaziale, più lineare nelle ultime occasioni, e la fila di punti fluorescenti dipinta su tela nera, con diametro di circa 3 cm.

Nell'ambiente al neon con luce verde, proposto come ideale ricostruzione del neon del 1951, un tubo al neon piegato a esse attraversa tutto lo spazio da soffitto a parete, ed è proprio questo movimento elastico e avviluppante che è proposto come sintesi dell'allestimento della Triennale nel 1951.

L'ambiente rosso-viola è invece un percorso stretto aperto sui due lati opposti che nelle intenzioni dell'artista doveva avere una luce "violenta".⁴⁰⁷

Nell'ultima pubblicazione uscita dalle collezioni dello CSAC di Parma i disegni suddetti sono erroneamente pubblicati come *Progetto per ambiente alla XXXIII Biennale di Venezia*⁴⁰⁸, mentre è chiaro che si riferiscono ai tre ambienti proposti per la mostra dello Stedelijk, perché i disegni relativi all'Ambiente bianco sono incentrati dall'inizio nella progettazione di un unico ambiente: la sala bianca ovale

⁴⁰⁷ Cfr. Campiglio, *Lucio Fontana. Lettere...* cit., p. 239.

⁴⁰⁸ Cfr. Bianchino, *Lucio Fontana...* cit., pp. 223-228.

contenente le teche con i tagli, e non propongono mai strutture come corridoi o labirinti che invece ritornano continuamente in quelli dello Stedelijk.

In questi ultimi ambienti è chiaro il lascito di Fontana sulle ricerche ambientali californiane che si stavano compiendo negli stessi anni. Fra il 1967 e il 1970 Michael Asher, James Turrell e Bruce Nauman realizzano opere che mettono lo spettatore in condizione di fare esperienza del proprio corpo attraverso la percezione di un dato spazio. Sono le stanze di Michael Asher in cui pareti di aria pressurizzata venivano utilizzate per smaterializzare i limiti fisici della costruzione, acuendo così il livello sensoriale ed emotivo del fruitore. Per *Anti-illusion: Procedures/Materials* (New York, Whitney Museum, 1969) Asher dispone a metà di una sala un piano di aria pressurizzata frazionando lo spazio in due identici settori in cui incanala, grazie ad un setto parietale, la luce naturale proveniente dai lucernari così da dare origine a una zona illuminata e ad un'altra buia. Nei *Projection Pieces* (1967) di Turrell, rettangoli e quadrati di luce tridimensionali proiettati sulle pareti del suo studio al Mendota Hotel e poi nella prima personale al Pasadena Art Museum⁴⁰⁹, la natura immateriale della luce sembra prendere peso all'interno dei confini spaziali della stanza. L'intensità della luce proiettata sortiva l'effetto di annullare l'esperienza fisica dei muri, così che le figure elementari venivano a costruire volumi di pura luce, quasi tangibili.

Sono ambienti minimali che, grazie all'utilizzo della luce, aboliscono le normali condizioni spaziali e pongono lo spettatore in uno stato di isolamento che lo spinge ad ascoltare la sua individualità. Spazi costruiti a forma riducente o amplificante, le luci e i colori funzionano come elementi che orientano il percorso e caratterizzano l'esperienza. Come nota Maurice Merleau Ponty, infatti:

Il colore del campo visivo rende più o meno esatte le reazioni del soggetto [...] con un campo visivo verde la valutazione è esatta, con un campo visivo rosso è inesatta per eccesso. Il movimento verso l'esterno è accelerato dal verde e rallentato dal rosso. [...] da molto è noto che c'è un accompagnamento motorio delle sensazioni, che gli stimoli

⁴⁰⁹ Cfr. John Coplans, *James Turrell: Projected Light Images*, in "Artforum", n.6 (1967), pp.48-49.

determinano movimenti nascenti i quali si associano alla sensazione, che l'aspetto percettivo e l'aspetto motorio del comportamento sono in comunicazione.⁴¹⁰

E in queste considerazioni è rintracciabile anche il legame fra gli ultimi ambienti di Fontana, soprattutto quelli che provocano senso di costrizione e passaggio obbligato anticipando di due anni i corridoi di Bruce Nauman⁴¹¹, e le ricerche spaziali legate alla percezione⁴¹², in cui lo spazio diviene estensione del corpo e la struttura spaziale corrisponde sempre a un corpo-soggetto (immagine CLXIX).

1968 a

AMBIENTE SPAZIALE PER LA XXXIV BIENNALE

Unico allestimento (distrutto): XXXIV Biennale di Venezia, costruito da Carlo Scarpa su indicazione di Fontana.

Documentazione

Cat. gen. 2006, scheda p. 980;

⁴¹⁰ Merleau Ponty, *Fenomenologia...* cit., pp. 285-286.

⁴¹¹ Il primo *corridor* di Bruce Nauman fu presentato alla mostra *Anti-illusion: Procedures/Materials* (1969, Whitney Museum, New York) due anni dopo il corridoio dello Stedelijk (Amsterdam) di Fontana come ricostruzione di un set che Nauman aveva montato nel suo studio per registrare un video. Cfr. Bruce Nauman, *Please pay attention please. Bruce Nauman's words, writings and interviews*, Cambridge, London, The Mit Press, 2005, pp. 28, 114, 145, 151.

⁴¹² È durante gli anni Sessanta che iniziano a comparire questo tipo di opere sull'onda della diffusione e della traduzione inglese degli scritti di Maurice Merleau Ponty (Maurice Merleau Ponty, *Phenomenology of perception*, London, New York, Routledge, 1962) e delle tesi per cui la nostra conoscenza del mondo è inseparabile dalla personale esperienza che ne facciamo. "O si nega ogni senso alla parola esperienza, e si tenta di costruire la percezione come un prodotto del mondo della scienza, oppure si ammette che anche l'esperienza ci fa accedere all'essere, e allora non la si può trattare come un sottoprodotto dell'essere. O l'esperienza non è nulla oppure deve essere totale" (Merleau Ponty, *Fenomenologia...* cit. p. 344).

Milano Archivio Lucio Fontana, disegni autografi;

Treviso, Archivio Carlo Scarpa – Archivio di Stato di Treviso, schizzi di allestimento.

Descrizione e note critiche

Come l'Ambiente nero dello Stedelijk Museum anche questo si presenta come ideale ricostruzione di quello del 1949 ed è attraversato da un arabesco di legno simile a un ramo in colore fosforescente illuminato da tre lampade a luce nera di Wood (immagine CLXXI).

Fu pensato da Fontana per la mostra *Linee della ricerca contemporanea: dall'Informale alle nuove strutture*⁴¹³, all'interno della 34ma Biennale

⁴¹³ Nel 1967 la Sottocommissione per le arti figurative della 34ma Esposizione Biennale Internazionale d'Arte composta dal Prof. Valentino Martinelli, dal Prof. Giuseppe Mazzariol, dal Prof. Mario De Biasi, dai pittori Mario Radice e Giuseppe Santomaso, dallo Scultore Arnaldo Pomodoro e dal Prof. Gian Alberto Dell'Acqua, a conclusione dei propri lavori, propose al Presidente della Biennale Giovanni Favaretto Fisca di realizzare un'ampia rassegna di carattere internazionale, "avente per tema le Linee della ricerca dal 1950 al 1965 nell'ambito dell'arte e della visione considerate in ogni loro aspetto." (Cfr. Roma, Archivio Carlo Scarpa presso il Maxxi, Comunicato stampa della chiusura dei lavori della sottocommissione della XXXIV Biennale Internazionale d'Arte, P 4 / 15). Per lo studio della mostra la sottocommissione si valse della consulenza di Umbro Apollonio, Guido Ballo, Dietrich Mahlow, direttore della Kunstsammlungen der Stadt di Norimberga, di Francois Mathey, conservatore del Musée des arts décoratifs di Parigi, e di Kyanaston McShine, allora conservatore del Jewish Museum di New York. Il tema era molto ambizioso e si voleva realizzare una mostra di rilievo che alla fine risultò così strutturata:

- A) Sezione Introduttiva
Malevic, Tatlin, Moholy Nagy, Gabo, Duchamp, Man Ray, Max Ernst, Arp, Vantongerloo Balla, Wols, Moore, Hoffman, Herbin, Gorky, Baumeister, Masson, Kandinsky, Picabia, Mondrian, Giacometti, Brancusi, Leger, Schwitters, Delaunay, Matisse, Albers.
- 1) Informale: Segno/ Gesto / Materia / Scrittura
Pollock, Kline, Fontana, Burri, Capogrossi, Motherwell, Hartung, Dubuffet, Tapies, Fautrier, Mathieu, Afro, Scanavino, Vedova, Turcato, Crippa, Nevelson, Chamberlain, Cesar, Pomodoro, Chillida, Colla, Michaux, Sonderborg, Goetz, Soulages, Consagra, Martin.
- 2) Nuova astrazione: Spazio / Geometria / Colore
Rothko, Newman, Noland, Louis, Morris, Stella, Kelly, Yves Klein, Nicholson, Pasmore, Hepworth, Calder, Cascella, Viani, Noguchi, Smith, Jacobsen.
- 3) Strutture percettive: Ritmo / Movimento / Luce

Internazionale d'Arte di Venezia e fu costruito da Carlo Scarpa su indicazione di Fontana che non lo vide mai realizzato. La mostra fu, infatti, inaugurata in ritardo per via della contestazione giovanile di giugno e aprì il 10 agosto del 1968, quando le condizioni di salute di Fontana erano troppo precarie per recarsi a Venezia⁴¹⁴. Fontana fu invitato con due opere: una tela bucata (*Concetto spaziale*, 1950) da inserire nella sezione *Informale*, all'inizio della mostra, e l'Ambiente nero, collocato nell'ultima sezione, quella dedicata alle *Dimensioni nuove nello spazio* che includeva opere oggettuali, ambienti e strutture minimaliste.

Presumibilmente Fontana inviò alcuni disegni dell'ambiente a Scarpa⁴¹⁵ perché in Archivio Fontana ne esistono più d'uno con misure e indicazioni tecniche⁴¹⁶ (immagine CLXXII-CLXXIII) mentre, fra i 189 disegni di allestimento per la 34ma Biennale di Venezia dell'archivio Scarpa, è stato ritrovato un disegno inedito che riproduce l'ambiente nero con una nota che riporta: “per Fontana fare questo”⁴¹⁷.

L'osservazione degli schizzi di Scarpa (immagine CLXXIV) è utile anche per sottolineare un altro aspetto. Negli ultimi anni della sua carriera, almeno a partire dal '66, Fontana cambia il suo modo di disegnare che diventa molto più preciso,

Vasarely, Bill, Soto, Riley, Mack, Uecker, Lohse, Munari, Mari, Alviani, Morellet, Le Parc, Dewasne, Richter.

- 4) Tra espressionismo e surrealtà: Figure / Grotteschi / Visioni
Bacon, Baj, Matta, Davie, Jorn, De Kooning, Dubuffet, Schulze, Cornell, Stupica, Millares, Bontecou, Mirko, Muller.
- 5) Realismo oggettuale: Cose / Persone / Segnali
Arman, Raysse, Rauschenberg, Johns, Lichtenstein, Warhol, Oldenburg, Rotella, Cavaliere, Hockney, Fahlstrom, Lindner, Tinguely, Segal.
- 6) Dimensioni nuove nello spazio: Pittura-oggetto / Opera-ambiente / Strutture primarie.
Fontana (ambiente nero), Tornquist, Castellani, Caro, King, Lo Savio, Smith, Morris, Bell.

⁴¹⁴ Fontana morirà il 7 settembre del 1968 in seguito a una crisi cardiaca.

⁴¹⁵ Anche se in Archivio Scarpa (Treviso, Archivio Carlo Scarpa – Archivio di Stato di Treviso) non è mai stato ritrovato alcun disegno di Fontana, è presumibile che Scarpa li abbia visti perché il disegno catalogato n. 1946 che riporta la nota *per Fontana fare questo* è molto somigliante ai disegni autografi di Fontana come AMB 40.

⁴¹⁶ Cfr. il disegno catalogato come AMB 40 con scritte autografe: *n. 3 lampade a luce nera di Wood / tre lampade rivestite di tela nera / pareti e soffitto. Misure mt 370 / mt 500.*

⁴¹⁷ Treviso, Archivio Carlo Scarpa – Archivio di Stato di Treviso, foglio 1664, disegno n. 1946.

(indicando i percorsi di attraversamento -come visto negli ambienti dello Stedelijk- e le pareti su cui collocare le opere) e fa pensare proprio ai progetti d'allestimento di Scarpa, dove è esplicito il senso d'inclusione e d'avviluppamento degli ambienti⁴¹⁸: sono sempre disegnati pavimento e soffitto, pareti e punti di vista che formano una scatola prospettica, dove l'uomo è pensato nella totalità dei suoi movimenti. È dunque possibile che Fontana abbia appreso questo modo di disegnare da Scarpa proprio in occasione della progettazione della sala bianca e lo abbia poi ripetuto per gli allestimenti allo Stedelijk.

1968 b

AMBIENTE SPAZIALE BIANCO PER DOCUMENTA 4

Allestimenti 1968 Kassel, Documenta 4. Costruito da Fontana in collaborazione con Aldo Jacober (distrutto).

1974, Caracas, Museo d'Arte contemporanea. Ricostruito parzialmente.

1996-1997, Vienna, Mumok. Ricostruito parzialmente.

1999, Milano, Triennale, Mostra del Centenario. Ricostruzione.

2001-2002, Rio de Janeiro, Brasilia, San Paolo. Ricostruzione.

2003-2004, Villingen-Schwenningen, Burgdof. Ricostruzione.

2007, Venezia, Palazzo Grassi, *Italics*, Ricostruzione.

Documentazione

Cat. gen. 2006, scheda p. 980.

Milano, Archivio Lucio Fontana n. 1789/1.

⁴¹⁸ Treviso, Archivio Carlo Scarpa – Archivio di Stato di Treviso, fogli 1664-1718.

Descrizione e note critiche

Dell'ambiente costruito come un labirinto in legno di dimensioni approssimative tre metri per cinque non si conservano disegni presso l'archivio Fontana, ma è da notare che Lucio aveva già messo a punto la forma labirintica in varie altre occasioni e che nei disegni per l'allestimento dello Stedelijk Museum ritorna varie volte una forma labirintica simile a quella che poi presenterà per Kassel (immagine CLXXVII). L'applicazione di un pannello in gesso bianco contenente un taglio (immagine CLXXVI), è poi una reiterazione dei tagli bianchi posti all'interno delle teche presentate nella sala ovale bianca alla Biennale di Venezia del 1966.

Giorgio Zanchetti lo definisce straniante⁴¹⁹ e lo oppone agli ambienti neri insieme all'Ambiente bianco della Biennale del '66. E in effetti entrando nella ricostruzione del 2008 a Palazzo Grassi⁴²⁰ ciò che si percepiva era proprio una sensazione di occultamento e occlusione, un percorso costretto che portava davanti a un unico taglio su un pannello di gesso bianco. Ancora una volta Fontana utilizza alcune forme come il labirinto già più volte sperimentato dai BBPR in costruzioni come "Il labirinto dei ragazzi" alla X Triennale di Milano, che utilizzava il motivo della spirale e del labirinto come metafora del viaggio e della conoscenza, secondo un percorso preciso di "ascensione" che sarebbe dovuto culminare al centro, in corrispondenza dello spazio acqueo, dove doveva essere collocata una scultura di Fontana⁴²¹.

La forma labirintica era una forma comune negli *environments* di quegli anni⁴²². E infatti Robert Morris nel 1960 in *Continuous project altered daily*⁴²³ suggeriva che il labirinto, la forma labirintica, è una metonimia del cercare se stessi (immagine CLXXIX-CLXXX).

⁴¹⁹Zanchetti, G., *Fontana e la luce. Una nuova evoluzione del mezzo per l'arte, in Centenario*, op. cit., Charta, Milano, 1999, pp. 165-169.

⁴²⁰ Francesco Bonami, *Italics: arte italiana fra tradizione e rivoluzione 1968-2008*, Milano, Electa, 2008.

⁴²¹ Cfr. Bonfanti, *Porta...* cit.

⁴²² Pensiamo ai corridoi di Bruce Nauman, già citati, e ai labirinti di Robert Morris, a partire dal 1961.

⁴²³ Robert Morris, *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris*, Cambridge MA, The MIT Press, 1995, pp. 223-225.

Difatti nel corridoio concepito da Fontana gli spettatori sono invitati ad attraversare un labirinto di circa trenta metri di lunghezza, realizzato in legno compensato dipinto di bianco (immagine CLXXVIII). Una volta entrati vengono proiettati in uno spazio angusto e non rivelato; non viene offerta loro altra alternativa che quella di compiere un passaggio tra stretti muri che si stringono e si riallargano fino a convergere di fronte al taglio di Fontana. Solo al raggiungimento del *cul de sac* gli spettatori comprendono cosa li attende di là da quello spazio limitato: contemplare il taglio e poi riprendere il percorso verso l'uscita. Il tema dell'intero evento risiede, dunque, esclusivamente nell'attraversamento fisico e psicologico del passaggio, nel tentativo di rendere evidenti i limiti fisici del proprio corpo e dell'opera d'arte. Un ambiente certamente fra i più performativi di Fontana, ma che tuttavia si distanzia dalla concezione spaziale degli happenings o degli ambienti di Allan Kaprow. La sua estrema semplicità si contrappone infatti agli ambienti caotici spesso pensati da Kaprow per i suoi happenings e questo rigore strutturale ha la funzione di concentrare l'impatto dell'intero ambiente sugli atti del passaggio e della contemplazione che ogni spettatore è indotto a compiere una volta entrato nel labirinto. È abbastanza sorprendente notare che proprio così, nello spazio bianco di Kassel, il percorso culmina al centro nel taglio di Fontana che funge dunque da fulcro rivelatorio. Così lo spazio si accorda al tempo e l'esperienza al movimento, in un senso *merleau-pontiano* che recupera il corpo come strumento di conoscenza del mondo.

CONCLUSIONI

LO SPAZIO COME MATERIA PLASTICA

Sembra appropriata a questo punto una testimonianza dell'amico Fausto Melotti a due anni dalla morte di Fontana:

L'amicizia ha i suoi scrigni segreti. Paradigma rimaneva il Partenone, oppure, un giorno, la metafisica di De Chirico, un altro giorno Boccioni. Ma il fermento era nel negare tutto ciò che vedevamo, che sapevamo, addirittura ciò che facevamo; una illuminazione appariva e moriva in uno scatto d'insofferenza. Ciò che per anni ci avrebbe legati, ancor prima di iniziare il nostro vero viaggio su strade diverse ma parallele, a distanza di tanto tempo mi sembra esemplare, lo individuo nella convinzione che l'arte non nasce plasmata o forgiata nella materia: come Minerva nasce dal cervello. Opere conclamate ci si rivelano da un'idea artigianale, tutta prevedibile. Avevamo intuito che un muro invalicabile, il muro della poesia, chiudeva la cittadella dell'arte. Lì dentro le idee passeggiano nude. Poi l'astrattismo. Nessun critico ci capiva, con l'eccezione si capisce del precursore Carlo Belli "vox clamantis in deserto". Poi l'abbandono di tutti. Alla vigilia della guerra, sul ponte della nave che lo portava in Argentina, lo vidi allontanarsi verso un altro mondo. Ritornò nel '47 con idee precise. Qui la guerra aveva sconvolto tutto. Quelle che oggi chiamiamo strutture, ridotte a un groviglio, un tutto da capo. Lucio, felice dentro alle sue conquiste, capiva questo, e non capiva.⁴²⁴

Fontana sentiva forse che la guerra aveva cambiato tutto e reso possibile qualcosa dell'utopia che egli era andato coltivando in Argentina, insieme ai ragazzi con cui redasse il *Manifiesto Blanco*. Ma non capiva che, in Europa, non era ancora tempo di entusiasmo e la critica si occupava di esistenze spezzate e di gestualità

⁴²⁴ Fausto Melotti, *Tre testimonianze*, in "Nac", n. 31, 15 febbraio (1970), p. 24.

dolorose⁴²⁵. In contrattempo rispetto al continente nel quale aveva inteso tornare, non riuscì mai a mettersi in sintonia nemmeno con quell'America del Nord alla quale risultava e risulta ancora opaco, reso illeggibile proprio dalla impossibilità di ricondurre la lettura delle sue opere a stereotipi legati alla storia dell'arte italiana ed europea⁴²⁶. Quando Yve Alain Bois parla al suo proposito di “bassa materialità” nel libro dedicato con Rosalind Krauss al concetto di *informe*⁴²⁷, descrivendo un preciso gruppo di sculture, che lega allo scatologico e all'abietto nel senso di Georges Bataille, tradisce appunto la sua tentazione tassonomica di classificare Fontana come un rappresentante di una sensibilità tormentata⁴²⁸, di cui la tentazione al colore e alla policromia sono un segno evidente.⁴²⁹ E invece, le manipolazioni di Fontana non sono assolutamente assimilabili a questa logica, alludendo a una ricerca di forme che provengono dalla tradizione classica con cui descrive lo spazio siderale, il cosmo intero, tutto ciò che è il contrario di una materia abietta. Il suo modo di lavorare la materia che negli anni Trenta passa con

⁴²⁵ A partire dall'immediato dopoguerra in Europa con Wols, Tobey, Mathieu e in Italia con Capogrossi e Hartung si afferma una pittura che poi sfocerà nell'Informale, che possiamo definire dolorosa e prevalentemente impostata sull'elemento segnico, sull'uso di elementi del tutto astratti e sprovvisti di un significato concettuale e di ogni riferimento a figurazioni preesistenti sia di carattere naturalistico che di carattere simbolico. Cfr. Gillo Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Milano, Feltrinelli, 2001; Michel Tapié, *Un art autre*, Paris, Artcurial, 1994; Tristan Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra*, Milano, Schwarz, 1957; Marco Valsecchi, *Profilo della pittura moderna*, Milano, Garzanti, 1959; Nello Ponente, *Peinture moderne. Tendances contemporaines*, Geneve, Skira, 1960. In questa categoria rientra per un breve periodo anche Fontana (Cfr. Roberto Pasini, *L'informale. Stati Uniti, Europa, Italia*, Bologna, Clueb, 2003) ma subito se ne distacca per affermare l'importanza di un'arte capace di protendersi oltre i limiti della tela o della ceramica per spaziare in dimensioni più vaste, tale da diventare trasmissibile attraverso lo spazio valendosi di mezzi meccanici quali la televisione e le nuove tecniche comunicative.

⁴²⁶ Fontana non rientrava, infatti, né nelle fila dell'Informale europeo di Wols, Hartung, Mathieu, Vedova, Burri, Fautrier, Dubuffet, come visto sopra, né in quelle dell'Espressionismo astratto americano. Non rassomigliava al Color field di Rothko, Newman e Reinhard, né all'Action painting di Pollock, De Kooning e Kline.

⁴²⁷ Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss, *L'informe: istruzioni per l'uso*, 1996, tr.it. Milano, Bruno Mondadori, 2003.

⁴²⁸ Yve-Alain Bois, *Fontana's Base Materialism*, in “Art in America”, n.4 (1989). Bois si riferisce al gruppo di ceramiche spaziali identificate come 49 SC 3, 4, 5, 6 in Enrico Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Milano, Skira, 2006. D'ora in avanti citato come Cat. gen. 2006.

⁴²⁹ Bois, Krauss, *L'informe*, cit. p.120.

disinvoltura da suggestioni cubo-futuriste al Concretismo europeo e *Abstraction Création*⁴³⁰, negli anni Quaranta passa per una ritrattistica più espressionista di cui tra l'altro si conservano pochi pezzi, tutta realizzata in Argentina sotto l'influenza paterna, ma cambia radicalmente dopo la morte del padre, avvenuta nel 1946. Partendo dalla *Scultura spaziale* (47 SC 1) in gesso colorato nero - un anello vuoto fatto di materia raggrumata tra le mani, al cui centro sta una figura che anticipa l'*Uomo atomico* (47 SC 2), Fontana affronta la materia in una maniera del tutto nuova e diversa rispetto a come aveva fatto fino alla morte del padre, lavora come se fosse lo spazio a determinare le sculture, si serve della policromia per catturare la luce ambientale e per questo modo di lavorare passano anche l'arlecchino, la battaglia in ceramica policroma e anche la testa di medusa⁴³¹. E' certamente un modo con cui Fontana cerca di superare i confini della scultura classica e di andare verso lo spazio.

Nel pieghevole che accompagnava la mostra dell'Ambiente Nero del 1949, Beniamino Joppolo scriveva:

È ferma convinzione di Lucio Fontana che, nel ciclo del divenire della concezione dell'arte, la nostra epoca si distingue e si caratterizzi nella realtà degli spazi. Gli spazi sono per Lucio Fontana la nuova materia plastica e colorata su cui la sensibilità e l'intelligenza nostra possono trovare un loro pieno significato, gli spazi entro cui l'uomo e l'universo si muovono relativi e assoluti, finiti e illimitati, con un tempo che scorre come pura concezione dell'intelletto e precisa sensazione del corpo. Gli spazi lanciati in una vicenda senza soste, tra una geometricità euclidea ferma e perplessa e una geometricità in continuo movimento di forme e di colori.⁴³²

⁴³⁰ Cfr. Cat. gen. 2006, le sculture di stampo cubista come 30 SC 1 (*Uomo nero*), 31 SC 1 (*Le vergini*), 31 SC 2 (*Donna e cavallo*), 31 SC 3 (*Donna*), 31 SC 4 (*Figura alla finestra*), 31 SC 5 (*Gli amanti*), 31 SC 7 (*Figure nere*), 31 SC 8 (*Toro*) e poi le sculture astratte in puro stile concretista con le forme libere nell'aria come 34 SC 6, 34 SC 10 (*Profilo*), 34 SC 11 (*Conversazione*), 34 SC 12, 34 SC 14 e 15

⁴³¹ Ci si riferisce alla scultura in mosaico policromo realizzata nel 1948 per il cinema Arlecchino di Milano, la battaglia in ceramica riflessata, lunga quasi 6 mt, collocata sotto lo schermo (Cfr. Cat. gen. 2006 48 A 2, 48 A 3) e alla *Testa di Medusa* (Cfr. Cat. gen. 2006 48 SC 2) in mosaico colorato, così come a un gruppo formato da Arlecchino, Colombina e Pagliaccio in ceramica colorata che Fontana realizza contemporaneamente al fregio per il cinema Arlecchino.

⁴³² Beniamino Joppolo, *Catalogo Naviglio*, Milano, 1949.

Da sempre Lucio Fontana partecipa in modo attivo al dibattito sullo spazio che ha occupato architettura e arte visiva nella rivoluzione che entrambe le discipline hanno intrapreso, verso una consonanza che, sempre più riconosciuta, per quel tempo era ancora una cosa lontana e che solo un artista di formazione così mista, perito edile per formazione, autore di tombe per mestiere giovanile, scultore e pittore senza distinzione tra di due campi nella fase matura, poté vivere senza distinguere i settori. Questo sapere vergare uno spazio con una matita, per concepirlo e svilupparlo poi come un luogo in cui immettere un corpo e una sensibilità umana, è la vera conquista di un artista la cui capacità di superare steccati e di intuire convivenze disciplinari non è ancora stata compresa appieno. Non dalla critica internazionale, come si è visto, che ha cercato di adattarlo a schemi teorici prefissati, ma nemmeno dalle letture più accorte dei suoi stessi esegeti, in definitiva troppo poco interessati all'architettura come spazio abitabile ed emozionale, rispetto alle invenzioni formali con cui Fontana ha saputo affascinare i critici troppo lontani dall'architettura.

Resta il fatto che nelle mani dell'artista italo-argentino lo spazio finisce per essere una materia plastica da modellare al pari di creta, cera o gesso, ed è probabilmente questa la sua maggiore conquista sia verso gli architetti sia verso gli artisti. Lo spazio diventa la materia per antonomasia, quella che si palesa soprattutto attraverso le variazioni che il suo lavoro manuale e/o progettuale impone alla luce: dal bianco abbacinate al nero, dai colori fluorescenti di un volume o di una serie di puntini alla mancanza totale di vibrazione cromatica. L'opera di Fontana si configura come sempre maggiormente coinvolta con il vissuto soggettivo che genera lo spazio e anche, quindi, con quelle idee di opera aperta e di operatività artistica centrata sulle pratiche partecipative e sull'estetica della relazione (tra sé e sé, tra sé e lo spazio così come tra sé e gli altri) che avrebbero poi avuto una diffusione sempre più larga, con un picco negli anni settanta, un infossamento carsico negli anni Ottanta e di nuovo una rinascita senza più freno dagli anni Novanta in poi.⁴³³

⁴³³ L'idea di partecipatività dell'opera intesa come attivazione dello spettatore risale al 1960 con l'esplosione delle nuove tecnologie e delle installazioni *site specific* che coinvolgono fisicamente all'interno dell'opera. Sin da subito però queste pratiche hanno dato spunto alla discussione sul problema dell'autorialità dell'opera che, aprendosi, perde la sua aura di sacralità e sembra non avere più un

Andando in questa direzione, come una gazza ladra, Fontana coglie suggerimenti di tipo svariato e senza mai dogmatismi.

I primi sono quelli futuristi. Boccioni scrive nel 1910: «La nostra brama di verità non può più essere appagata dalla forma né dal colore tradizionali. Il gesto, quindi, non sarà più un momento fermato ma la sensazione dinamica eternata come tale».⁴³⁴ E ancora, per quanto riguarda lo sconfinamento nello spazio, «per dipingere una figura bisogna farne l'atmosfera. Noi porremo lo spettatore al centro del quadro. Noi proclamiamo che il dinamismo universale deve essere reso come sensazione dinamica».⁴³⁵ È difficile, quando si sente parlare di atmosfera, non pensare alla connotazione che questo termine e dunque questo concetto hanno assunto di recente nella loro applicazione all'estetica⁴³⁶ sviluppandola come una disciplina più ampia che tiene conto della dimensione conoscitiva della sensazione e secondo cui «l'opera d'arte è dunque l'oggettivazione di una conoscenza»⁴³⁷. Quando si percepiscono le cose esse sono calate in una situazione specifica che ne definisce le possibilità. «Ripetiamolo: l'oggetto percettivo primario è l'atmosfera o l'atmosferico. Posto che sia corretta, con questa terminologia intendo

autore unico (Cfr. Umberto Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962; Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, in "Mantéia", V, (1968). Queste tesi sono state seguite in Europa dal Situazionismo (Guy Debord, *Towards a Situationist International*, 1957, en. tr. Cambridge, MA, The Mit Press, 2002, pp. 44-50) in America del Nord dalle pratiche legate ad happening ed environments (Allan Kaprow, *Assemblages, Environments and Happenings*, New York, Harry N. Abrams, 1966), in Sud America dal Neo-concretismo (Ferreira Gullar, Lygia Clark, Lygia Pape, *Experiencia neo-concreta* in *Manifesto neoconcreto*, "Jornal do Brasil", 22 marzo 1959; Ferreira Gullar, *Teoria do nao-objeto*, "Jornal do Brasil", 21 novembre 1960) fino ad arrivare al consolidamento di queste pratiche negli anni Novanta (Nicolas Bourriaud, *Estetica relazionale*, 1998, tr. it. Milano, Postmedia, 2010) con la scomparsa dell'opera come luogo fisico in favore di attività conviviali basate sulla condivisione di idee.

⁴³⁴ Umberto Boccioni, *Manifesto tecnico della pittura futurista*, 1910, in *Manifesti del futurismo*, a cura di Viviana Birolli, Milano, Abscondita, 2008, qui p. 30.

⁴³⁵ Ivi, p. 31.

⁴³⁶ Cfr. gli studi di Tonino Grifferio, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Roma-Bari, Laterza 2010; Gernot Bohme, *Atmosfere, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2011; Hermann Schmitz, *Nuova fenomenologia, un'introduzione*, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2011.

⁴³⁷ Bohme, *Atmosfere, estasi, messe in scena*, cit. pp. 39-40.

distinguere altri due fenomeni percettivi. L'atmosferico è qualcosa di più chiaramente separato dall'io, qualcosa che sta piuttosto dalla parte delle cose, o rientra nella classe delle semicose»⁴³⁸. Le atmosfere risultano, in quanto quasi oggetti, producibili a partire dagli oggetti stessi e sono, in definitiva, indipendenti da essi dal punto di vista fenomenologico, poiché viviamo in una società in cui lo sviluppo della tecnologia ha permesso la presa di possesso dei meccanismi generatori delle atmosfere. Queste tesi, sono il proseguimento delle esperienze futuriste nate tra il 1912 e il 1918: Casa Balla, Casa d'arte Bragaglia, Casa Lowenstein, tutti esempi in cui gli oggetti si propagano nell'ambiente, come poi accadrà nell'*Ambiente nero* di Fontana. Lo spettatore è posto al centro del quadro e la scultura si nutre della struttura architettonica. Interpretando quanto si legge nel manifesto tecnico della scultura futurista «spalanchiamo la figura e chiudiamo in essa l'ambiente poiché non vi può essere rinnovamento se non attraverso la scultura d'ambiente»⁴³⁹ per i futuristi, come poi per Fontana, il quadro si riconverte in un ambiente dalle forti connotazioni emotive, nato per generare sensazioni e avvolgere lo spettatore, provocare in lui un impulso psicomotorio, spingerlo a una contemplazione che è fatta anche e soprattutto di azione. La materia luminosa serve appunto ad attivare lo spazio e lo spettatore, con i colori che rivestono senza pausa le pareti, i piani e le volte accentuando gli effetti di dinamismo. In tutti gli ambienti di Balla la sovrapposizione di forme geometriche diverse crea un'incompiutezza che obbliga l'occhio a cercare altrove fattori di equilibrio; nel *Cabaret del Diavolo* di Depero, ai tre singoli stati (Inferno, Purgatorio e Paradiso) corrispondevano differenti livelli di illuminazione e colori. In ogni ambiente futurista troviamo un invito a ciò che oggi definiremmo perturbante⁴⁴⁰, ovvero un vissuto inquieto, dinamico e spesso autoanalitico da parte dello spettatore. Con Fontana si compie dunque il passo più estremo della teorizzazione dell'environment: lo spettatore può entrare ed essere circondato

⁴³⁸ Ivi, p. 82.

⁴³⁹ Umberto Boccioni, *Manifesto Tecnico della Scultura Futurista*, 1912 in *Manifesti del futurismo*, a cura di Viviana Birolli, Milano, Abscondita, 2008, pp. 51-57, qui p. 54.

⁴⁴⁰ Perturbante nel senso freudiano del termine per cui «è necessario un conflitto del giudizio, cioè se l'incredibile che è stato superato non sia dopotutto realmente possibile». Sigmund Freud, *Il perturbante*, 1919, tr. it. in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, qui p. 304.

dalla materia; l'intero spazio è progettato per creare sensazioni inconsuete, capaci di mettere in dubbio consuetudini percettive.

Una seconda fonte di influenza giunse a Fontana attraverso le informazioni scambiate alla Galleria del Milione, dove transitavano critici a tutto campo come Sartoris o Persico, dove si leggevano “Le arti plastiche” di Vincenzo Costantini, o riviste come “Quadrante”. Architettura e arti figurative andavano di pari passo. Peraltro, nonostante l'impronta razionalista, vi erano in queste impostazioni notevoli punti di contatto con le teorie futuriste, anch'esse cresciute in area lombarda. L'ambiente del Milione e della scuola comasca manifestavano un desiderio di congiunzione delle arti che ricordavano quasi un tentativo di ripetere l'esperienza del Bauhaus. La quadratura del cerchio veniva tentata anche attraverso un genere intermedio, di cui abbiamo molti esempi in Fontana, quello delle esposizioni, delle architetture pubblicitarie, di una certa gamma di arredi. Fontana respirava il clima di questo terreno d'incontro tra arte e architettura, soprattutto in Triennale, alla Fiera di Milano e nelle grandi esposizioni internazionali, nei numerosi concorsi per monumenti pubblici⁴⁴¹ che partecipa soprattutto negli anni Trenta, sempre in collaborazione con i migliori architetti, nella Sala della Vittoria realizzata con Marcello Nizzoli, Giancarlo Palanti, Edoardo Persico per la VI Triennale di Milano.

Di quel *milieu* faceva parte Carlo Belli con il suo circolo astratto e il denso passaggio che favoriva di riviste internazionali degli anni Trenta⁴⁴²; da lì Fontana ha avuto informazioni sugli esperimenti costruttivisti, nati dal credo nel potere sociale e quindi nelle funzioni educative, etiche e politiche dell'ambiente: esperienze diverse e sovente piuttosto rigide dal punto di vista sia ideologico sia artistico, ancorché innovative, come i *Corner Relief* di Tatlin, i *Proun* di Lisickij, i

⁴⁴¹ Ci riferiamo ai concorsi in Cat. gen. 2006, 31 A 1, *Modello per una fontana commemorativa a Giuseppe Grandi*; 36 A 6, *Progetto per il Monumento al tenente generale Julio A. Roca* in collaborazione con Baldessari; 37 A 3, *Progetto per il Monumento alla Vittoria*, in Piazza Fiume a Milano; 39 A 4, *Bozzetto della scultura monumentale per il Palazzo dell'Acqua e della Luce nell'E42 di Roma* con Franco Albini, Ignazio Gardella, Giancarlo Palanti, Giulio Minoletti. Per una descrizione approfondita dei concorsi durante gli anni precedenti la guerra cfr. Paolo Campiglio, *Lucio Fontana: la scultura architettonica negli anni Trenta*, Nuoro, Ilisso, 1995.

⁴⁴² Mi riferisco ad esempio ai *Bauhaus bücher*.

plastici *Architekton* di Malevic, così come sulle esperienze neoplastiche di De Stijl, da Mondrian a Rietveld a Oud⁴⁴³, che ridefinivano la relazione imprescindibile tra pittura, volumi e spazio ponendo le basi degli studi percettivi sulla luce; le loro sperimentazioni rimasero peraltro prettamente architettoniche, anche là dove, come nel *Cafè Aubette*⁴⁴⁴, il colore raggiunge una completa unità con l'architettura. Il contributo maggiore che apportarono all'arte ambientale fu probabilmente proprio quello di elevare il colore a elemento dello spazio, al pari della pietra, del ferro e del vetro. In questa veste, però, l'ambiente assolve ancora una funzione decorativo-estetica in senso classico. Attorno al Milione invece molti amici italiani, primo fra tutti Edoardo Persico, che erano per formazione critici a tutto campo, insistevano proprio sulla solidarietà fra le manifestazioni d'arte. Contemporaneamente gli architetti innovatori muovevano da una cultura estetica e da una pratica d'arte vaste e senza steccati. Questo era anche il senso della scelta non specialistica in senso solo architettonico di molte riviste, fra le quali "Quadrante" e "Casabella". L'ambiente del Milione era insomma un luogo di elaborazione comune fra creatori e teorici, quasi imitando l'osmosi fra le arti praticata al Bauhaus⁴⁴⁵. In particolare, architetti e artisti si confrontavano su due fronti: da un lato si tentava e si teorizzava l'immissione di opere d'arte nell'architettura, mentre l'altro terreno di incontro era costituito dalle esposizioni, dove gli artisti superavano la tradizione della scenografia o della decorazione per arrivare a esempi di architettura in senso proprio; anche gli architetti effettuavano vere uscite dall'architettura in una direzione inequivocabilmente plastica e pittorica. Gli esempi sono svariati ma basta uno su tutti. Nel 1935 il compagno e amico Melotti, proponendo l'esempio paradossale della possibile lettura di una colonna dorica e di un capitello ionico, qualora ci fossero pervenute come sole testimonianze di tutta la civiltà greca, dichiara: «queste cose sarebbero da noi riguardate non come elementi architettonici ma come espressioni di plastica pura,

⁴⁴³ Cfr. Luciano Caramel, *Carlo Belli e gli astrattisti italiani degli anni Trenta*, in *Il mondo di Carlo Belli. Italia anni Trenta: la cultura artistica*, Milano, Electa, 1991, pp. 69-98.

⁴⁴⁴ Van Doesburg, Strasburgo, 1926.

⁴⁴⁵ Cfr. Luciano Caramel, *Carlo Belli*, cit.

cioè come esempi di occupazione armonica dello spazio (eliminando dall'architettura il problema funzionale si ha un problema di plastica pura)».⁴⁴⁶

Un'ulteriore fonte essenziale per capire come Fontana usa lo spazio è László Moholy-Nagy, per due aspetti: anzitutto il lato scienziata, affascinato dalla macchina e dalla meccanica, che era del tutto confacente all'atmosfera respirata da Fontana sia nell'area del Milione sia in ambito futurista: in entrambi gli ambienti non si lesinava l'idea di identificazione tra nuova arte e nuove tecnologie. Nell'edizione del 1925 in tedesco di *Malerei Fotografie Film*⁴⁴⁷, Moholy descrive lo sviluppo della pittura attraverso l'uso della tecnologia «dalla pittura di pigmento ai giochi di luce proiettati con un riflettore»⁴⁴⁸. Sperava di allargare il significato della pittura alla pura luce nello spazio per creare un nuovo tipo di figurazione astratta fatto di luce e movimento. È sorprendente come l'andamento delle sue considerazioni assomigli agli scritti di Fontana di qualche anno dopo. Nel *Manifesto Blanco* del 1946 Fontana scrive di «sinfonie di luce» e «illuminazione del cielo notturno con architetture di luce». Mentre il maestro ungherese scrive: «Non molto tempo fa la pittura rappresentava la forma più alta di creazione visiva, il concetto di pittura non è però più abbastanza ampio per l'uomo contemporaneo, che vive in una relazione ottica completamente nuova con il presente»⁴⁴⁹. In secondo luogo, Moholy accenna alla possibilità di usare lo spazio come materia viva quando riporta all'attenzione l'idea di arte totale, controcanto a una pittura ormai afasica perché staccata dalla vita. Nella parte dedicata al *Quadro, architettura e opera d'arte totale in Pittura Fotografia Film*, Moholy commenta, infatti:

⁴⁴⁶ Fausto Melotti, *Presentazione*, in “Bollettino della Galleria del Milione”, 40, 24 maggio (1935). Cit. in Maria Mimmi Lamberti, *Muro, figura, persona*, in Gregotti, Marzari, a cura di, *Figini e Pollini opera completa*, Electa, Milano, 1996 pp. 133-145.

⁴⁴⁷ László Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, 1925, tr.it. Torino, Einaudi, 2010, pp. 11-21.

⁴⁴⁸ Ivi, p. 19.

⁴⁴⁹ Antonio Somaini, *Introduzione* in László Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, cit. p. XI.

L'opera d'arte totale non significa l'unità di opere tra loro isolate, l'architettura come somma delle altre arti, come nel gruppo De Stijl o nel primo periodo del Bauhaus. Se l'opera d'arte totale permane come una somma di arti, per quanto organizzata, questo non può più bastarci. Ciò di cui abbiamo oggi bisogno non è l'opera d'arte totale, a fianco della quale, separata si svolge la vita, bensì una sintesi di tutti gli istanti vitali in un'opera totale omnicomprensiva (la vita) che annulla ogni isolamento⁴⁵⁰.

Del resto i due artisti condividevano una fonte comune, per quanto più vissuta in prima persona da Moholy-Nagy che da Fontana: l'idea di architettura totale che era stata di Gropius e che aveva raggiunto, dopo il Bauhaus, Chicago e per altre vie l'Argentina. Lo stesso *Manifiesto Blanco* può essere descritto come un richiamo al problema della sintesi delle arti, infatti, richiama a un'arte che è somma di colore, suono, movimento, tempo e spazio. Questa idea della sintesi era dettata dalla consapevolezza che il progresso scientifico e gli sviluppi filosofici avessero trasformato così tanto l'uomo e il suo vivere da che non li si potesse più rappresentare con una forma statica e con meno di quattro dimensioni. Il *Manifiesto Blanco* sintetizzava del resto varie idee, dalla sintesi delle arti al determinismo scientifico e alla tensione surrealista verso il subconscio, senza specificare come questi concetti fossero significativamente connessi. Ne possiamo però trovare una logica nel modo in cui si sono congiunte nel contesto argentino. Il gruppo Madí, di cui si sono già viste la gravidanza e la vicinanza all'artista, aveva costruito sculture con parti mobili, fatto performance di danza e creato pitture con tele irregolari.⁴⁵¹ La stessa presentazione del Manifiesto, così come viene descritta da Jorge Rocamonte, mette in evidenza la vicinanza tra l'operatività di Madí e la presentazione di due prototipi d'ambiente, il primo dei quali Fontana avrebbe poi realizzato a Milano.

Quando Fontana venne sul terrazzo dove avevo lo studio per farmi firmare il testo del *Manifiesto Blanco* che aveva in mano, io non ebbi esitazioni. Per me, che avevo diciotto o diciannove anni, fu come trovare ordinati ampliati e migliorati i discorsi e i ragionamenti cui avevo partecipato con Fontana e tutti gli altri amici. [...] chiedevamo l'evoluzione a

⁴⁵⁰ Moholy-Nagy, L., *Pittura Fotografia Film*, Einaudi, Torino, 2010, pag. 15.

⁴⁵¹ Cfr. Dawn Ades, *Arte Madí, Concreto Invencion in Art in latin America. The modern era, 1820-1980*, New Haven, London, Yale University Press, 1989.

carattere industriale, che si facessero studi, ricerche, esperienze. Chiedevamo agli scienziati di scoprire nuovi materiali, di inventare nuove tecniche, nuovi mezzi di comunicazione. Il momento in cui nacque il quel documento era ideale per Buenos Aires. [...] un giorno, Lucio mi chiese di andare a una riunione. Andammo fino in periferia, in uno studio grande e là trovammo i giovani del Gruppo Madí. Mostrarono a Lucio dei loro lavori, piccole sculture, composizioni in legno che con dei congegni divenivano mobili. [...] io credo che sarebbe interessante andare a ricercare i rapporti e i punti di contatto tra il Gruppo Madí e quello nostro Spaziale. [...] i firmatari erano giovani artisti, qualcuno studiava architettura, ingegneria, musica. [...] gli altri facevano esperimenti sempre un po' legati a Madí. Ma a quel manifesto doveva seguire qualcosa che mettesse in pratica le nostre idee, le nostre intenzioni. E perciò fu deciso di fare una mostra collettiva, di uscire allo scoperto come Gruppo. Ci demmo appuntamento alle sei del pomeriggio e cominciammo a dipingere muri, una casa diroccata. Lo spazio era molto grande. Dipingemmo muri, attaccammo stracci colorati, con bidoni pieni di pittura e di catrame riuscimmo anche a sporcare e disegnare le pareti. Appendemmo delle statue a testa in giù. Riuscimmo anche a illuminare tutta l'area. Una manifestazione genuina, pura, reale, di chi aveva voglia di gridare e non aveva mezzi sufficienti per farlo.⁴⁵²

Il secondo prototipo si basava sull'intenzione di proiettare fasci di luce. Anche se questo non fu mai realizzato in Argentina, Emilio Pettoruti ce lo racconta seguendo una conversazione che avrebbe avuto con Fontana nel 1947:

Lucio Fontana, che veniva a casa spesso, mi parlò di loro. Durante i mesi che precedettero il suo ritorno in Italia, cominciò a dirmi di una scultura spaziale inesistente da proiettarsi nel firmamento. Era tutto il contrario di una scultura temporale a suo giudizio non si concretava se non nella mente dell'artista, il quale poteva tuttavia proiettarla nel cielo notturno. Con che mezzo? Come sempre Fontana mi guardò come un bambino che casca dalle nuvole.⁴⁵³

⁴⁵² Jorge Roccamonte, *Su Fontana e il Manifesto Blanco a Buenos Aires*, in *Lucio Fontana* (catalogo della mostra) Milano, Electa, 1998, pp. 102-107.

⁴⁵³ Emilio Pettoruti in Jole De Sanna, *Lucio Fontana. Materia spazio concetto*, Milano, Mursia, 1993, qui cit. p. 54.

A proposito delle immagini proiettate nel cielo Roccamonte continua: «Volevamo che il mondo intero fosse in condizione contemporaneamente di vedere masse di colore proiettate nel cielo di Buenos Aires, per mezzo di riflettori giganti o di altri mezzi meccanici. Anticipavamo la televisione? Mi pare di sì, abbastanza anche se non possedevamo alcun dato tecnico concreto. O forse lo possedevano i nostri

L'idea delle immagini proiettate nello spazio sarebbe stata la base per quello che Fontana descrisse come arte spaziale creata con la televisione. Era convinto che le nuove tecniche, come il neon e la televisione, annunciate nel *Manifesto Tecnico dello Spazialismo*, avrebbero condotto a «prospettive non più statiche», a una «nuova architettura fatta di luce», di «volumi fluidi modellati dalla luce», di «forme luminose attraverso lo spazio».⁴⁵⁴ Fontana la menziona continuamente, non solo nel Manifesto tecnico, ma sin dal suo ritorno a Milano e i primi incontri con il gruppo degli spaziali.

Lo scultore Lucio Fontana sta lanciando anche in Italia il manifesto dell'arte spaziale. Alla riunione tenuta nello studio dell'Arch. Rogers, la discussione si protrasse fino all'alba. Trattasi di un'arte che verrà trasmessa nell'etere, utilizzando le conquiste della televisione, a mezzo di una speciale tastiera verranno immessi nel cielo i colori dell'iride, così che avremo le giornate multicolori.⁴⁵⁵

Un lavoro che in effetti non venne mai realizzato, in quanto l'artista lo avrebbe voluto visibile non da un solo apparecchio, come poi accadde nel 1951 a Milano, ma unitamente da più persone in diversi luoghi: «New York, Milano, Berlino, nel mondo intero per trasmettere forme, ma non me l'hanno lasciato fare. La televisione ha rigettato la nostra idea...», si legge in una sua intervista.⁴⁵⁶ Il lancio del *Manifesto Blanco* avrebbe dovuto avere, insomma, anche un lato felicemente leggero e legato all'idea di comunicazione come de-materializzazione degli elementi, come trasformazione della sostanza in onde video o sonore e comunque in qualcosa che viaggia nello spazio trasportando informazioni.

Nel saggio comparso su Grey Room, Anthony White sostiene che l'Ambiente nero del 1949 ha avuto origine proprio in questo spettacolo progettato da Fontana e mai realizzato in Argentina, nient'altro che una derivazione del clima di euforia

amici firmatari che s'interessavano di ingegneria. Masse di colore che diventassero messaggio per il giapponese, il cileno, il filippino, l'italiano. La cosa più bella di noi in quel periodo era la nostra capacità di non mettere freno alla fantasia». Roccamonte, *Su Fontana e il Manifesto Blanco a Buenos Aires*, in *Lucio Fontana*, cit. p. 106.

⁴⁵⁴ Cfr. Daniele Palazzoli, *Intervista con Lucio Fontana*, in "Bit" n. 5 (1967).

⁴⁵⁵ *Arte nelle nuvole*, in "Tempo" anno IX, (6-13 dicembre 1947), p. 23.

⁴⁵⁶ Tommaso Trini, *The last interview given by Fontana*, in "Studio International" n. 949 (1972) p.283.

tipico della cultura sudamericana e dell'eccitazione per il cambiamento che pervadeva i giovani dell'Accademia Altamira⁴⁵⁷.

È stato il dialogo con le versioni dell'arte costruttiva, razionalista, cinetica, raccolte in Argentina e già riviste e corrette attraverso Madí e gli altri movimenti di cui si è accennato nell'introduzione, che Fontana ha potuto approfondire la sua visione totale dell'arte e questo gli ha consentito di saltare a piè pari, dopo il ritorno che ci descrive Melotti, la fase dolorosa dell'Informale.

Una serie di suggestioni che non possono essere sottovalutate sono quelle che Fontana trasse dai giovani con i quali si accompagnava, alcuni più vicini, altri con una relazione non necessariamente personale. L'artista conobbe e condivise dai tardi anni Cinquanta tutte le ricerche della neoavanguardia europea, da Yves Klein al Gruppo Zero, dagli artisti cinetici a quelli dell'Arte Programmata, cogliendo quel cambiamento che alla fine degli anni Cinquanta dilata il confine dell'arte verso l'architettura, il movimento e la tecnologia⁴⁵⁸. E in questo senso fece in tempo a inserire nei suoi ambienti due concezioni filosofiche e psicologiche che stavano animando la nuova Europa.

La prima è la fenomenologia di Edmund Husserl riletta attraverso la lente di Maurice Merleau-Ponty: non tanto del filosofo che rilegge l'opera d'arte ne *L'occhio e lo spirito* (1960), ma quello dello studioso dell'esperienza che aveva pubblicato *La struttura del comportamento* nel 1942 e *La fenomenologia della percezione* nel 1945, indagando il rapporto tra corpo oggetto e corpo soggetto e questioni che riguardano il nostro abitare il mondo mentre abitiamo noi stessi come: «Chi sono io che guardo la mia mano?», «Chi sono io che sento il mio sentire?», «Come lo spazio evidenzia alla mia persona il mio stesso essere persona?».

⁴⁵⁷ Anthony White, *Lucio Fontana: Between Utopia and Kitsch*, in "Grey Room" n. 5 (2001) pp. 54-77.

⁴⁵⁸ Cfr. Germano Celant, *Arte Povera Storia e Storie*, Milano, Electa, 2011, p. 21.

La seconda è la Teoria della Forma o Gestaltheorie, con le ricerche di Wertheimer, Koehler, Koffka, Kanizsa⁴⁵⁹ e, nel settore più vicino al mondo artistico, Rudolf Arnheim, tradotto in italiano con prefazione di Gillo Dorfles solo nel 1962, ma almeno in termini di passaparola già presente da tempo nei discorsi degli artisti vicini alle ricerche ottiche⁴⁶⁰. La semplicità, ma anche il dinamismo impliciti negli ambienti di Fontana, sembrano introiettare ed esprimere le leggi individuate da questi ricercatori come fattori che strutturano la nostra percezione sia della visione, sia dello spazio in generale, con una particolare attenzione ad alcune di esse: *buona forma*, per cui la struttura percepita è sempre la più semplice; *prossimità*, per cui gli elementi sono raggruppati in funzione della loro vicinanza; *somiglianza*, per cui si tende a raggruppare gli elementi simili e a leggerli come un tutto; *buona continuità*, per cui tutti gli elementi discreti ma simili sono percepiti come appartenenti ad un insieme coerente e continuo; *destino comune*, per cui se elementi simili sono o sembrano in movimento vengono concepiti come protagonisti di uno spostamento coerente; *figura-sfondo*, per cui non le strutture percettive non si possono esimere dal dividere chiaramente questi due elementi e nel non farli mai convivere, anche se questi possono, eventualmente, scambiarsi ruolo tra loro.

L'influenza che però, alla fine di questo excursus, sembra essere più pregnante, è anche la più lontana nel tempo: l'adesione al barocco non nel senso del vitalismo

⁴⁵⁹ Max Wertheimer, *Gestalt theory*, 1925, en. tr. in "Social Research", vol. 11 (1944) pp. 78-99; Wolfgang Koehler, *La psicologia della Gestalt*, 1947, tr. it. Milano, Feltrinelli, 1961; Kurt Koffka, *Principi di psicologia della forma*, 1935, tr. it. Torino, Bollati Boringhieri, 1970; Gaetano Kanizsa, *Ricerche sperimentali sulla percezione*, Trieste, Edizione Università degli studi di Trieste.

⁴⁶⁰ Rudolf Arnheim, *Arte e percezione visiva*, 1954, tr. it. Milano, Feltrinelli, 1962. Il testo di Arnheim ebbe una diffusione rapidissima all'interno delle accademie, dei licei e degli istituti artistici divenendo una guida per chiunque volesse accostarsi all'arte con uno strumento diverso da quello tradizionale di stampo idealistico. Anche se le idee erano già diffuse attraverso le ricerche astratte concrete degli anni Trenta, è negli anni Sessanta che ci fu uno sviluppo repentino delle pratiche legate ai problemi della visione e del movimento. Pensiamo alle ricerche condotte a partire dalla metà degli anni Sessanta dal Gruppo N e dal Gruppo T, basate sul tentativo - legato a rigorose ricerche percettive - di riuscire a ottenere, attraverso trame strutturali diverse, degli effetti che sono di carattere piuttosto psicologico che estetico. Cfr. Gillo Dorfles, *Ultime tendenze dell'arte d'oggi*, Milano, Feltrinelli, 1999.

immaginario che propone Crispolti⁴⁶¹, come potenza del gesto che si esplicita anche nel ciclo di tele decorate con pittura materica e pietre chiamato “barocchi”, ma piuttosto secondo l’interpretazione che Luciano Anceschi e Gillo Dorfles hanno dato del barocco⁴⁶² come rivalutazione di un elemento d’artificio, di ricerca del fantastico, del sarcastico, di tutto ciò in una parola che permetta all’arte – in qualsivoglia sua manifestazione – di andare oltre la razionalità; ponendosi come l’elemento essenziale per giungere a saldare il pensiero logico e quello mitico, il dato reale e quello immaginario, in una sintesi che l’età barocca, più di ogni altra, è riuscita a promuovere e ad anticipare.

Come gli artisti che si trovarono a interpretare quel movimento, anche Fontana si trova in un’epoca di rapido cambiamento della visione scientifica e di vertigine, quindi, anche di riflessione sul senso della vita. Era il barocco, chiaramente presente come sfondo del *Manifesto Blanco*, ad avergli suggerito un escamotage per passare oltre lo statico, chiuso, monumentale neoclassicismo che aveva caratterizzato gli anni del fascismo. Era il barocco che gli aveva insegnato a prendere la luce nella scultura attraverso la materia riflessata, preferendo l’ellisse al cerchio e tutte le forme in movimento a quelle statiche. Era il barocco a dargli la libertà di trattare al contempo sia la figura sia l’architettura, sia materie prensili come la terracotta e la ceramica sia materie intoccabili come la luce elettrica e lo spazio, nel senso del vuoto che circonda le cose. Era il barocco a congiungere l’Italia all’Argentina, due poli di una medesima eredità nella comunicazione della forma rituale. Era il barocco a interpretare la vertigine di un universo che la fisica descriveva come ancora più misterioso e affascinante di quanto non facesse la religione.

Con le costruzioni spaziali di Fontana, a me pare, apice e sintesi della sua intera poetica, c’è il tentativo di preservare un senso di sicurezza individuale di fronte a un cosmo che la scienza ha dilatato. Felicamente, perché l’artista non si ripiega

⁴⁶¹ Enrico Crispolti, *L’avventura creativa di Fontana nell’arte del XX secolo*, in Enrico Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Milano, Skira, 2006, p. 20.

⁴⁶² Cfr. Eugenio D’Ors, *Del Barocco*, a cura di Luciano Anceschi, Milano, Rosa e Ballo, 1945. Luciano Anceschi, *Del Barocco*, Firenze, Vallecchi, 1953; Gillo Dorfles, *Barocco nell’architettura moderna*, Milano, Tamburini, 1951.

mai nello spaesamento. Sono questioni che ritroviamo nella necessità di adeguare l'opera alle necessità vitali del singolo, nella concezione di casa ideale per gli architetti BBPR, così come nel *Placentarium* immaginato da Piero Manzoni, che avvolge la persona come un utero. Fontana non apre mai l'opera d'arte a un confronto che può essere direttamente svolto con la natura, come sarebbe successo con la *land art*, né tantomeno con la società, come suggerivano le visioni utopistiche dello spazio di Henry Lefebvre o Manfredo Tafuri⁴⁶³: il suo spazio rimane confinato allo spazio dell'opera che si fa ambiente vissuto, estensione della nostra esperienza, ma non acquista mai un carattere di impegno civico conclamato. Piuttosto, potremmo rievocare per i suoi ambienti la dimensione fenomenologica dell' « ambiente costruito sull'esperienza di ambiente », secondo la definizione che Germano Celant ha fornito a proposito degli artisti californiani che hanno lavorato sulla luce: Douglas Wheeler, James Turrell, Maria Nordman⁴⁶⁴.

Ma Lucio Fontana non è Bruce Nauman. Non indaga lo spazio vissuto in quanto luogo di una domanda sul senso della vita. Al contrario, nel suo senso del meraviglioso così bene incarnato dal barocco e dalle sue mille declinazioni, dal labirinto descritto dai polpastrelli in veste di grande scultura a quello disegnato su di un tecnigrafo e realizzato come piccola architettura, non fa la mappa di uno studio con i suoi passi. Non allude all'idea di spazio come campo di forze generato dal movimento corporeo. Cerca di misurare l'universo con le volute di un pensiero incantato, che talvolta ha la complicazione del marinismo e talaltra la secchezza del taglio di rasoio. In questa estrema fiducia nella relazione tra l'individuo e il mondo sta la sua forza, la sua energia e, rispetto a un mondo intimorito dal proprio stesso progresso, anche il suo limite nel trovare lettori disposti a capirne il senso. Il suo spazio tocca la vita della persona ma non è quella che riguarda. Riguarda la vita intera con il senso del classico e della forma, il suo dove e il suo come, ancora prima di un qualche perché che, un uomo laico e non tormentato, tendeva a non domandarsi.

⁴⁶³ Henri Lefebvre, *La produzione dello spazio*, 1974, tr. it. Milano, Moizzi, 1976. Manfredo Tafuri, *Teoria e storia dell'architettura*, Bari, Laterza, 1968.

⁴⁶⁴ Cfr. Germano Celant, *Ambiente arte. Dal futurismo alla Body Art*, Venezia, Edizioni La Biennale, 1977, p. 121.

Il rapporto tra Fontana e la spazialità barocca deve essere indagato ulteriormente e costituisce una delle aperture con cui si vuole terminare questa tesi.

E sulla scorta di questa domanda, si apre un'altra ipotesi da indagare: quella per cui l'arte italiana abbia avuto, da Fontana in poi ma con radici nell'uso dello spazio da parte dei grandi autori della sua storia di interazione continua tra architettura e pittura, proprio in questo rapporto una delle sue caratteristiche ricorrenti. Non può essere un caso che proprio in Italia, il paese delle grandi costruzioni religiose che fanno contemperare la costruzione dello spazio e la costruzione dell'immagine, si siano sviluppate esperienze artistiche centrate sull'ambiente che partono con Lucio Fontana e che procedono con Enrico Castellani, Piero Manzoni, il gruppo T con Gianni Colombo in particolare, Pinot Gallizio, il gruppo N, Getulio Alviani, Carla Accardi, l'area dell'Arte Povera dagli igloo di Mario Merz a *In Cubo* di Luciano Fabro. Un lungo isolamento e forse anche un certo ostracismo ha impedito di studiare queste esperienze come un tutto continuo e legato a una tradizione. Lungi dal volerne esaltare in modo nazionalistico alcune caratteristiche – tantomeno a partire da un personaggio che apparteneva a due nazioni – certamente andrebbe ricostruita una vicenda che ha una storia, una sua coerenza, delle ragioni interne da individuare e che potrebbero emergere come una delle linee portanti dell'arte italiana del dopoguerra.

IMMAGINI



I. *Ambiente spaziale a luce nera*, Milano, Galleria del Naviglio, 5 – 11 febbraio 1949.
Fotografia dal *Tempo*, n°8, 19-26 febbraio 1949



II. *Ambiente spaziale a luce nera*, cartapesta, vernice fosforescente, e luce di Wood. Distrutto. Riportato come 48-49 A 2 in Enrico Crispolti, *Lucio Fontana, catalogo ragionato di Sculture, dipinti, ambientazioni*, Milano, Skira, 2006



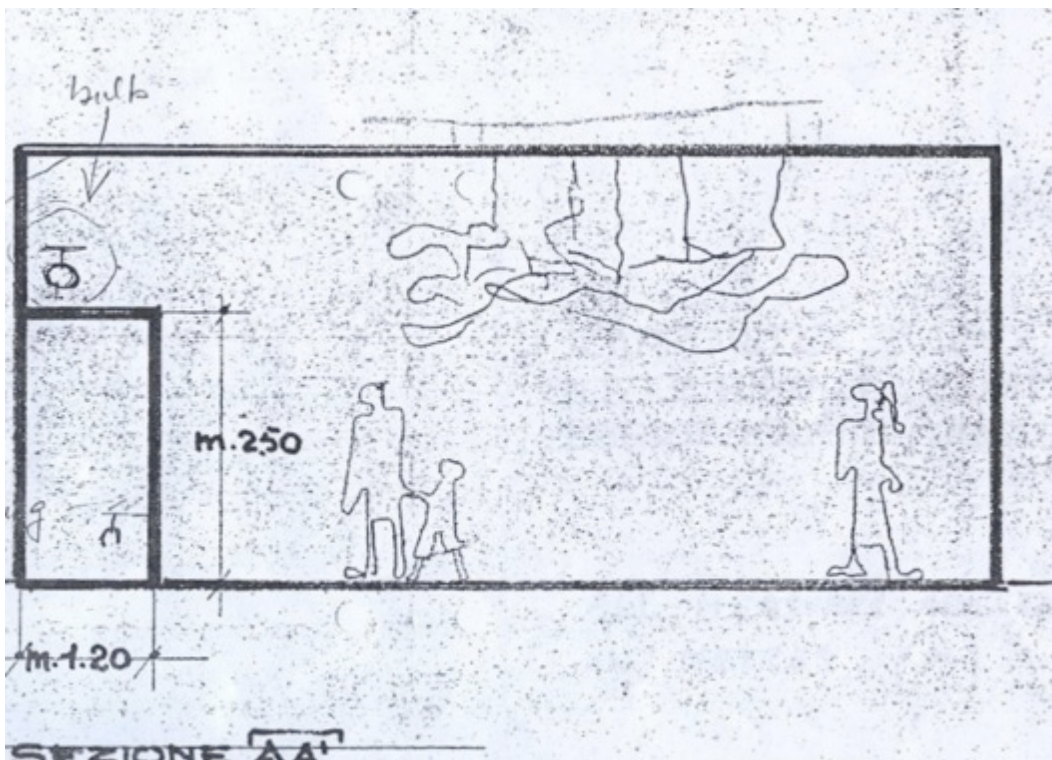
III. *Ambiente nero*, chine colorate, 21 x 17,5 cm, non firmato. Milano, Fondazione Lucio Fontana, 524/111, Riportato come 48-49 A 3 in Crispolti, *Catalogo ragionato*, 2006



IV / V / VI / VII. *Ambiente spaziale a luce nera*, Milano, Galleria del Naviglio, 5 – 11 febbraio 1949.



VIII. Lucio Fontana fotografato nel suo *Ambiente spaziale a luce nera*, Milano, Galleria del Naviglio, 1949



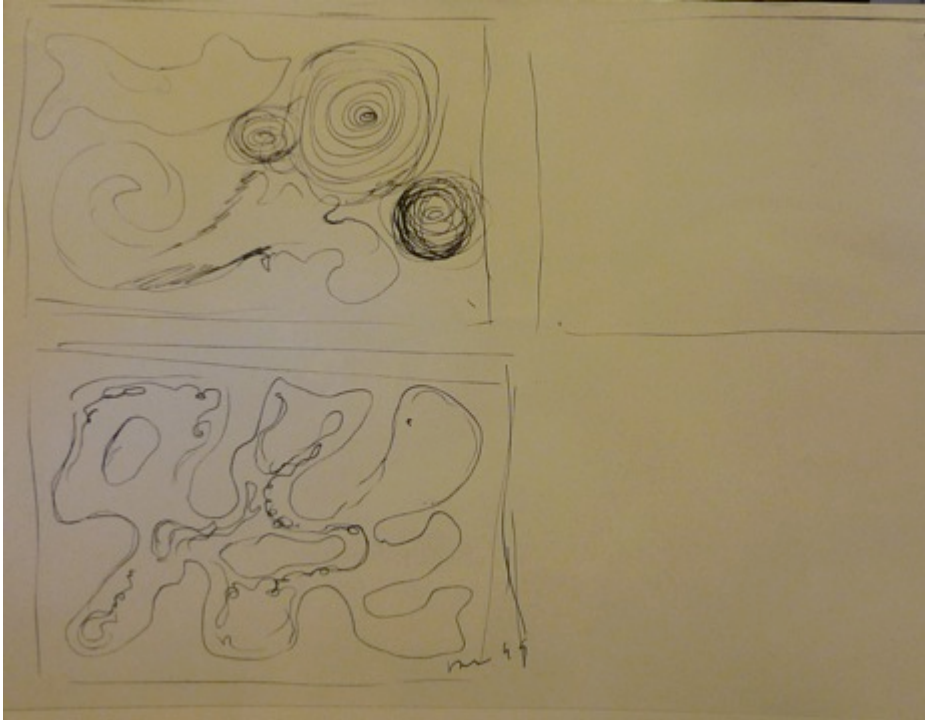
IX. Sezione dell'*Ambiente spaziale a luce nera*, Milano, Galleria del Naviglio, 1949, ricostruzione di Andrea Franchi, 1976



X. Lucio Fontana, *Cavalli marini*, ceramica colorata, 40 x 52 x 34 cm, 1936



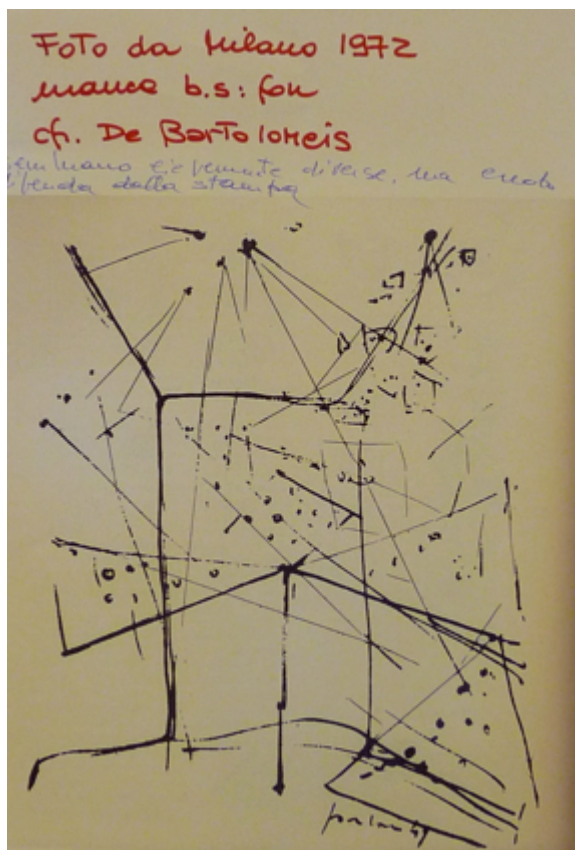
XI. Lucio Fontana con le sue "nature" in terracotta, 1959-60



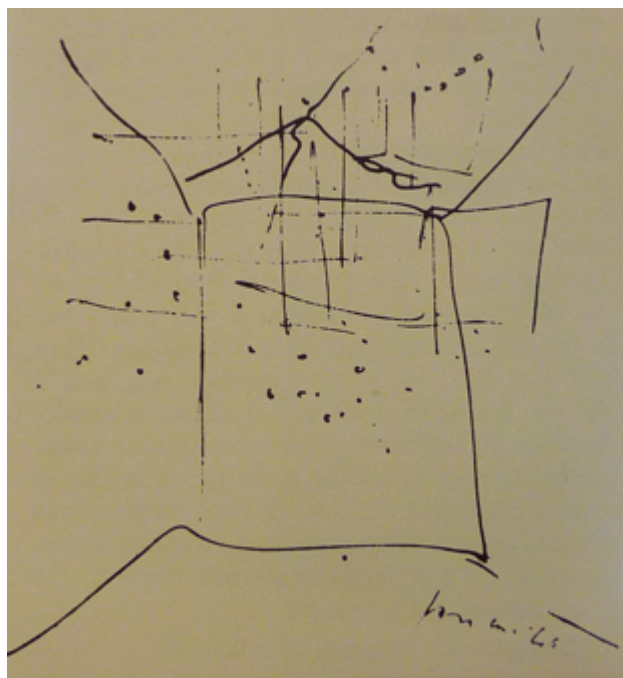
XII. Lucio Fontana, *Studi per [ambiente spaziale]*, china nera su carta, 20 x 29 cm, 1949. Firma e data b.c. In archivio della Fondazione Lucio Fontana n° 1659/1



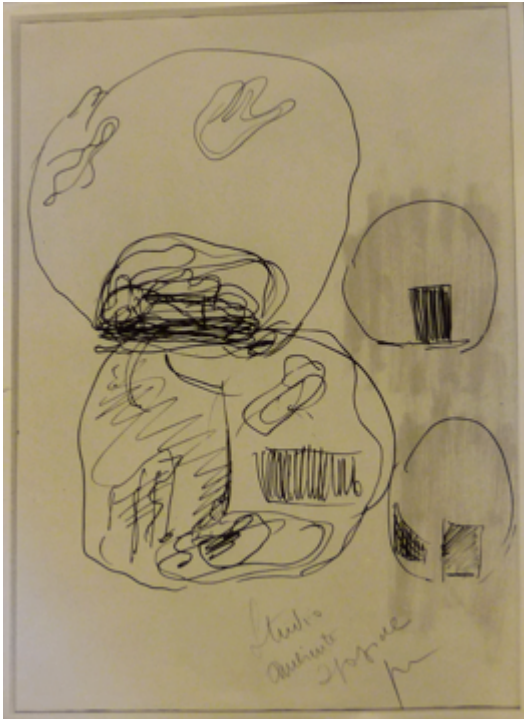
XIII. Lucio Fontana, *Ambiente spaziale*, acquerello (grigio-lilla e verde) e inchiostro su carta (filigr. EXTRA TENAX), 29,5 x 21 cm, 1949. Non firmato, ma con titolo e data b. centro. In archivio della Fondazione Lucio Fontana n° 3673/1



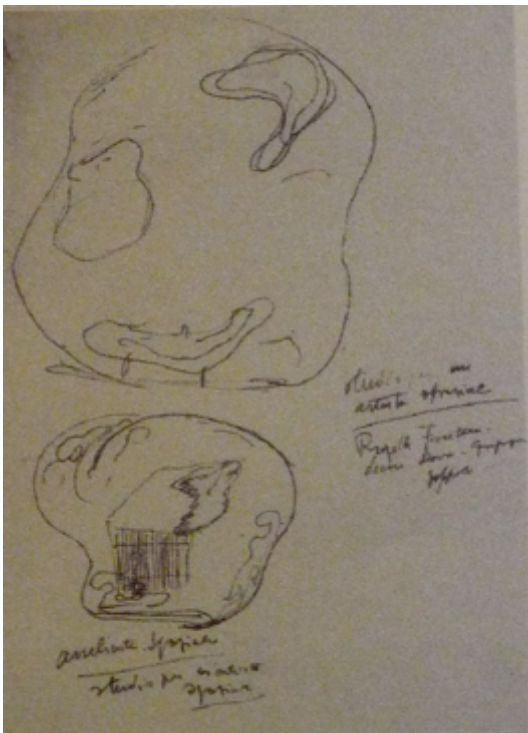
XIV. Lucio Fontana, *Studio per ambiente spaziale*, inchiostro su carta, 1949. Firma e data b.d. In archivio della Fondazione Lucio Fontana n° AMB 4



XV. Lucio Fontana, *Studio per illuminazione ambiente*, inchiostro su carta, 1949. Firma e data b.d. In archivio della Fondazione Lucio Fontana n° AMB 5



XVI Lucio Fontana, *Studi per ambiente spaziale*, china e gouache su carta, 29,5 x 21,5 cm, 1949. Firma e titolo b.d. In archivio della Fondazione Lucio Fontana n° 1393/15



XVII. Lucio Fontana, *Ambiente spaziale – Studio per un artista spaziale*, inchiostro su carta, 29,5 x 21,3 cm, 1949-50. Con scritte autografe. In archivio della Fondazione Lucio Fontana n° 2472/2



XVIII. Lucio Fontana, *Soffitto*, stucco e pannelli con neon, bianco, oro e colori fosforescenti, 805 x 500 cm. Non firmato. Attualmente smontato. Realizzato da Fontana in una casa d'abitazione in via Gesù, 21, Milano, in collaborazione con la ditta milanese Arredamenti Borsani. Ne rimangono tre frammenti. Riportato come 49 A 3 in Crispolti, *Catalogo ragionato*, 2006



XIX. L.Figini, G. Pollini, *Villa-studio per un artista*, veduta del patio e scorcio con il cavaliere di F. Melotti, V Triennale di Milano



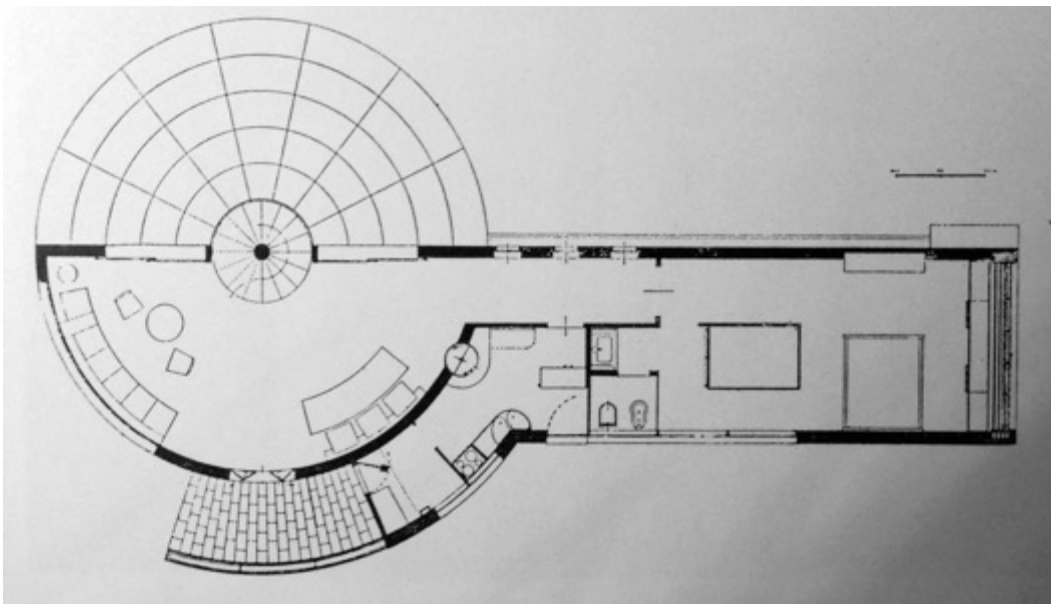
XX. L.Figini, G. Pollini, *Villa-studio per un artista*, veduta del cortile interno con la scultura *La Bagnante* di Lucio Fontana, V Triennale di Milano



XXI. Lucio Fontana, *La Bagnante*, cemento colorato, 1933



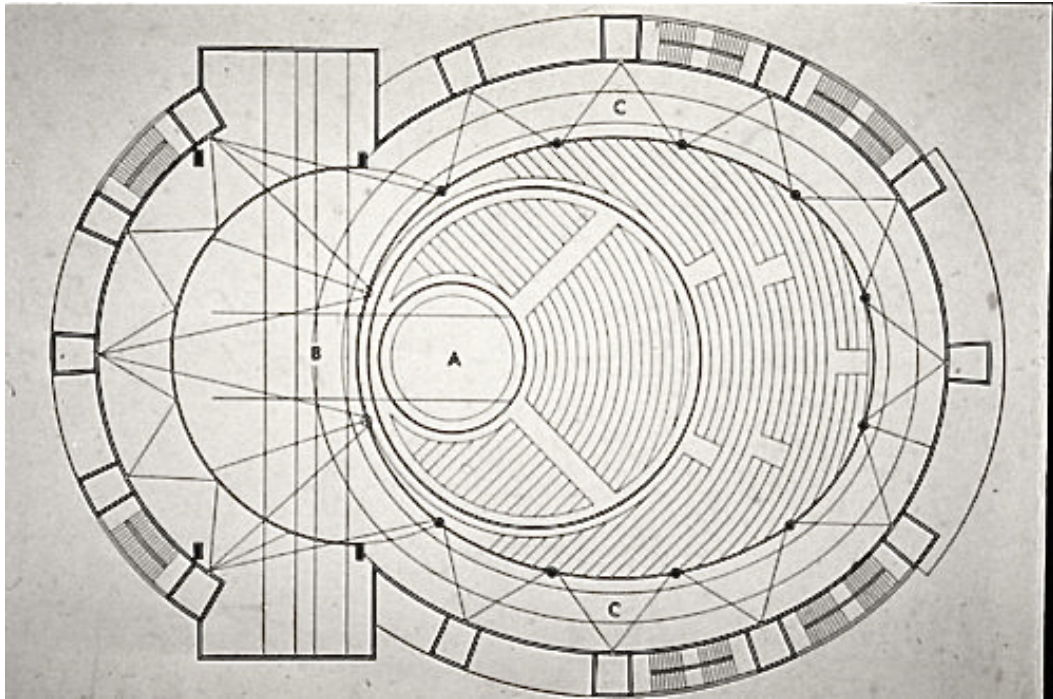
XXII. BBPR, P. Portaluppi, *Casa del sabato per gli sposi*, V Triennale di Milano



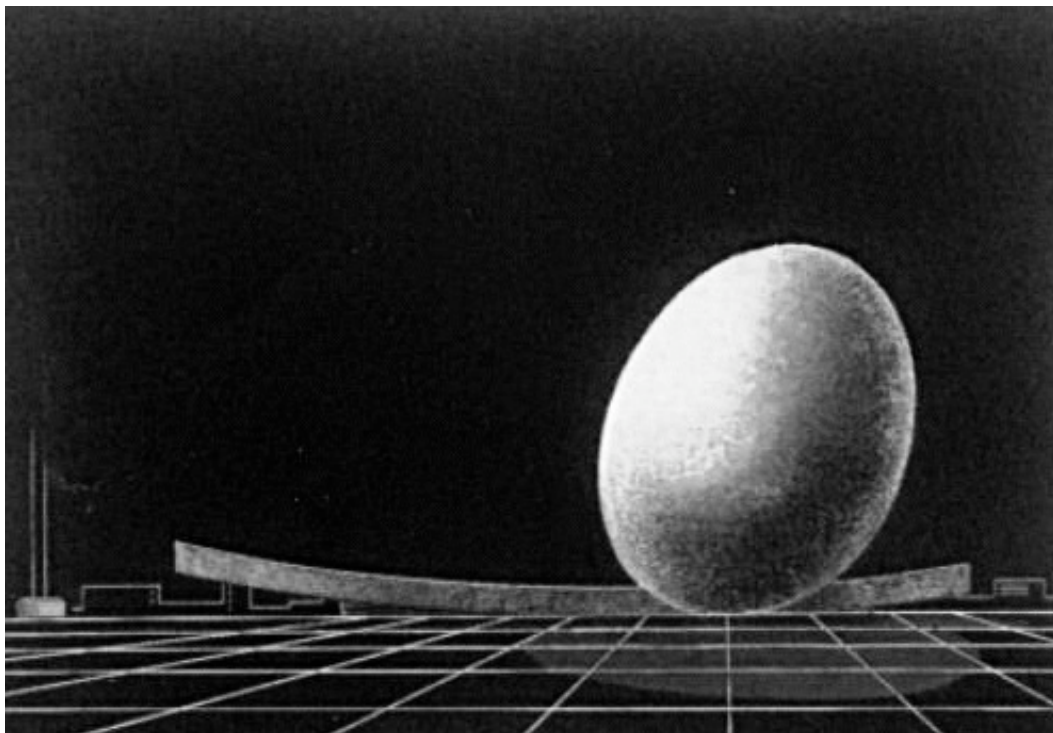
XXIII. BBPR, P. Portaluppi, *Casa del sabato per gli sposi*, pianta, V Triennale di Milano



XXIV. Lucio Fontana, *Gli amanti*, rilievo in ceramica colorato della Casa del sabato per gli sposi, 1933



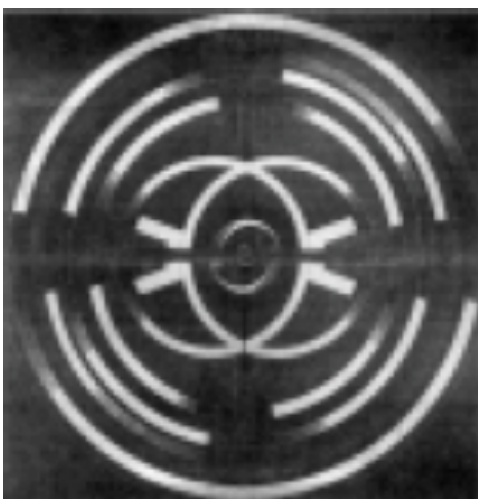
XXV. Walter Gropius, progetto di Teatro totale per E. Piscator, 1927



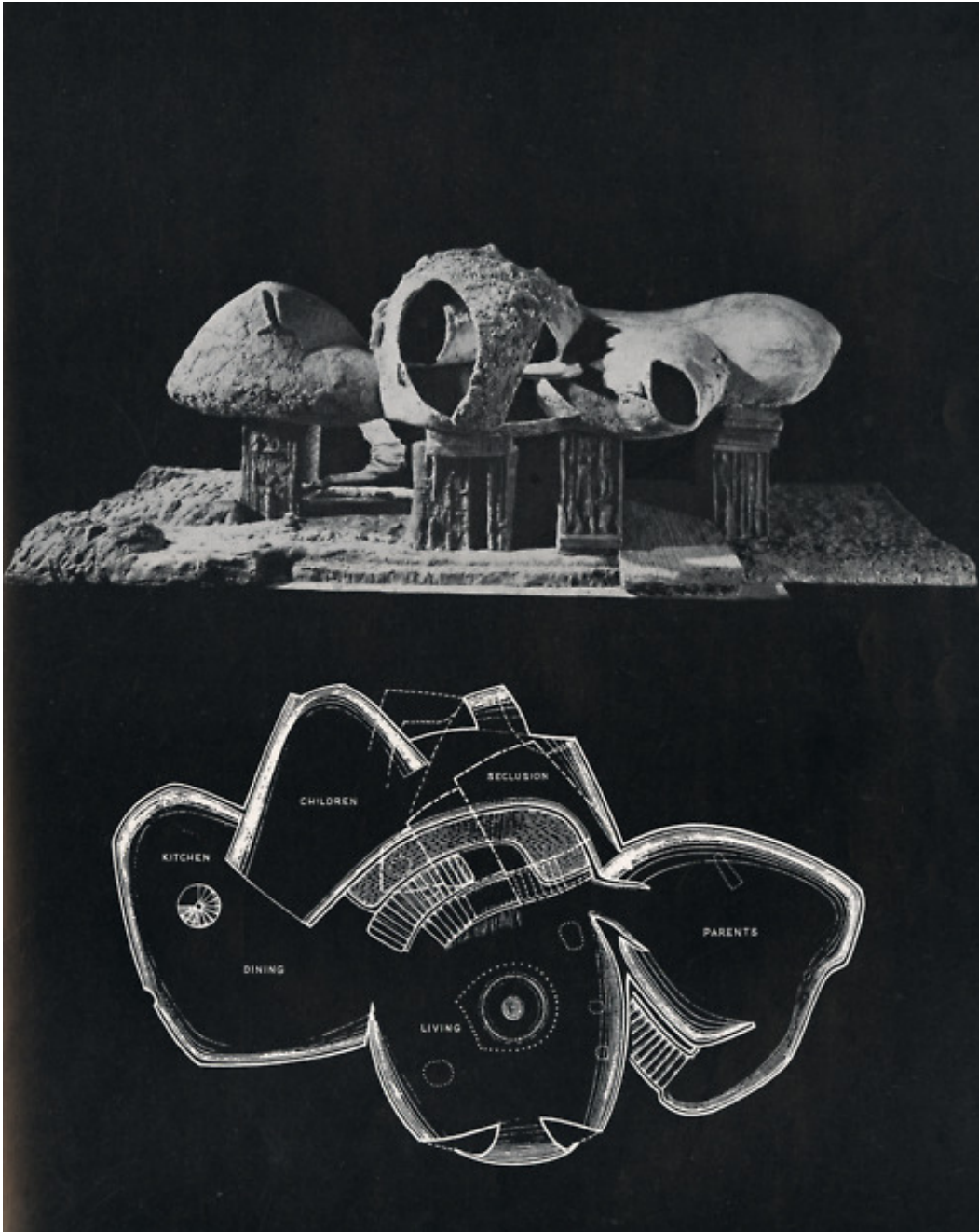
XXVI. Enrico Prampolini, Teatro a forma d'uovo. Progetto non realizzato, pensato per l'E 42 di Roma



XXVII. Le Corbusier, Iannis Xanakis, Padiglione Phillips, Esposizione Universale, Bruxelles, 1958



XXVIII. Frederick John Kiesler, *Endless Theatre*, floor plan, 1924



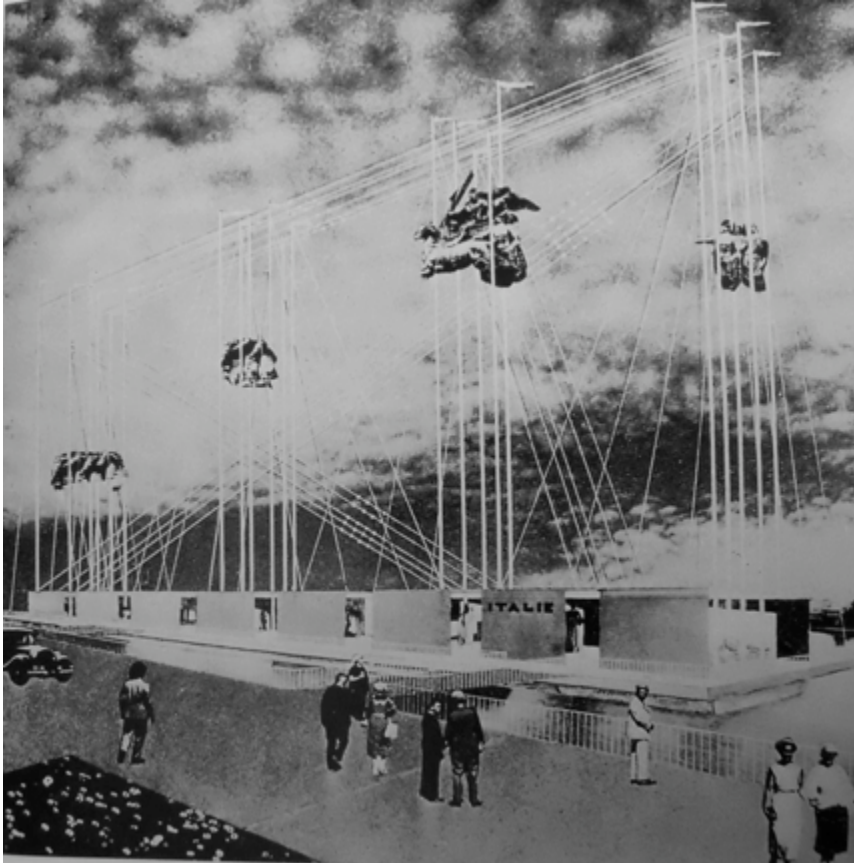
XXIX. Frederick John Kiesler, *Endless House*, 1960



XXX. Luigi Fontana, Monumento funebre, Cimitero El Salvador, Rosario di Santa Fé.
I nomi delle famiglie sono omessi per specifica richiesta dei conservatori del cimitero



XXXI. Luigi Fontana, Monumento funebre, Cimitero El Salvador, Rosario di Santa Fé,
1897.
I nomi delle famiglie sono omessi per specifica richiesta dei conservatori del cimitero



XXXII. BBPR, *Padiglione navigante delle Compagnie di navigazione italiane*, prospettiva del progetto con le sculture di Lucio Fontana, Esposizione Internazionale di Parigi, 1937



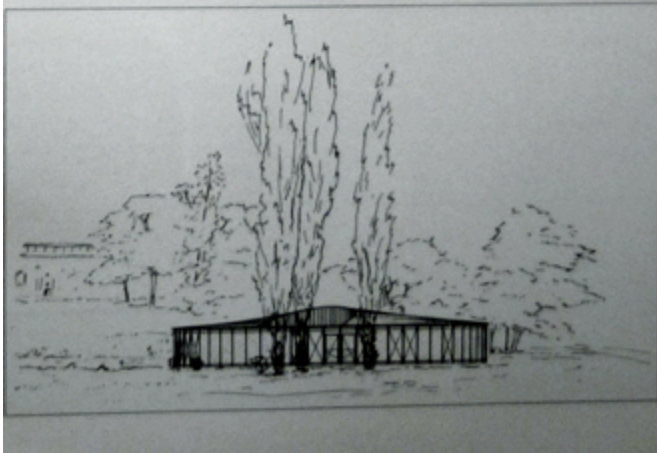
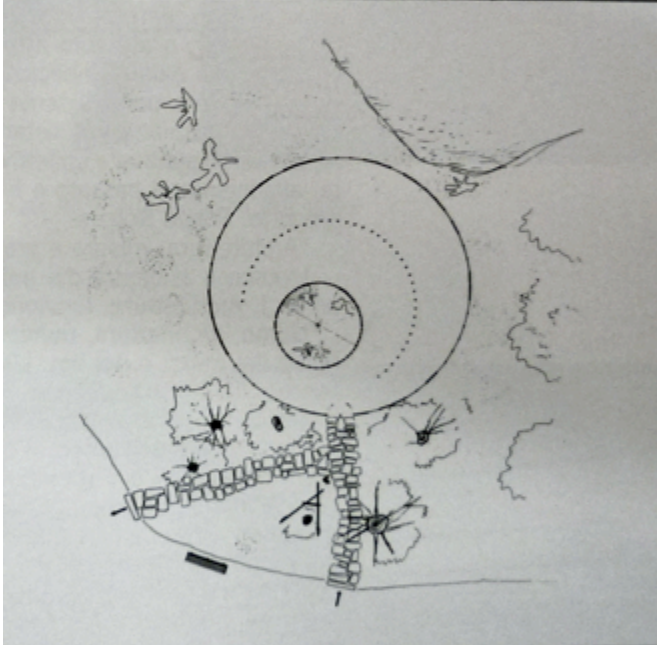
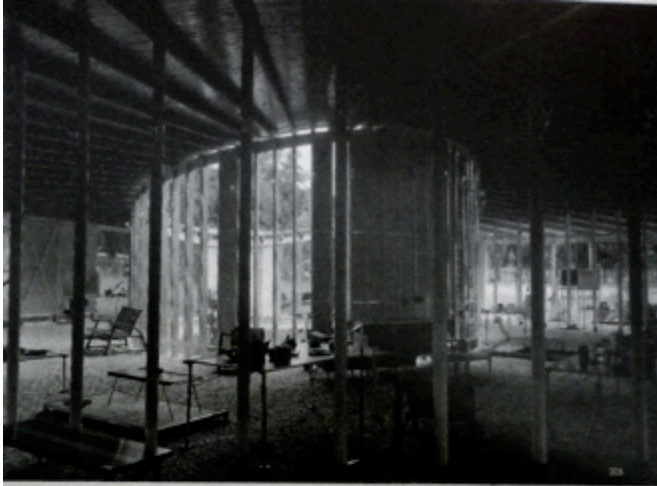
XXXIII. Lucio Fontana, scultura in gesso per il Padiglione navigante delle Compagnie di navigazione italiane, 1933



XXXIV. Lucio Fontana, *Battaglia*, ceramica policroma con vernici fluorescenti, 85 x 585 x 15 cm, Cinema Arlecchino, Milano, 1948



XXXV. Lucio Fontana, *Battaglia*, ceramica policroma con vernici fluorescenti, particolare, Cinema Arlecchino, Milano, 1948



XXXVI. BBPR, *Padiglione USA nel Parco*, con la collaborazione, nello studio, del m. d'a. G. Lanzani, IX Triennale di Milano, 1951



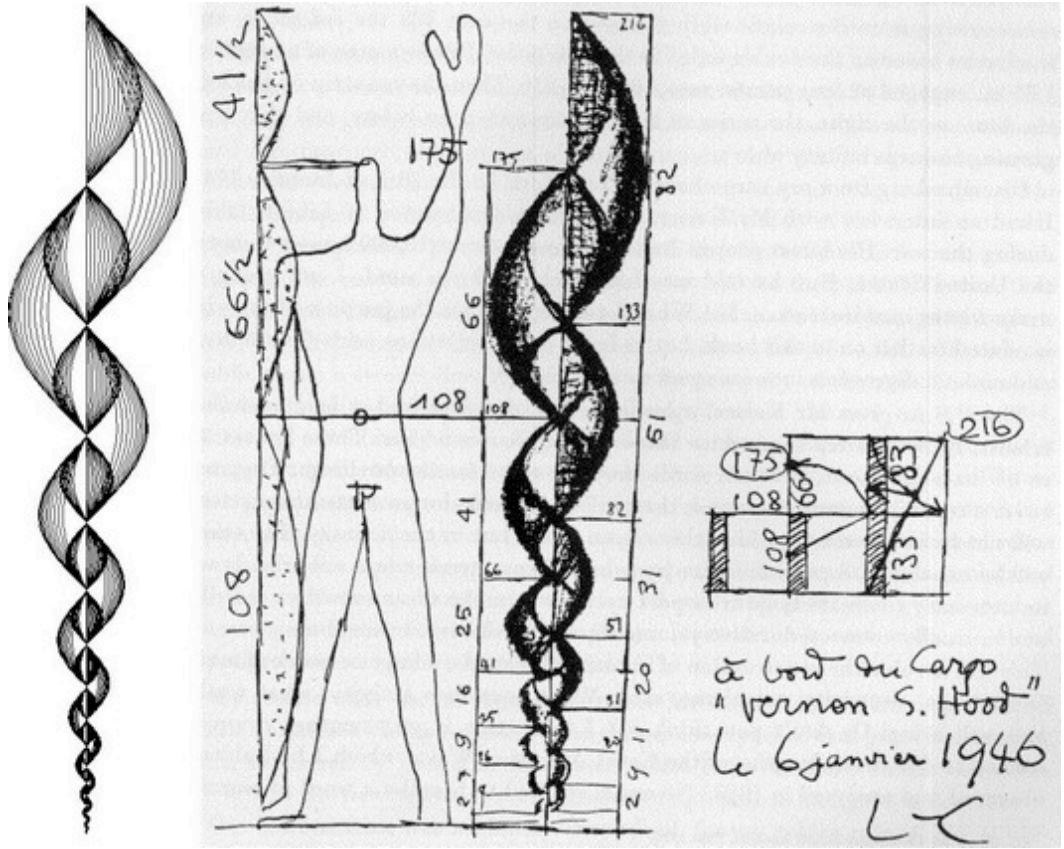
XXXVII. Gyula Kosice, *Strutture luminiche Madi*, 1946



XXXVIII. Gyula Kosice, *Roi*, legno, 94 x 85 x 15 cm, 1944



XXXIX. Tomas Maldonado, copertina rivista "Arturo", 1944



XL. Le Corbusier, *Modulor*, 1946



XLI. Lucio Fontana, Struttura al neon per la IX Triennale di Milano, tubo di cristallo con neon bianco, 1951



XLII. Scalone e atrio primo piano della IX Triennale di Milano, 1951

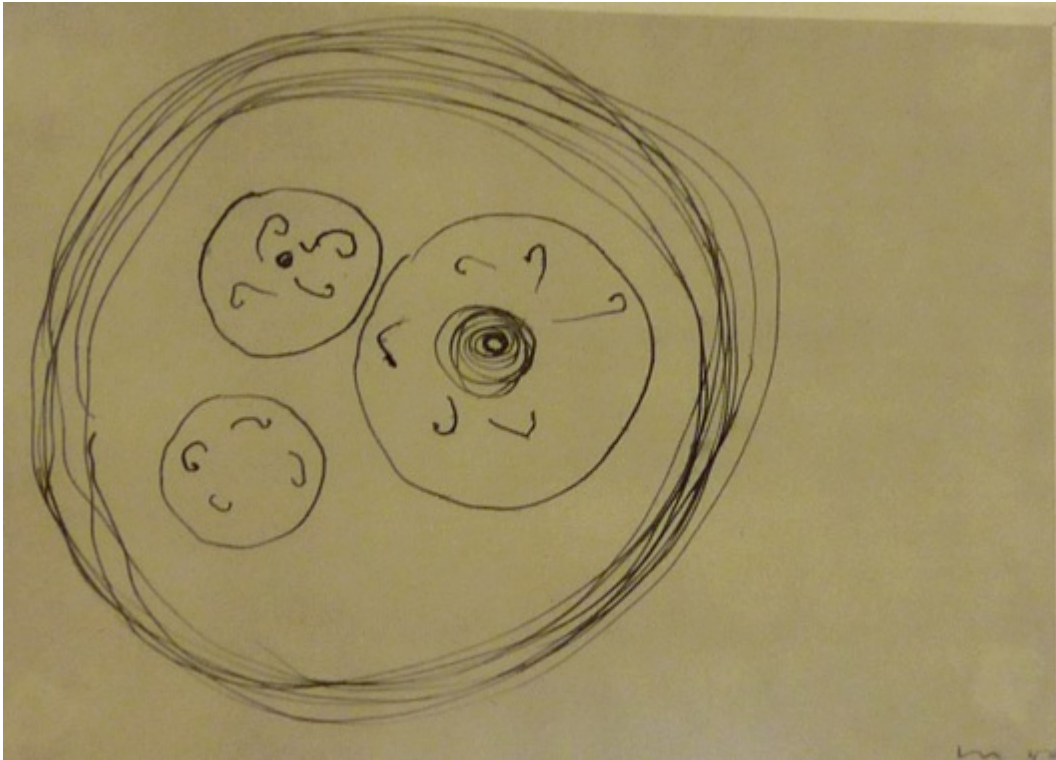


XLIII. Atrio primo piano della IX Triennale di Milano, 1951





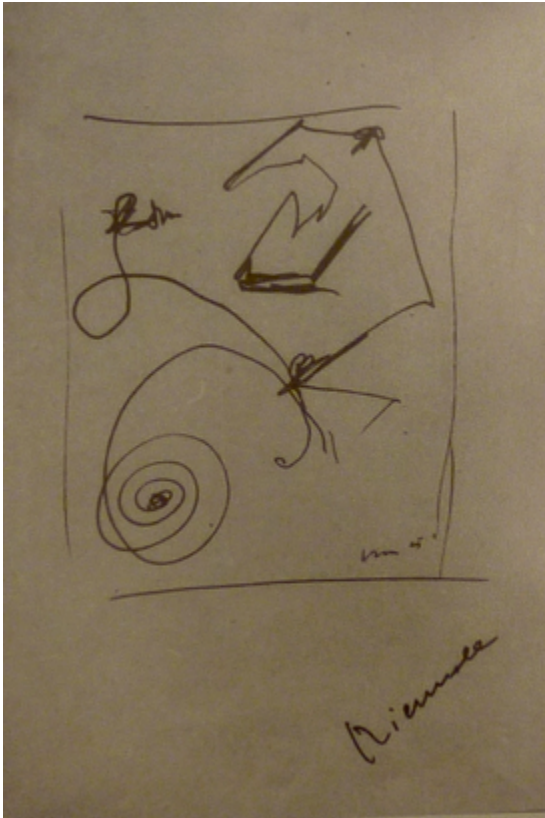
XLIV / XLV. Lucio Fontana, *Soffitto a luce indiretta*, atrio primo piano della IX Triennale di Milano, 1951



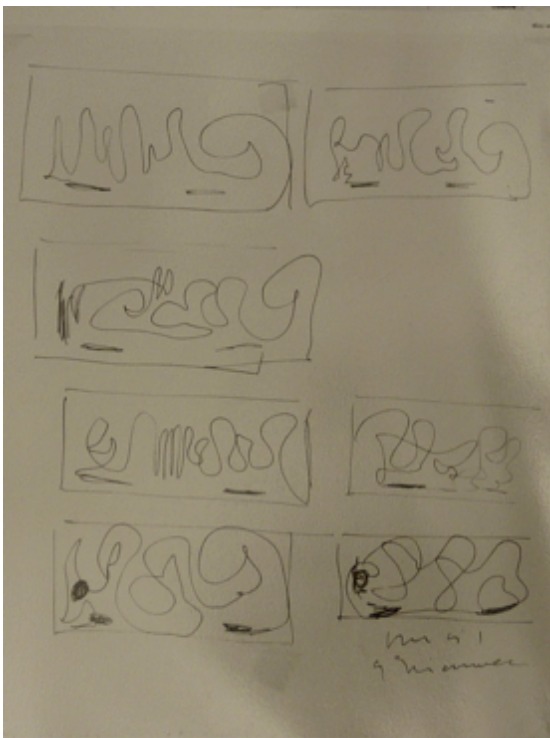
XLVI. Lucio Fontana, *Studio per ambiente spaziale*, inchiostro su carta, 21 x 29,5 cm, 1950. Firma e data b.d. In archivio della Fondazione Lucio Fontana n° 2792/1



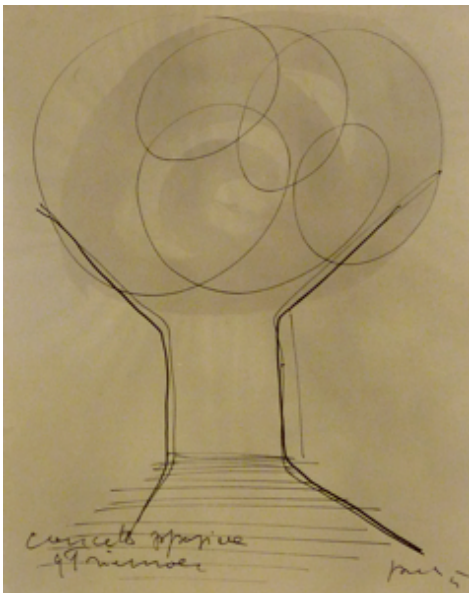
XLVII. Lucio Fontana, *Ambiente spaziale*, inchiostro su carta, 29,7 x 21 cm, 1950. Firma e data b.d. In archivio della Fondazione Lucio Fontana n° 1900/166



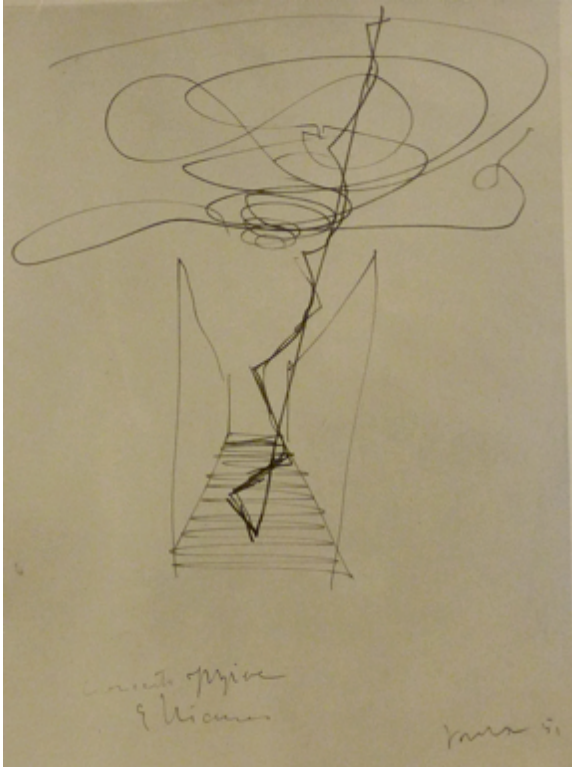
XLVIII. Lucio Fontana, *Progetto per la IX Triennale*, china su carta, 29,5 x 21 cm, 1951.
Firma, data e titolo b.d. In archivio della Fondazione Lucio Fontana n° 844/38



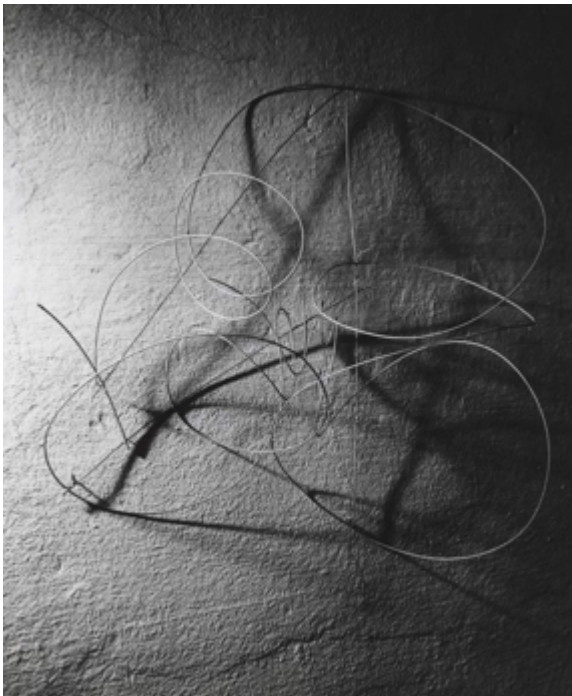
XLIX. Lucio Fontana, *7 studi per soffitto - IX Triennale*, china su carta, 29 x 23 cm,
1951. In archivio della Fondazione Lucio Fontana n° 2719/8



- L. Lucio Fontana, *Concetto spaziale - IX Triennale*, china nera su carta, 29 x 23 cm, 1951. In archivio della Fondazione Lucio Fontana n° TRF 505
- LI. Lucio Fontana, *Concetto spaziale - IX Triennale*, china nera su carta, 29 x 20 cm, 1951. Data e titolo b.d., b.s. Archivio della Fondazione Lucio Fontana 423/9
- LII. Lucio Fontana, *Concetto spaziale - IX Triennale*, china nera e gialla su carta, 29 x 23 cm, 1951. Firma e data b.d. titolo s. In archivio della Fondazione Lucio Fontana n° TRF 500
- LIII. Lucio Fontana, *Concetto spaziale - IX Triennale*, inchiostro nero e acquerello giallo su carta, 29 x 23 cm, 1951. Firma e data b.d., b.s. In archivio della Fondazione Lucio Fontana n° IILA 107



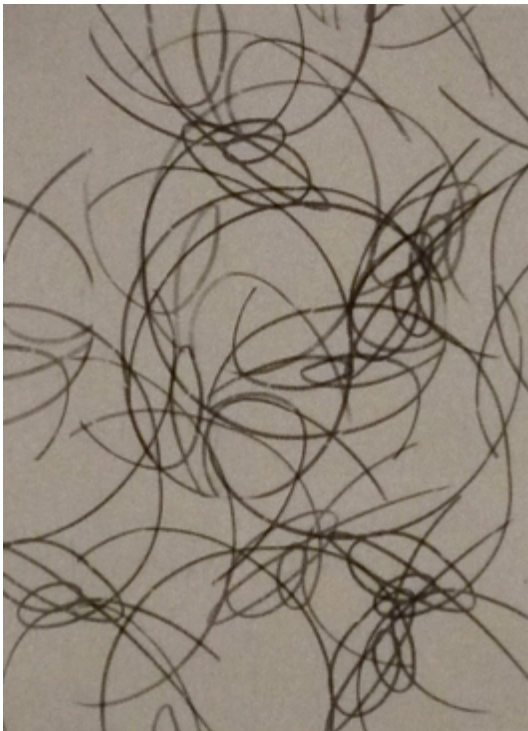
LIV. Lucio Fontana, *Concetto spaziale – IX Triennale*, china su carta, 29 x 23 cm, 1951.
Firma, data b.d. e titolo b.s. In archivio della Fondazione Lucio Fontana n° TRF 504



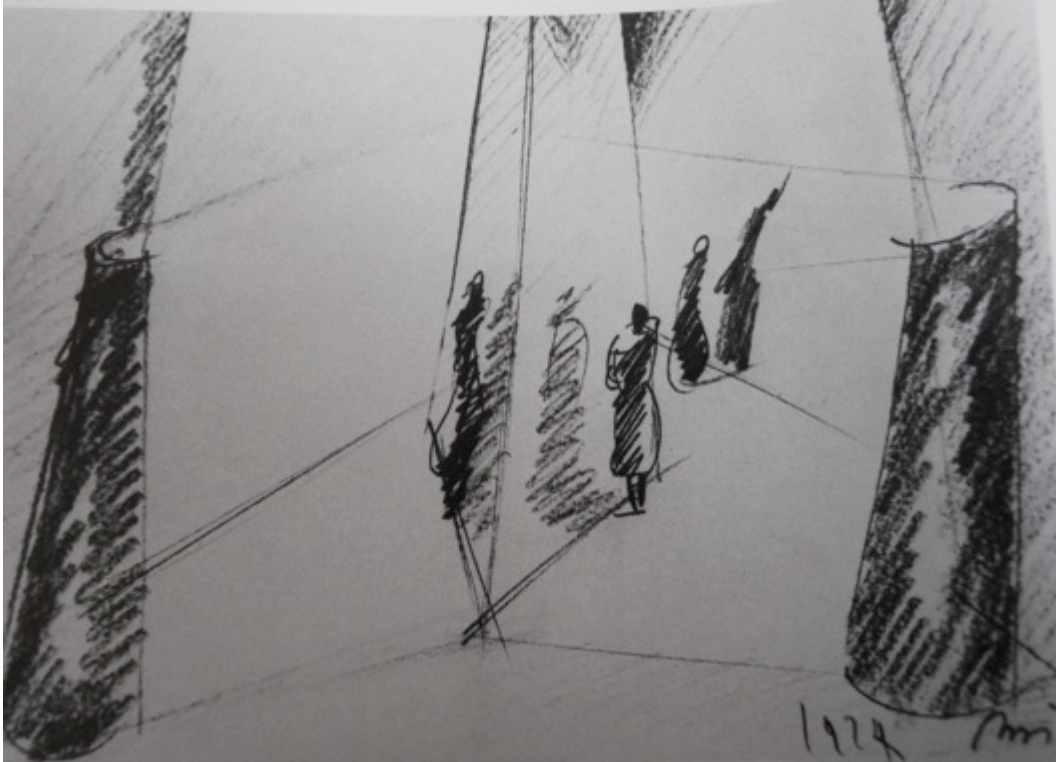
LV. Lucio Fontana, *Bozzetto di struttura al neon*, fil di ferro, perduto. Riportato come 51
A 4 in Crispolti, *Catalogo ragionato*, 2006



LVI. Lucio Fontana, *studio di struttura al neon*, aerografia su carta. Riportato come 51 A 2 in Crispolti, *Catalogo ragionato*, 2006



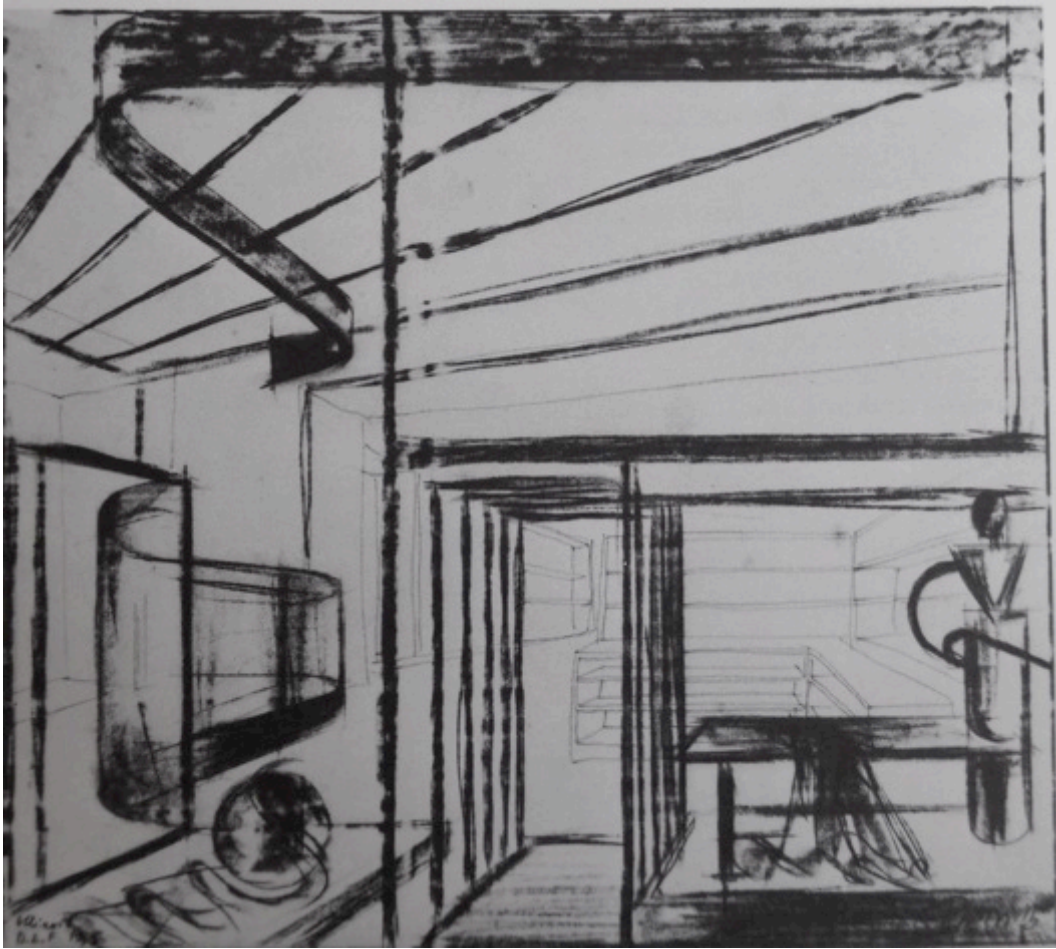
LVI. Lucio Fontana, *studio di struttura al neon*, pennarello su carta. Riportato come 51 A 3 in Crispolti, *Catalogo ragionato*, 2006



LVIII. Luciano Baldessari, *Teatro della moda*, IX Fiera Internazionale di Milano, bozzetto a matita, 21,5 x 15,8 cm, 1928



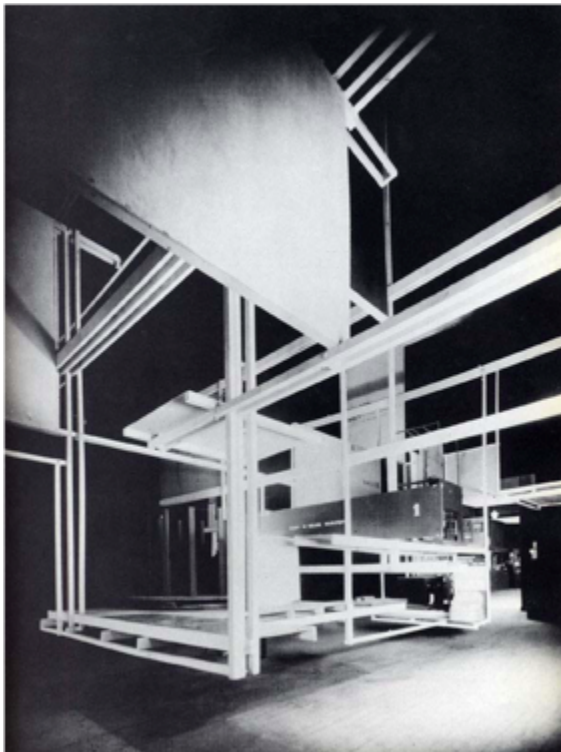
LIX. Luciano Baldessari, *Bar Craja*, Milano, in collaborazione con G. Pollini e L. Figini, 1930



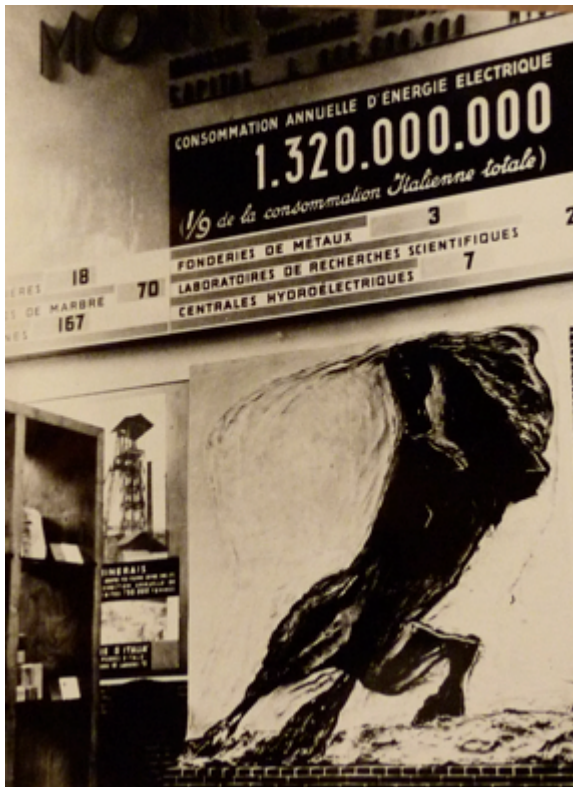
LX. Luciano Baldessari, *Negozio Ultimoda per la De Angeli Frua*, Milano, bozzetto a matita litografica, 56 x 49 cm, 1935



LXI. Otto Piene, *Light Ballet*, 1959, installazione al MIT List Visual Arts Center



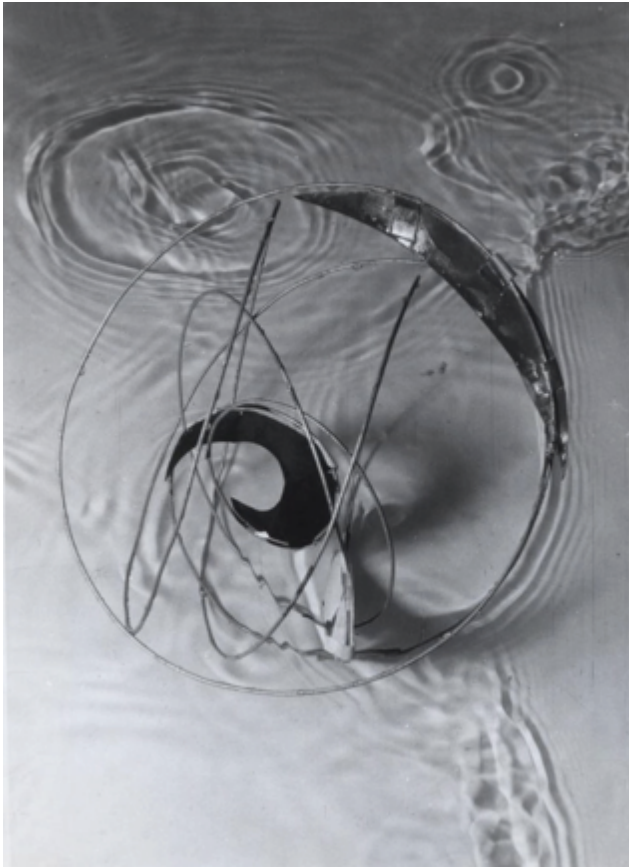
LXII. Frederick Kiesler, *Cité dans l'espace*, Esposizione Internazionale delle Arti Decorative e Industriali, Parigi, 1925



LXIII. Lucio Fontana, *Scultura per la sezione Montecatini*, Esposizione Internazionale di Bruxelles, gesso colorato, 300 x 300 cm, 1935



LXIV. Lucio Fontana, *Progetto per il Monumento al tenente generale Julio A. Roca*, 1936. Progetto elaborato con l'architetto Luciano Baldassari. Riportato come 36 A 6 in Crispolti, *Catalogo ragionato*, 2006



LXV. Lucio Fontana, *Bozzetto per fontana spaziale*, metallo. Non realizzato.



LXVI. BBPR, Padiglione *Il labirinto dei ragazzi*, X Triennale di Milano, 1954



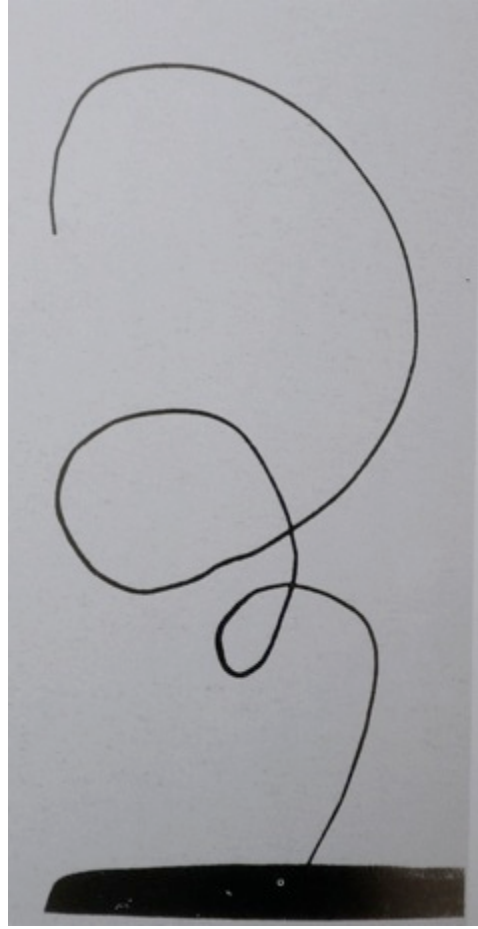
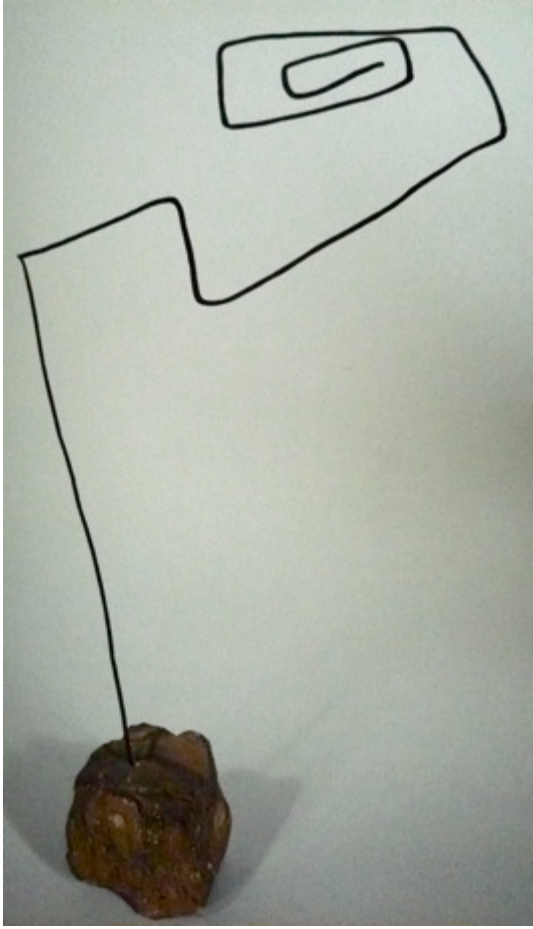
LXVII. Lucio Fontana, *Volo di Vittorie*, gesso e calce, bassorilievo sul soffitto dell'atrio d'ingresso del Sacrario dei caduti fascisti, oggi sede della Compagnia "Milano - Duomo" dei carabinieri, via Valpetrosa, 2, 1939



LXVIII. Lucio Fontana, *Toro*, terracotta graffita, 15 x 20 x 9,5 cm, 1931. Riportato come 31 sc 8 in Crispolti, *Catalogo ragionato*, 2006



LXIX. Lucio Fontana, *Le amanti dei piloti*, terracotta colorata a freddo, marrone, bianco, giallo e azzurro, e graffita, 26 x 40 x 14 cm. Roma, collezione privata. Riportato come 31 sc 9 in Crispolti, *Catalogo ragionato*, 2006

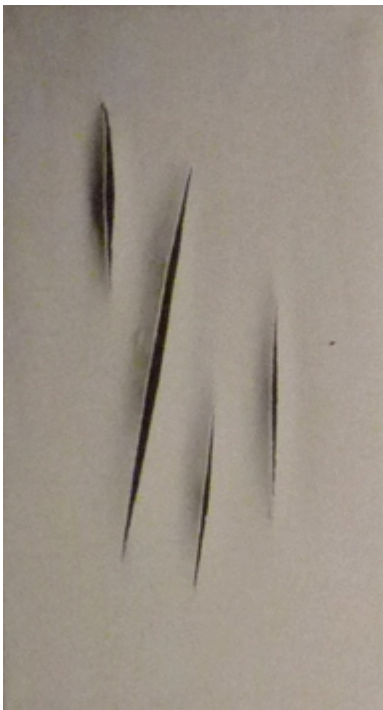


LXX. Lucio Fontana, *Scultura astratta*, filo di ferro e argilla, 33 x 19 cm, Milano, Fondazione Lucio Fontana. Non firmata. Riportato come 34 sc 29 in Crispolti, *Catalogo ragionato*, 2006

LXXI. Lucio Fontana, *Scultura astratta*, filo di ferro, 33 x 19 cm. Collocazione sconosciuta. Riportato come 34 sc 30 in Crispolti, *Catalogo ragionato*, 2006



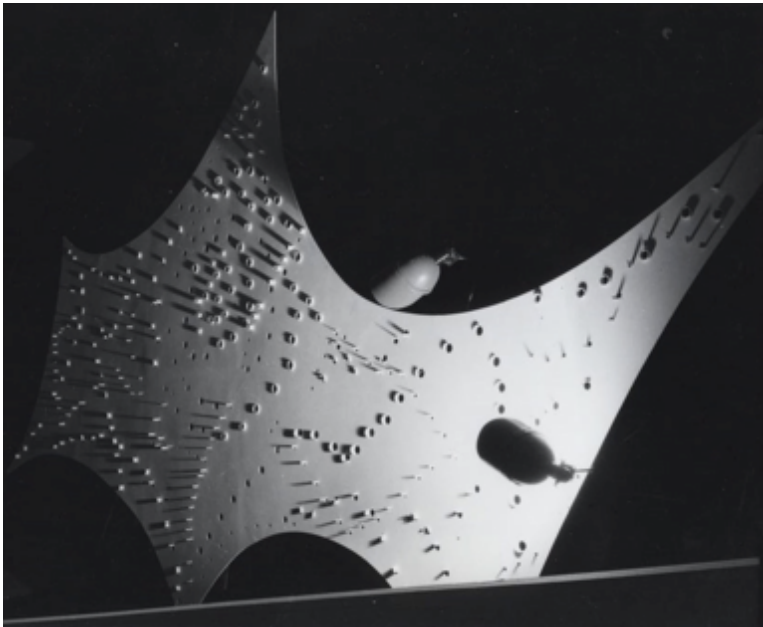
LXXII. Lucio Fontana, *Soffitto*, stucco e pannelli con neon, Milano. Realizzato da Fontana durante la sua collaborazione con la ditta di Arredamenti Borsani, in una casa d'abitazione milanese. Riportato come 49 A 12 in Crispolti, *Catalogo ragionato*, 2006



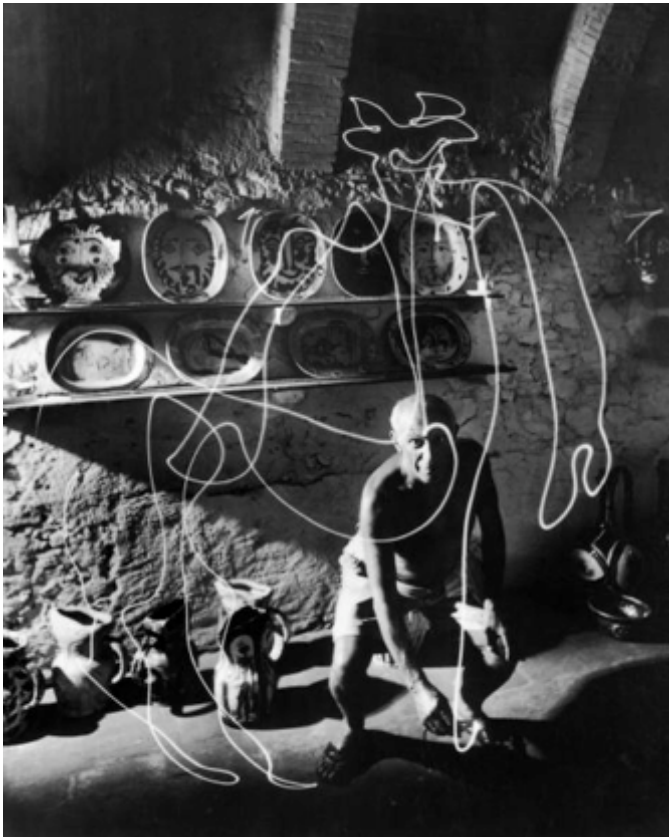
LXXIII. Lucio Fontana, *Bozzetto*, vernice su tela con 4 tagli, bianco, 1959, Milano. Riportato come 59 A 5 in Crispolti, *Catalogo ragionato*, 2006



LXXIV. Lucio Fontana, *Soffitto spaziale illuminante*, tagli su gesso bianco e neon retrostante, Condominio Milano, Via Paoli, 33, Rovereto. Controsoffitto progettato per l'atrio del condominio dell'architetto Baldessari e realizzato in pannelli 60 x 60 cm dalla ditta SADI di Vicenza, 1961. Riportato come 61 A 4 in Crispolti, *Catalogo ragionato*, 2006



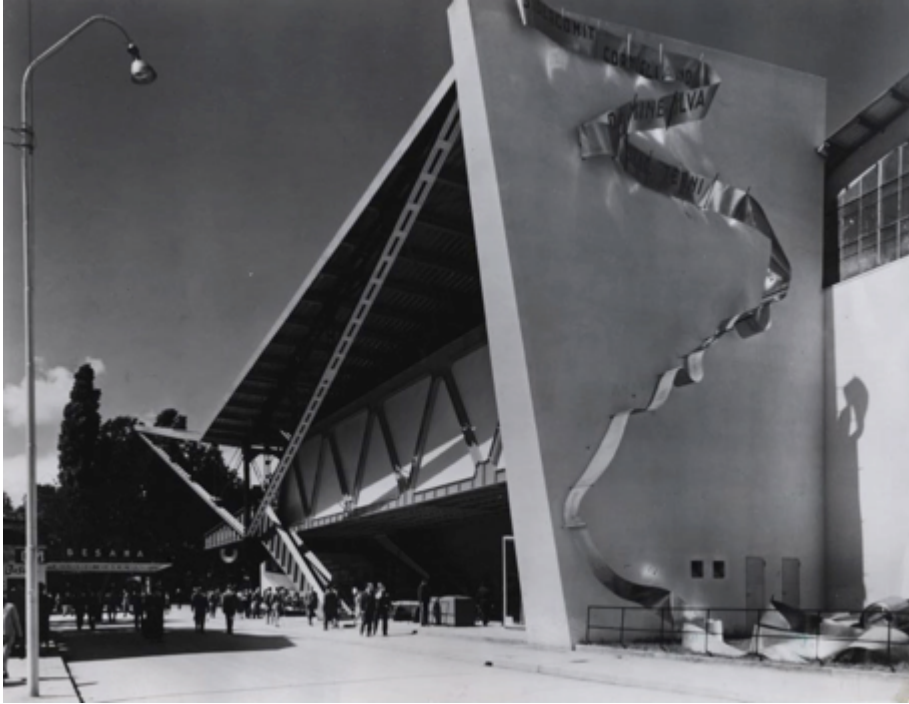
LXXV. Lucio Fontana, *Soffitto spaziale*, buchi, alcuni con elementi aggettanti, su fondo bianco, 1000 x 600 cm. Distrutto. Interno del cinematografo con complesso "SPAZIALE" luminoso. Architettura pubblicitaria per la Soc. E. BREDA alla Fiera Internazionale di Milano, 1953



LXXVI / LXXVII. Pablo Picasso, fotografia di Gjon Mili, 1949



LXXVIII. Museo del Novecento, Milano. Sala di Lucio Fontana con l'installazione al neon, 2010



LXXIX. Lucio Fontana, *Nastro metallico parietale*, metallo, Milano. Distrutto.
Realizzato per l'esterno del padiglione Sidercomit alla XXXI Fiera di Milano nel 1953,
progettato da Luciano Baldassari e Marcello Grisotti



LXXX. Lucio Fontana, *Soffitto spaziale*, buchi e segmenti di neon, Milano. Distrutto. Realizzato per il cinema del padiglione Sidercomit alla XXXI Fiera di Milano nel 1953, architetto Luciano Baldassari, decorazione delle pareti di Attilio Rossi



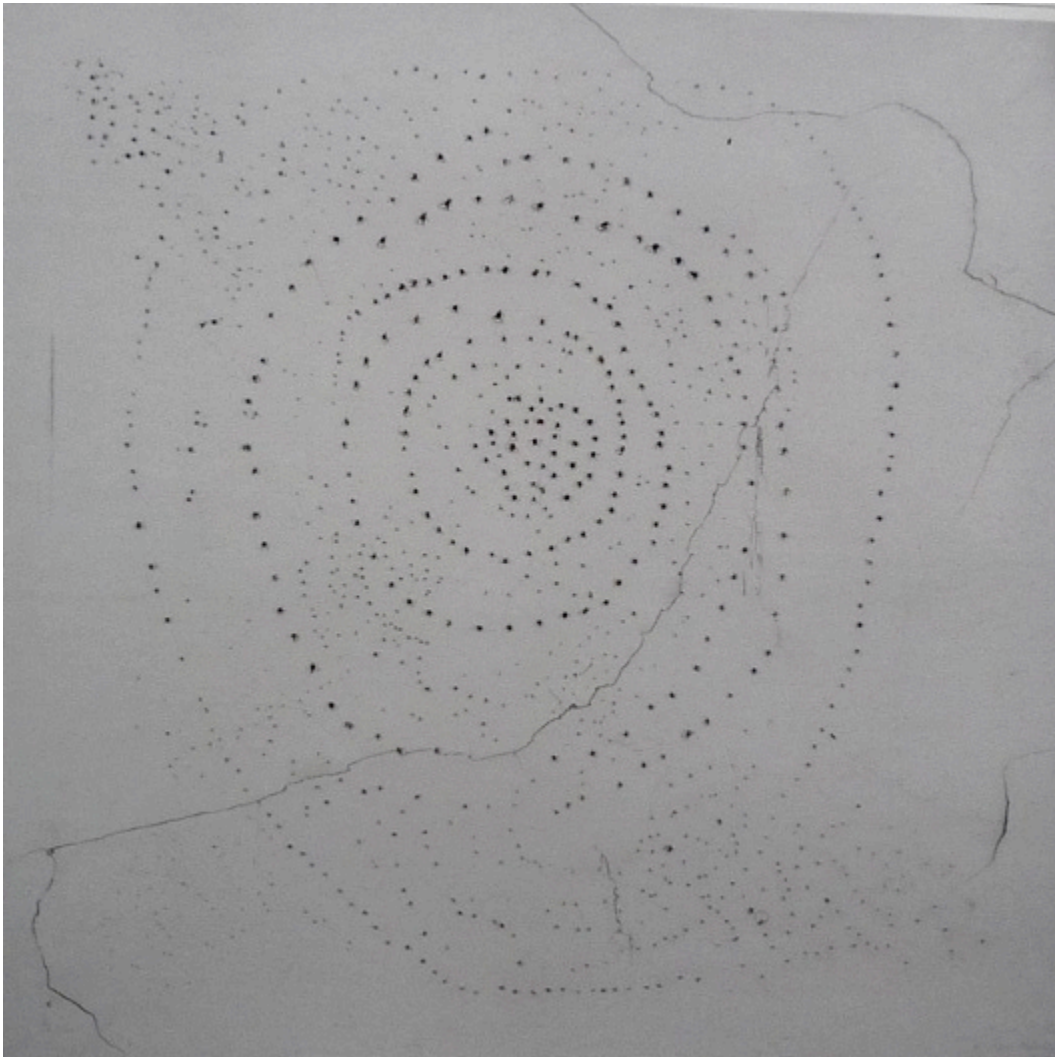
LXXXI. Veduta del cinema del padiglione Sidercomit alla XXXI Fiera di Milano nel 1953, architetto Luciano Baldassari, decorazione delle pareti di Attilio Rossi e Soffitto di Lucio Fontana. Archivio Zita Mosca Baldessari



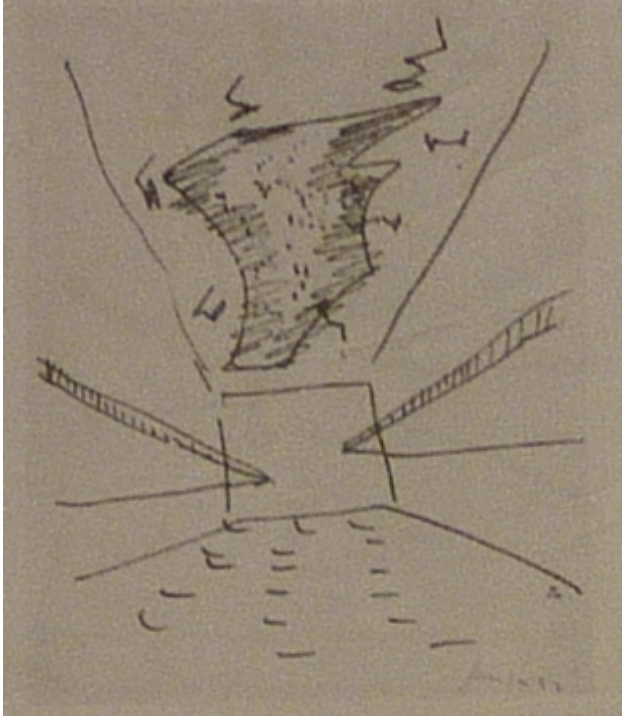
LXXXII / LXXXIII / LXXXIV. Padiglione Sidercomit, cemento armato, XXXI Fiera di Milano, 1953. Archivio Zita Mosca Baldessari



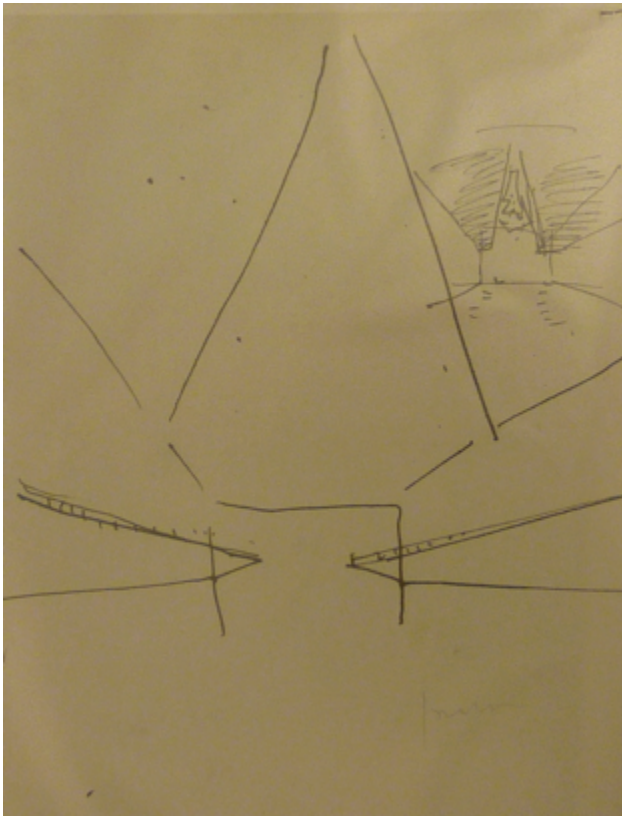
LXXXV. Lucio Fontana, *Soffitto*, buchi su gesso e luci, pannelli di 200 x 100 x 4 cm, Kursaal Margherita, Verrazze. Realizzato dalla società di soffitti in gesso SADI di Vicenza, alla fine del XIX secolo
LXXXVI. Lucio Fontana, *Soffitto*, particolare



LXXXVII. Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, carta telata naturale, 100 x 100 cm, 1949
Riportato come 49 B 1 in Crispolti, *Catalogo ragionato*, 2006



LXXXVIII. Lucio Fontana, *Soffitto spaziale*, inchiostro su carta, 28 x 22 cm, 1952. Firma e data b.d. In archivio della Fondazione Lucio Fontana n° 3672/2



LXXXIX. Lucio Fontana, *[Studio per plafone al neon]*, inchiostro su carta, 28 x 22 cm, 1952. Firma b.d. In archivio della Fondazione Lucio Fontana n° 1945/12



XC. Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker, *Homage to Fontana*, Documenta 3, Kassel, 1964



XCI. Lucio Fontana, *Progetto per cappella funebre*, carta piegata, con buchi e filo di ferro, Alessandria. Non realizzato. Progetto studiato da Fontana assieme all'architetto Mario Fallini nel 1953. Riportato come 53 A 5 in Crispolti, *Catalogo ragionato*, 2006



XCII. Le Corbusier, *Pavillon des Temps Nouveaux*, Parigi, 1936



XCIII. Lucio Fontana, *Intervento in progetto di esterno di chiesa per Siracusa*, legno. Opera del Santuario della Madonna delle Lacrime, Siracusa. Non realizzato. Intervento di Fontana immaginato in progetto degli architetti Vittorio Gandolfi e Mario Righini, del 1956. Riportato come 56 A 9 in Crispolti, *Catalogo ragionato*, 2006



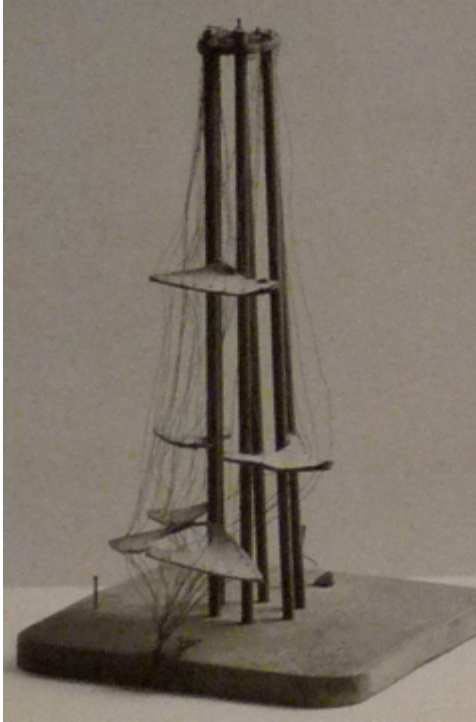
XCIV. Kazuyo Sejima, Ryue Nishizawa, New Museum of Contemporary Art, New York, 2007



XCV. Herzog & de Meuron, CaixaForum, Madrid, 2008



XCVI. Ludwig Mies van der Rohe, Seagram Building, New York, 1958



XCVII. Lucio Fontana, *Modello di intervento sulla torre del Parco*, fil di ferro, legno e cartone, 26,5 x 15,5 x 16 cm, Monza, collezione privata. Progetto di “rimodellazione spaziale” della Torre del Parco, in occasione della XII Triennale di Milano, 1960. Riportato come 60 A 4 in Crispolti, *Catalogo ragionato*, 2006



XCVIII. Lucio Fontana, *L'espace et le temps*, buchi su lastra metallica non saldata, altezza 53,3 cm e diametro 24 cm, Tokyo, Gallery Art Point. Bozzetto di struttura plastica ambientale, luminosa, alta tra 4 e 6 metri, intitolata *Il tempo e lo spazio*, immaginata per la mostra *Integratie 64* ad Anversa, dove sarà realizzata da Jef Verheyen. Riportato come 62-63 A 1 in Crispolti, *Catalogo ragionato*, 2006



XCIX. Lucio Fontana, *Lampadario*, neon, Via Sant'Antonio Maria Zaccaria 3, Milano. Progettato per l'atrio di una casa d'abitazione dell'architetto Luigi Ghò. Riportato come 53 A 8 in Crispolti, *Catalogo ragionato*, 2006



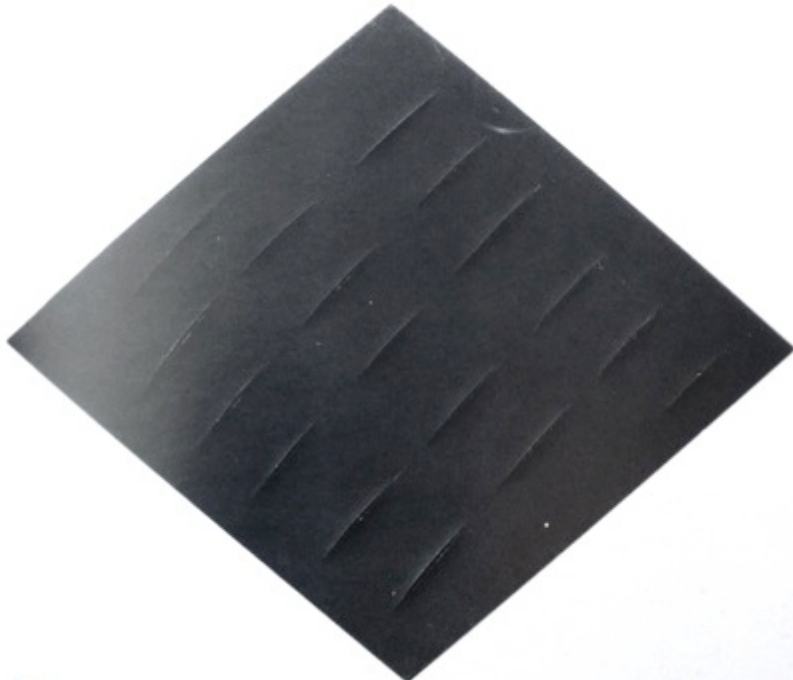
C. Gerrit Rietveld, lampadario per lo studio del dr. A.M. Hartog, Maarssen, 1922



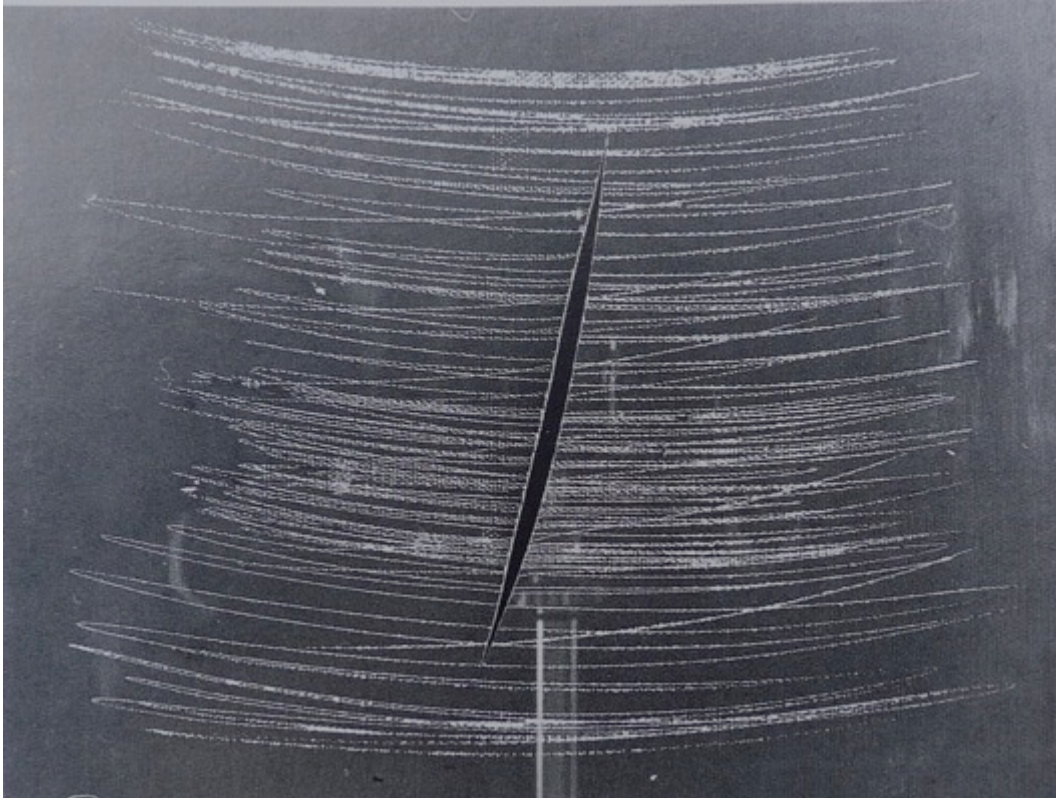
CI. Lucio Fontana, *Lampadario*, vetro, cubo in tubi di neon bicolore: bianco e azzurro, 180 x 180 cm, 1959-60. Realizzato per il Cinema Duse di Pesaro, su disegni di Fontana, nel quadro di un insieme progettato dall'architetto Nicola Amoroso, comprendente anche opere di Sergio Dangelo e Giò Pomodoro. Ne esiste una copia postuma. Riportato come 59-60 A 1 in Crispolti, *Catalogo ragionato*, 2006



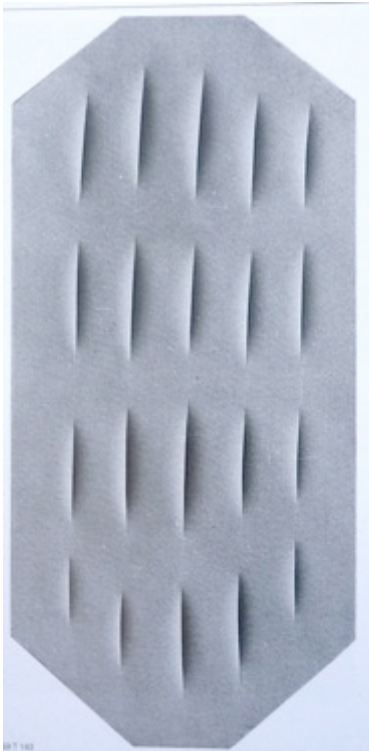
CII. Lucio Fontana, [*Concetto spaziale*], *Attesa*, idropittura su tela, bianco, diametro 135 cm. Riportato come 59 T 84 in Crispolti, *Catalogo ragionato*, 2006



CIII. Lucio Fontana, [*Concetto spaziale*], *Attese*, idropittura su tela, nero, 81,5 x 81,5 cm. Riportato come 59 T 86 in Crispolti, *Catalogo ragionato*, 2006



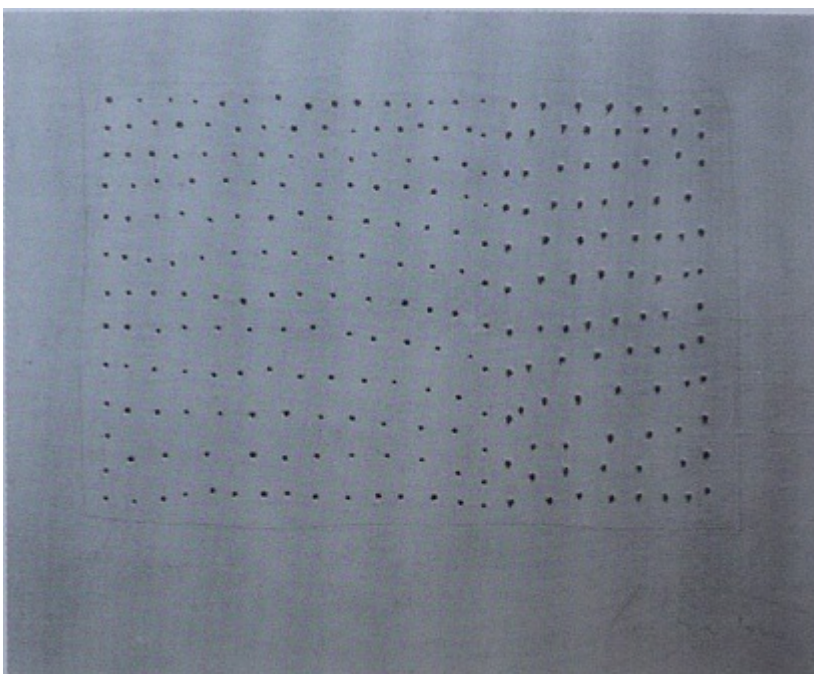
CIV. Lucio Fontana, *Concetto spaziale, Attesa*, idropittura e graffiti su tela, rosso, 30 x 40 cm. Riportato come 59 T 90 in Crispolti, *Catalogo ragionato*, 2006



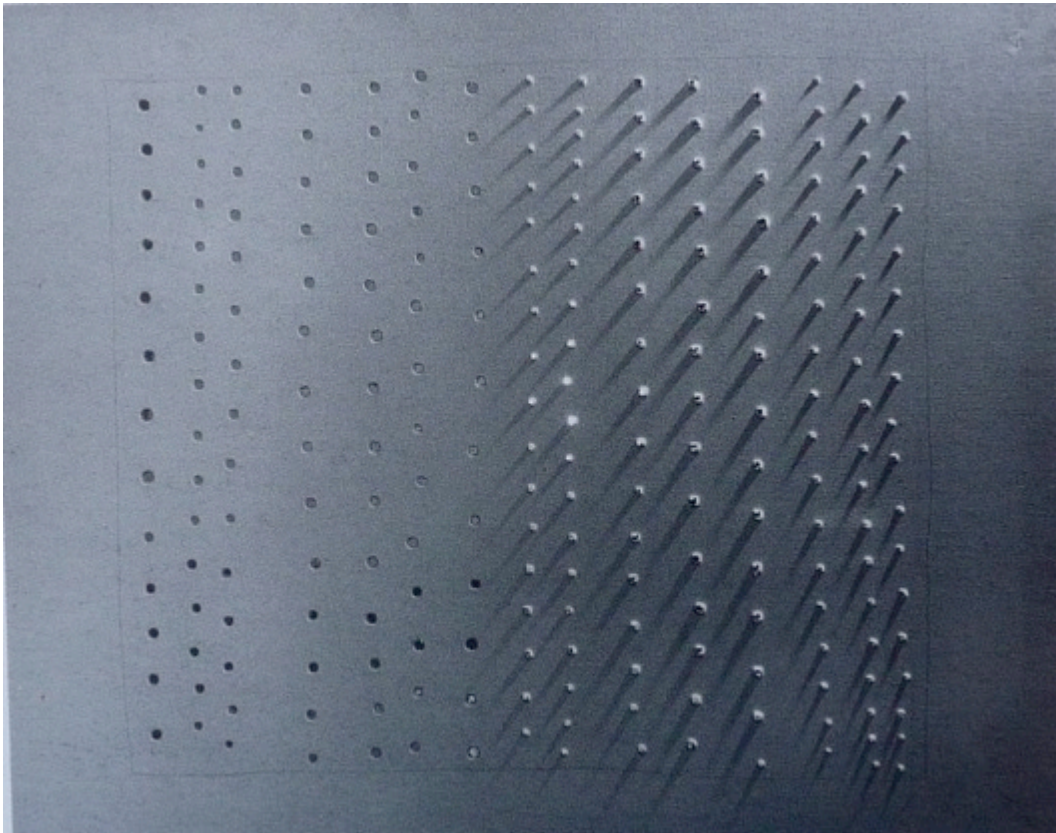
CV. Lucio Fontana, [*Concetto spaziale*], *Attesa*, idropittura su tela, bianco, 131 x 60 cm. Riportato come 59 T 142 in Crispolti, *Catalogo ragionato*, 2006



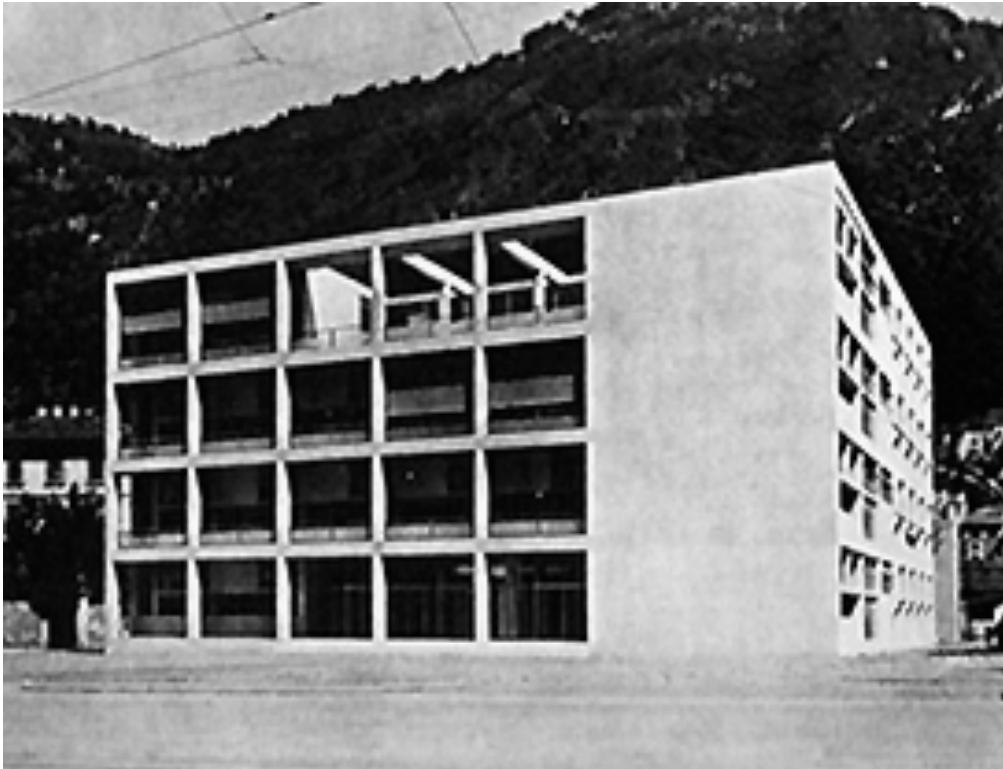
CVI. Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, olio e matita su tela, rosso, 118 x 108 cm.
Zurigo, Andrea Caratsch. Riportato come 60 B 6 in Crispolti, *Catalogo ragionato*, 2006



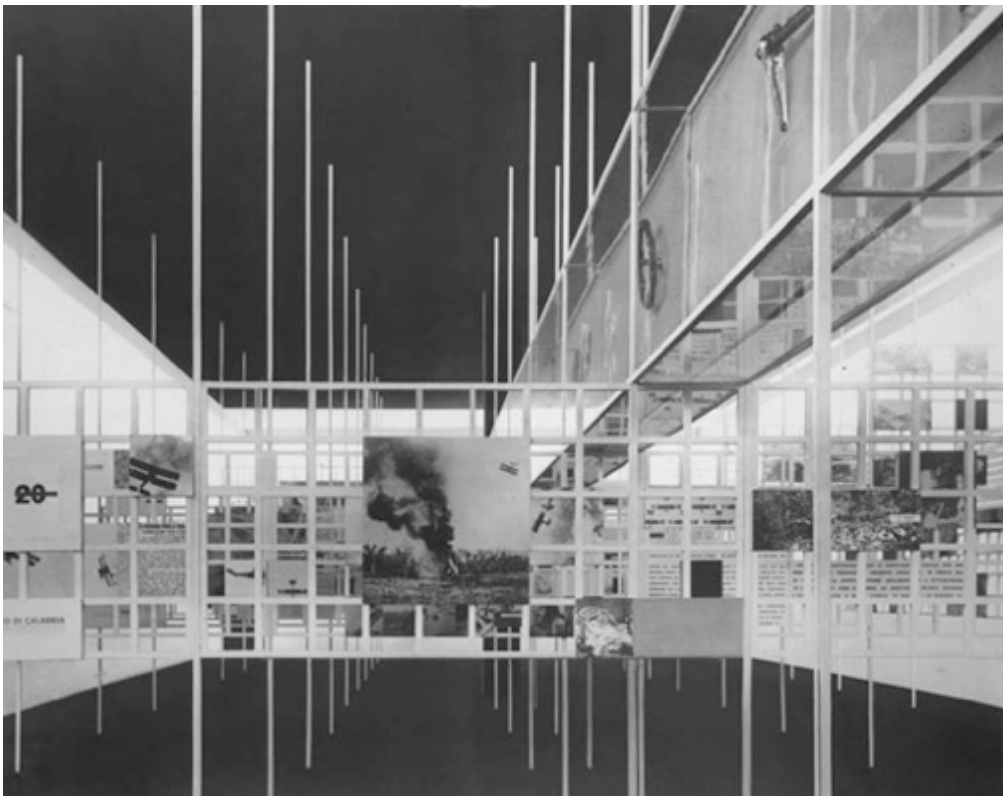
CVII. Lucio Fontana, [*Concetto spaziale*], olio e matita su tela, bianco, 65 x 80 cm, 1951.
Bruxelles, collezione J. Riportato come 60 B 7 in Crispolti, *Catalogo ragionato*, 2006



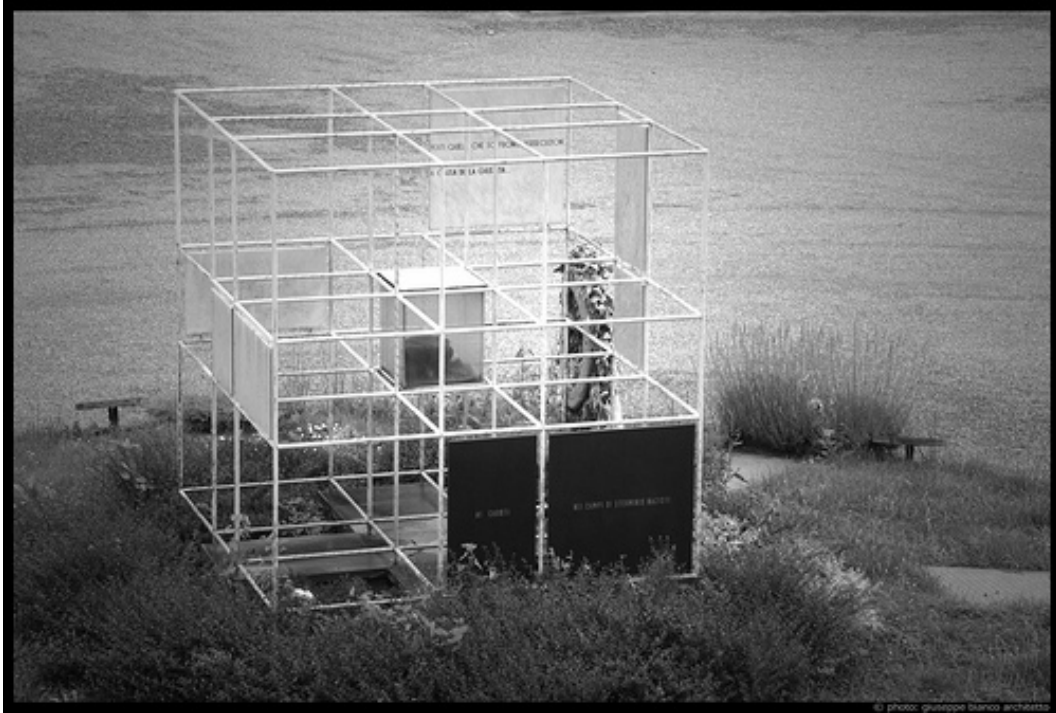
CVIII. Lucio Fontana, *[Concetto spaziale]*, olio e matita su tela, 81 x 100 cm, collocazione sconosciuta. Riportato come 60 B 25 in Crispolti, *Catalogo ragionato*, 2006



CIX. Giuseppe Terragni, Casa del Fascio, Como, 1932-36



CX. Edoardo Persico, Marcello Nizzoli, Sala delle Medaglie d'Oro, Mostra dell'aeronautica Italiana, Milano, 1934



CXI. BBPR, Monumento in ricordo dei Caduti nei campi di concentramento in Germania, Cimitero Monumentale di Milano, 1946



CXII. Max Bill, *Monumento al prigioniero politico ignoto*, progetto, 1952



CXIII. Prima sala allestita da Fontana per la mostra *Dalla Natura all'Arte*, Palazzo Grassi, Venezia, 1960



CXIV. Seconda sala allestita da Fontana per la mostra *Dalla Natura all'Arte*, Palazzo Grassi, Venezia, 1960



CXV. Lucio Fontana, *Esaltazione di una forma*, tessuti diversi. Distrutto. Ambiente creato da Fontana nel 1960 nell'ambito della mostra *Dalla Natura all'Arte*, Palazzo Grassi, Venezia. Riportato come 60 A 1 in Crispolti, *Catalogo ragionato*, 2006



CXVI. Kurt Schwitters, *Merzbau*, Waldhausenstrasse 5°, Hannover, 1923



CXVII. Lucio Fontana, *Ambiente spaziale*, china su carta, 22 x 32 cm, 1952. In archivio della Fondazione Lucio Fontana n° 1367/133



CXVIII. Lucio Fontana, *Ambiente spaziale*, china su carta, 22 x 32 cm, 1960. In archivio della Fondazione Lucio Fontana n° 1367/132



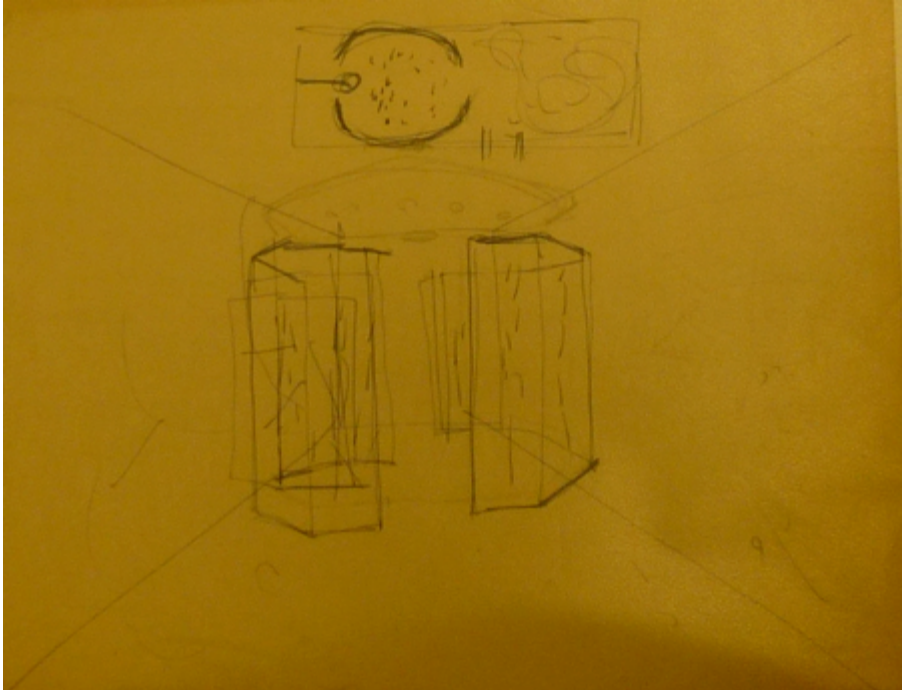
CXIX / CXX. Lucio Fontana, *Fonti di energia, soffitto di neon per "Italia 61"*, neon, sette piani di luce al neon. Distrutto. Torino, sala delle Fonti di energia, degli architetti Gian Emilio, Piero e Anna Monti. Riportato come 61 A 2 in Crispolti, *Catalogo ragionato*, 2006



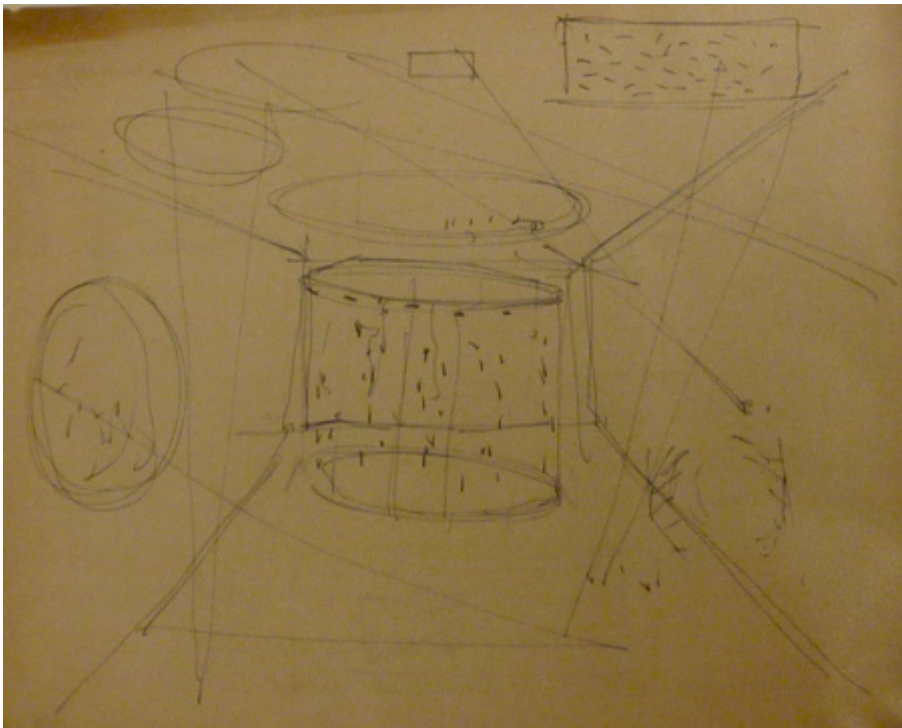
CXXI. Lucio Fontana, *Progetto per l'ambiente a Italia '61, Torino*, pastelli bianco e blu su carta nera, 67 x 49 cm, 1960. Firma e data b.d. In archivio della Fondazione Lucio Fontana n° 1384/1



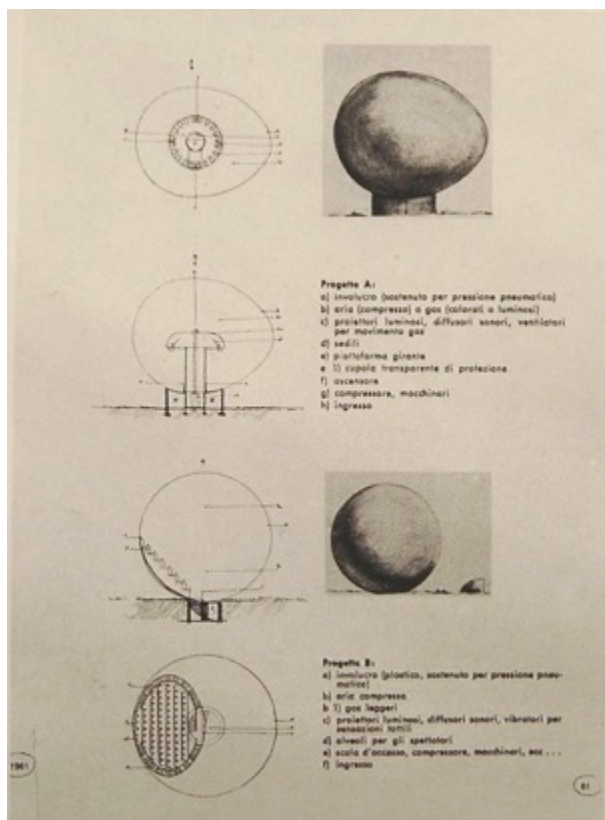
CXXII. Lucio Fontana, *Progetto per l'ambiente a Italia '61, Torino*, pastelli bianco, giallo, rosso e blu e collage blu con buchi su carta nera, 67 x 49 cm, 1960. Firma e data b.d. In archivio della Fondazione Lucio Fontana n° 1383/1



CXXIII. Lucio Fontana, *Studio per allestimento Italia '61 (NON schizzo per Cappella)*, inchiostro blu su carta avorio a grana fine filigrana Extra Strong, 219 x 279 mm, 1960-61. In archivio della Fondazione Lucio Fontana n° 834/226



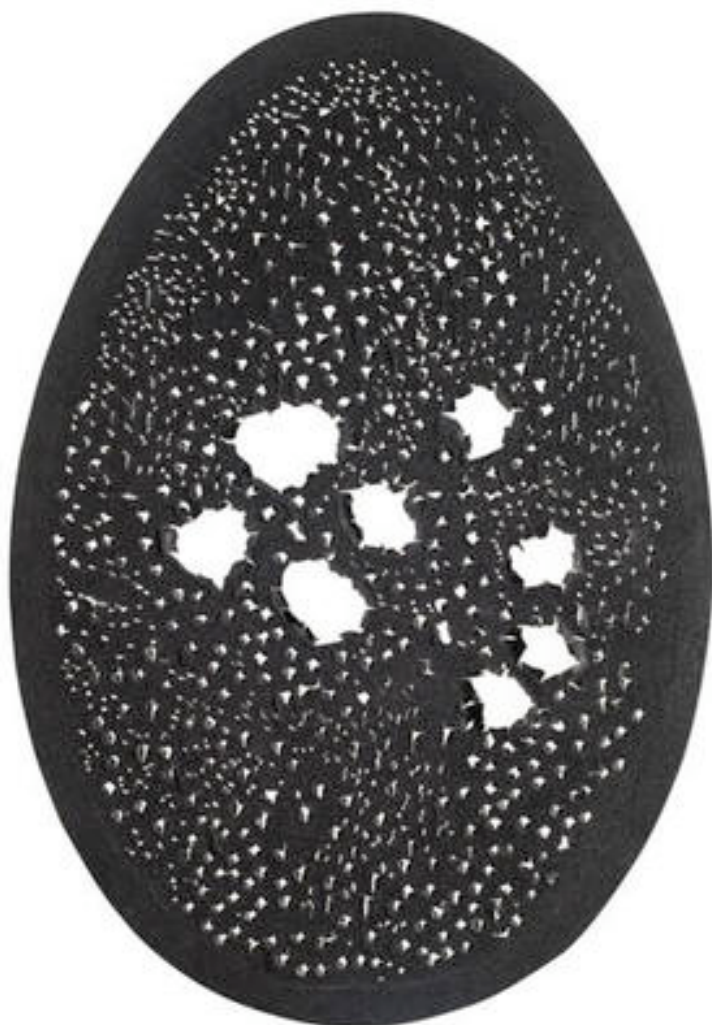
CXXIV. Lucio Fontana, *recto: Studio per allestimento Italia '61 (NON schizzo per)*, inchiostro blu su carta avorio a grana fine filigrana Extra Strong, 219 x 279 mm, 1960. In archivio della Fondazione Lucio Fontana n° 834/227



CXXV. Piero Manzoni, *Placentarium*, progetto, 1960



CXXVI. Piero Manzoni, *Corpo d'aria n.15*, 42,5 x 14,3 x 4,8 cm, 1960



CXXVII. Lucio Fontana, *Concetto Spaziale, Fine di Dio*, tecnica mista, 178 x 123 cm, 1963



CXXVIII. Lucio Fontana, *Cateratte a New York*, disegno, 1961

CXXIX. Lucio Fontana, *New York a mezzanotte, cateratte di notte*, disegno, 1961

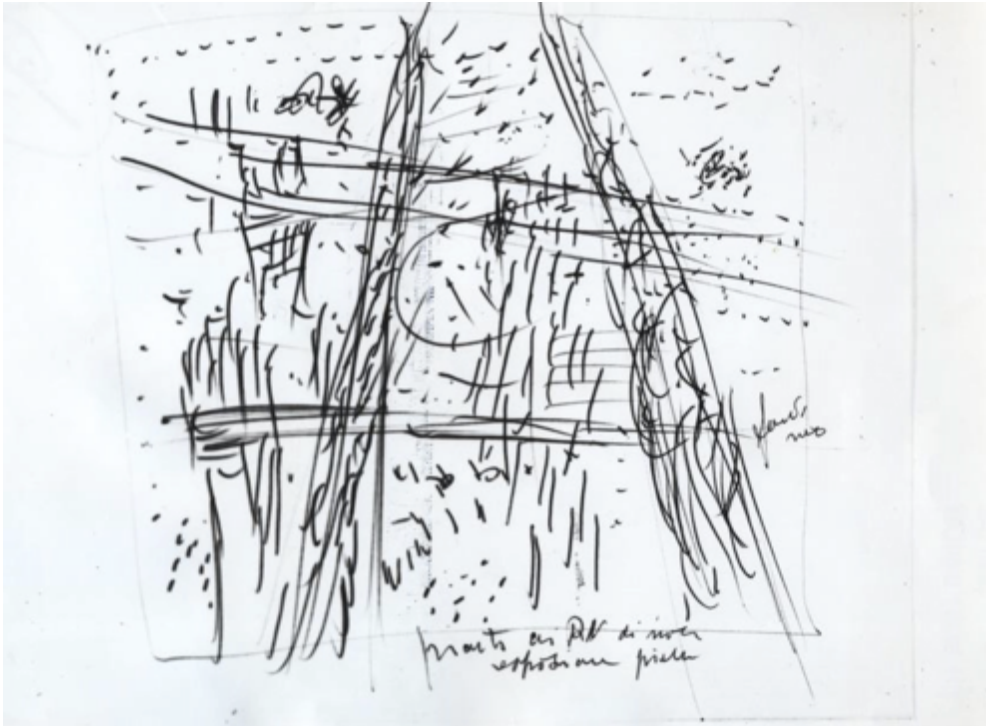
CXXX. Lucio Fontana, *New York a mezzogiorno, cateratte*, disegno, 1961

CXXXI. Lucio Fontana, *New York a mezzogiorno*, disegno, 1961



CXXXII. Lucio Fontana, *New York dalla Statua della Libertà, la City*, disegno, 1961

CXXXIII. Lucio Fontana, *New York di notte dal grattacielo*, disegno, 1961



CXXXIV. Lucio Fontana, *Pianta di New York di notte*, disegno, 1961

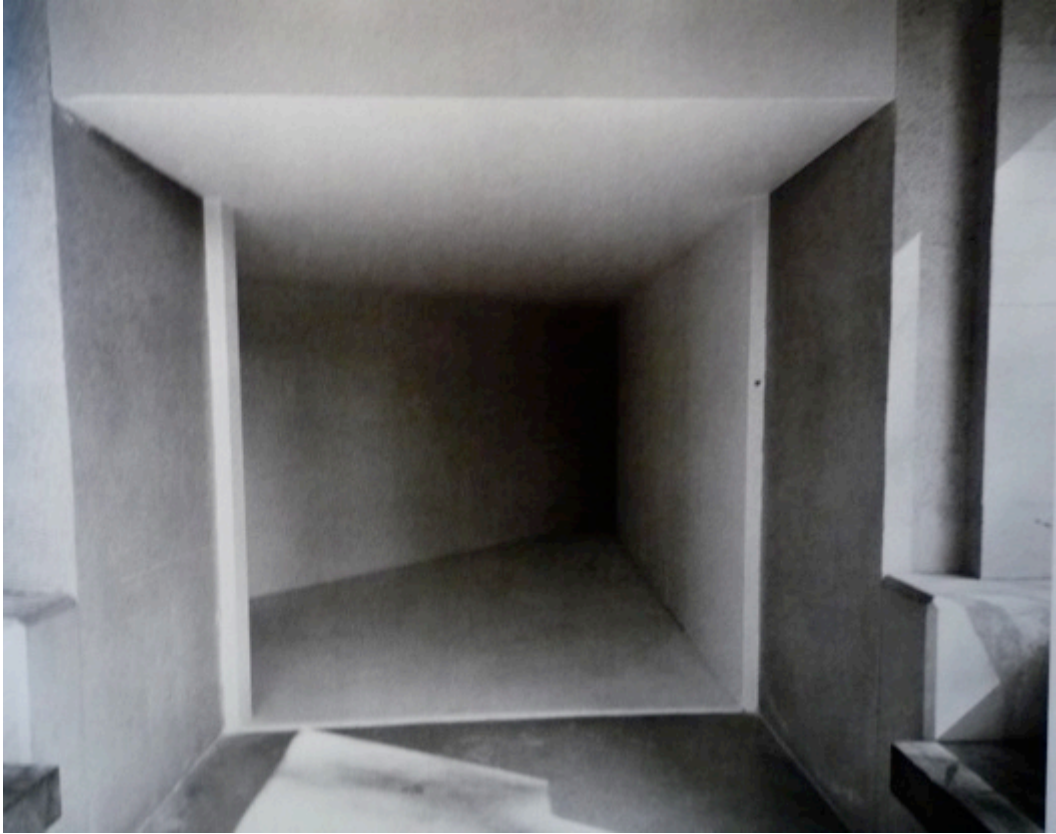
CXXXV. Lucio Fontana, *Pianta di New York*, disegno, 1961



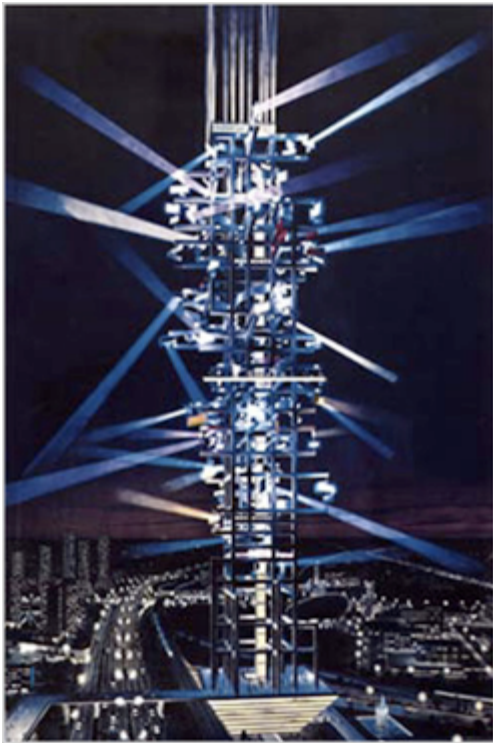
CXXXVI. James Turrell, *Skyspace*, Villa Menafoglio Litta Panza di Biumo, Varese, 1976



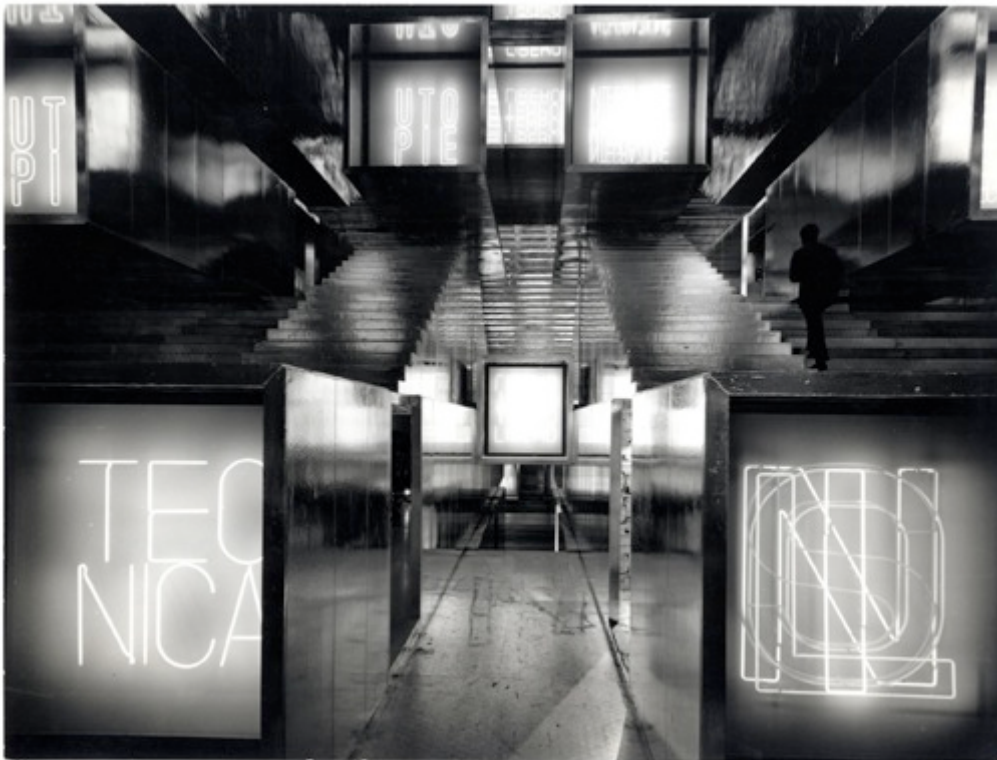
CXXXVII. Robert Irwin, *Light and Space*, Museum of Contemporary Art, San Diego, 2007



CXXXVIII. Michael Asher, *Senza titolo*, installazione, Gladys Montgomery Art Center at Pomona College, California, 1970



CXXXIX. Nicolas Schoffer, *Tour Lumière Cybernétique*, 1956



CXLI. Primo ripiano della XIII Triennale di Milano, 1964



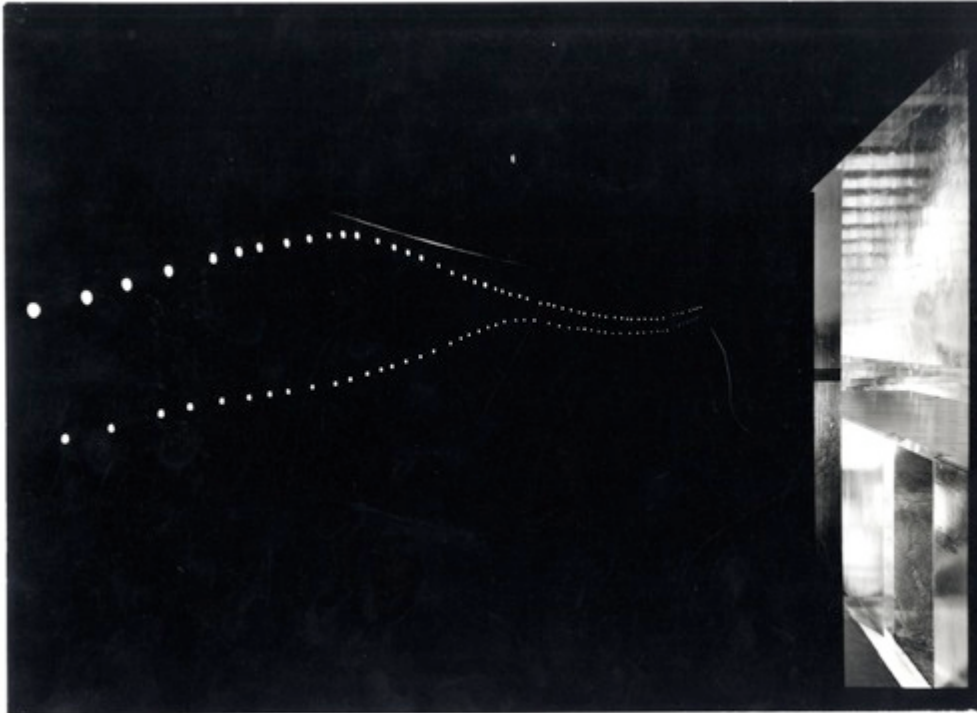
CXLI. Luciano Del Pezzo, collaboratori Milvia Maglione e Alberto Papafava, *Il contabile*, primo spazio, terzo condotto, *Illusioni*, XIII Triennale di Milano, 1964



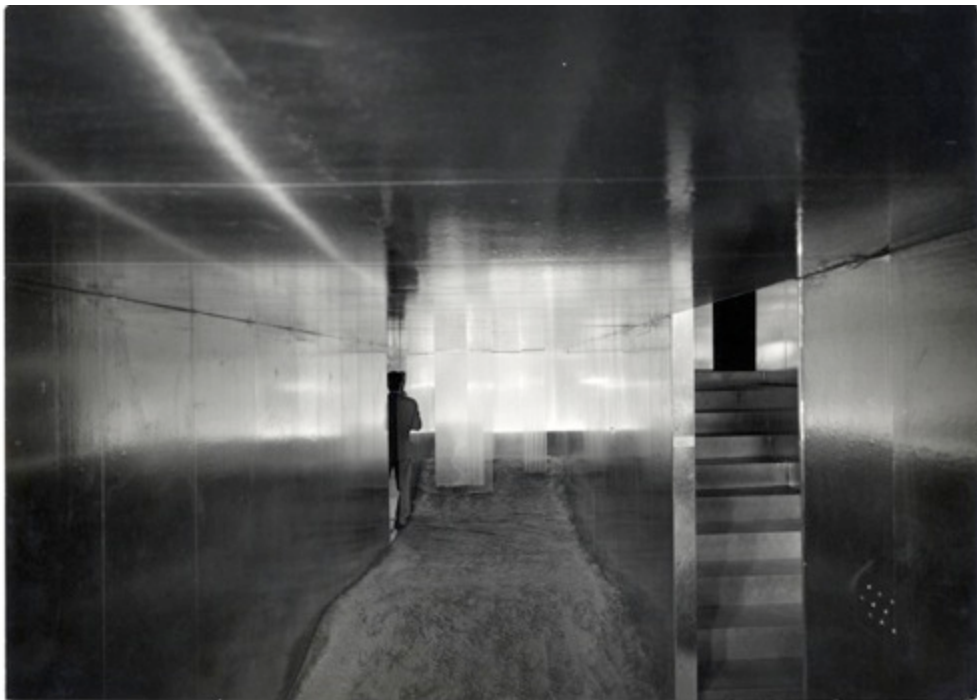
CXLII. Luciano Del Pezzo, collaboratori Milvia Maglione e Alberto Papafava, terzo condotto, Illusioni, XIII Triennale di Milano, 1964



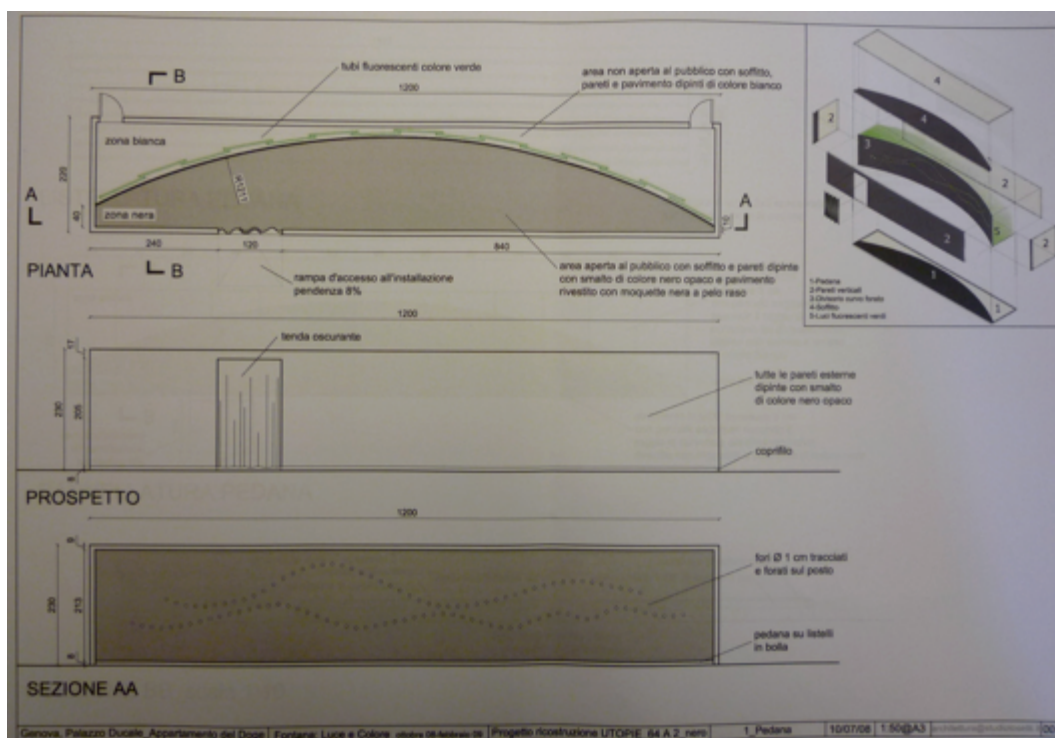
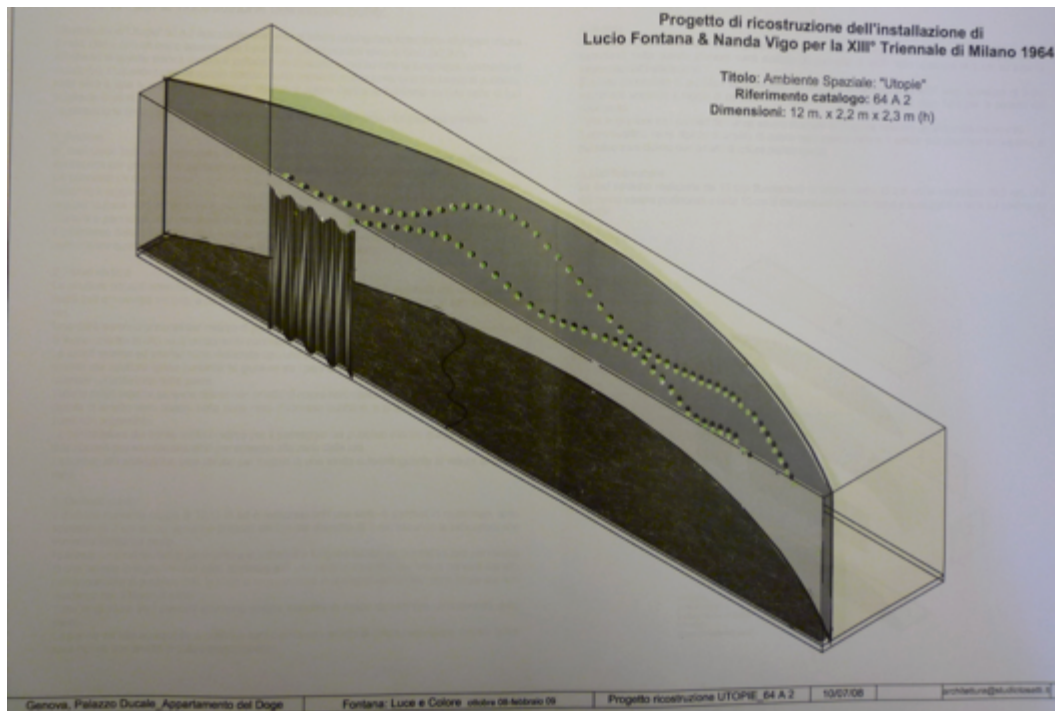
CXLIII. Caleidoscopio, nella sala, le cui pareti sono coperte di specchi, vengono proiettati due films di Tinto Brass, *Il Tempo del Lavoro* e *Il Tempo Libero*, XIII Triennale di Milano, 1964



CXLIV. Lucio Fontana, *Ambiente spaziale "Utopie"*, ambiente nero a forma di corridoio con due traiettorie di punti luminosi. Distrutto. Relizzato in collaborazione di Nanda Vigo per la XIII Triennale di Milano, 1964. Riportato come 64 A 2 in Crispolti, *Catalogo ragionato*, 2006



CXLV. Lucio Fontana, *Ambiente spaziale "Utopie"*, ambiente a forma di corridoio con pavimento gommoso. Distrutto. Relizzato in collaborazione di Nanda Vigo per la XIII Triennale di Milano, 1964. Riportato come 64 A 3 in Crispolti, *Catalogo ragionato*, 2006



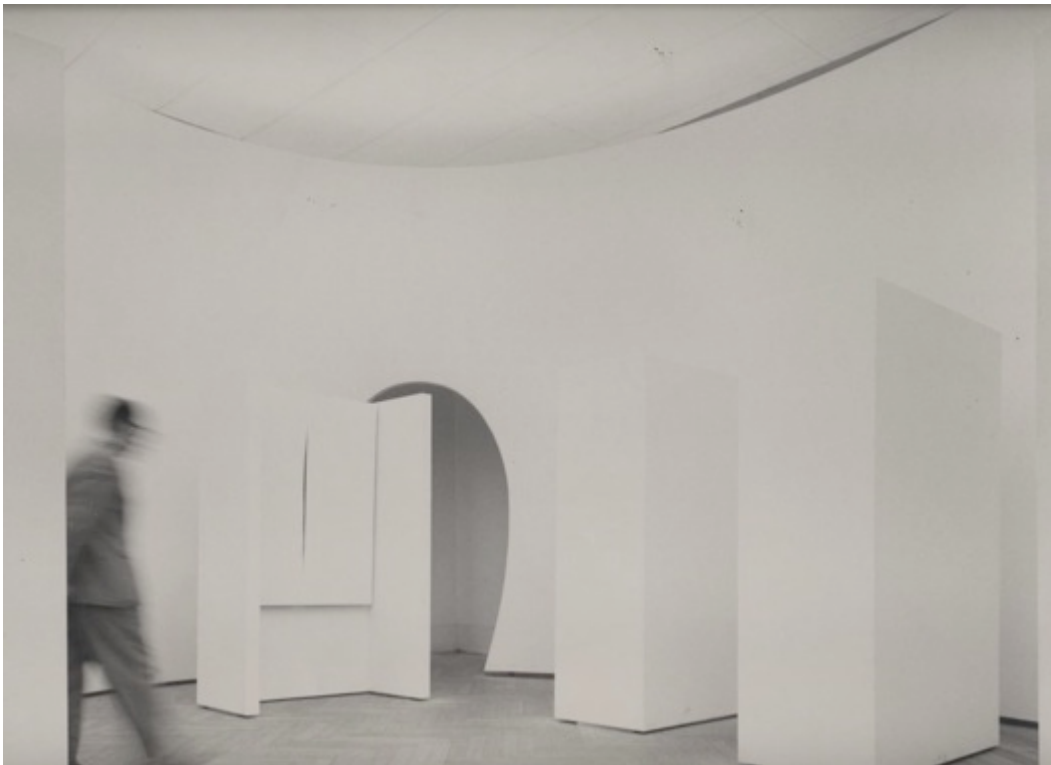
CXLVI / CXLVII. Progetto di ricostruzione dell'installazione di Lucio Fontana e Nanda Vigo per la XIII Triennale di Milano, 1964



CXLVIII. Bruce Nauman, *Floating Room: Lit from Inside*, legno, pannelli di rivestimento, luce fluorescente fredda bianca, 305 x 488 x 488 cm, 1972



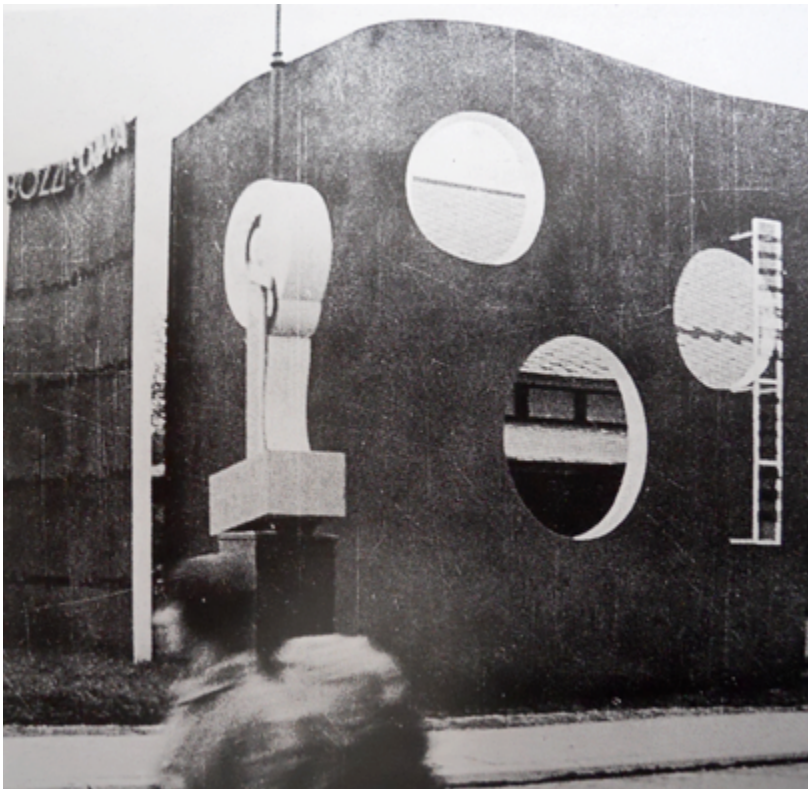
CXLIX. Lucio Fontana, *Ambiente spaziale*, tela nera con punti di colore fosforescenti. Distrutto. Relizzato nel 1966 in occasione della retrospettiva di Fontana al Walker Art Center a Minneapolis. Riportato come 66 A 1 in Crispolti, *Catalogo ragionato*, 2006



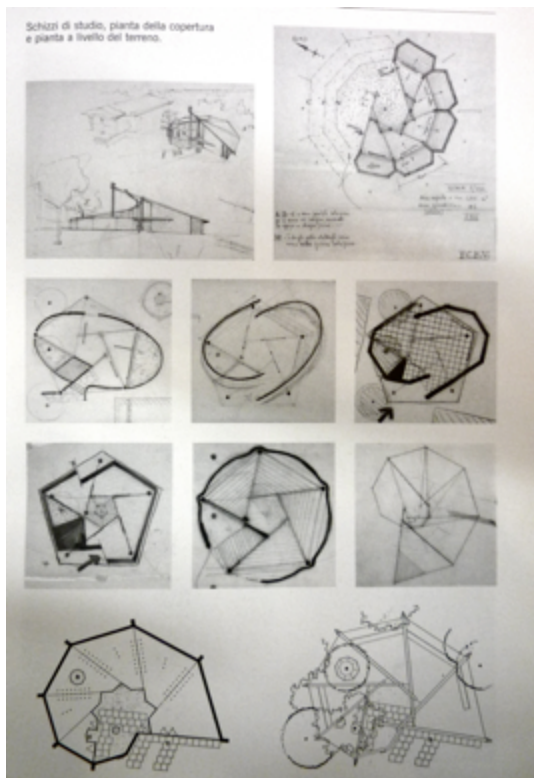
CL / CLI. Lucio Fontana, *Ambiente spaziale nella XXXIII Biennale di Venezia*. Distrutto. Sala completamente bianca, contenente soltanto “tagli bianchi”, studiata da Lucio Fontana e realizzata con qualche modifica dall’architetto Carlo Scarpa nella XXXIII Biennale di Venezia nel 1966. Riportato come 66 A 2 in Crispolti, *Catalogo ragionato*, 2006



CLII. Carlo Scarpa, Tomba Brion, San Vito d'Altivole, Treviso, 1970-75



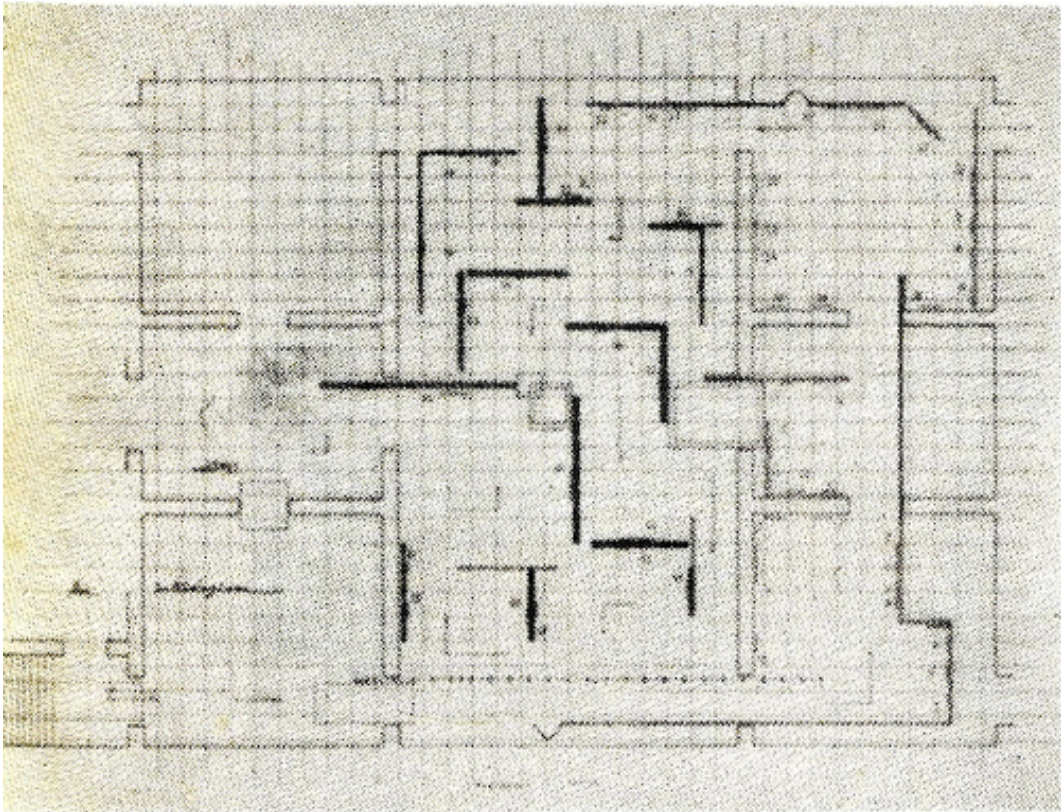
CLIII. BBPR, Padiglione della soc. Bozzi e Crippa, XVII Fiera Campionaria di Milano, 1936



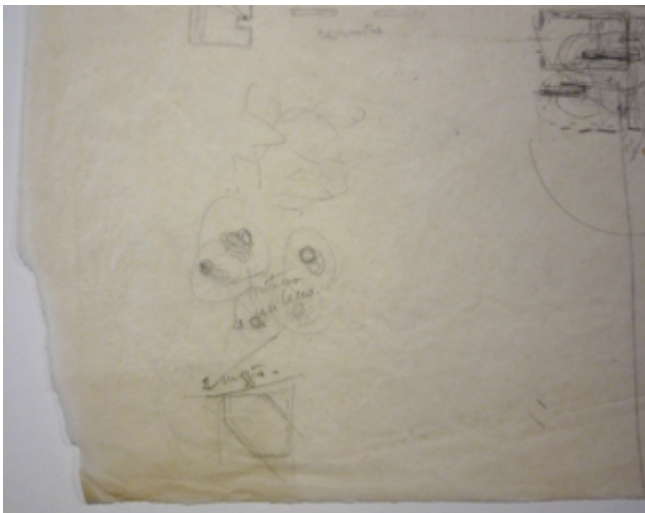
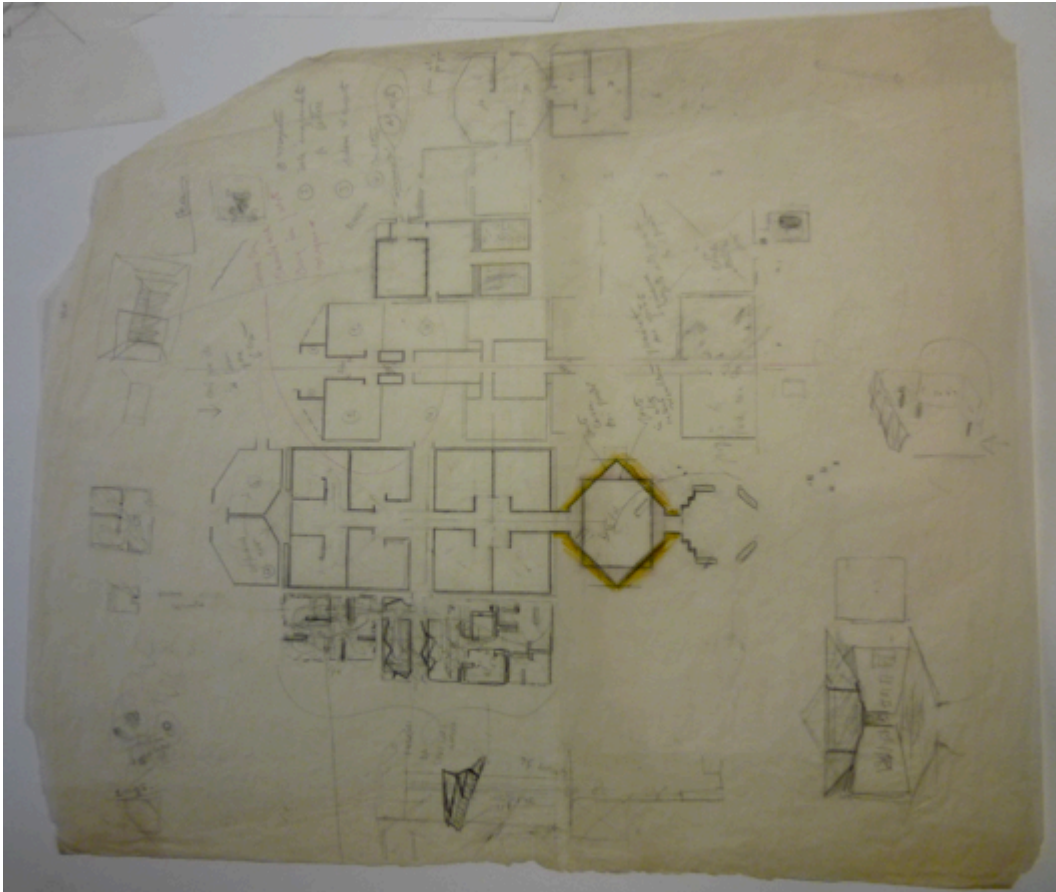
CLIV. BBPR, con la collaborazione, nello studio, dell'arch. G. Bay, Padiglione del Canada alla Biennale di Venezia, schizzi di studio, pianta della copertura e pianta al livello del terreno, 1958



CLV. Lucio Fontana, *Interventi nel progetto per la tribuna presidenziale alla Fiera di Milano*, materiali diversi. Nell'edificio progettato dall'architetto Luciano Baldassari (non realizzato) Fontana aveva previsto una parete con elementi metallici e un "taglio" murale. Archivio Zita Mosca Baldassari



CLVI. Carlo Scarpa, pianta del progetto di allestimento per la mostra personale di Piet Mondrian, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 1956



CLVII. Treviso, Archivio Carlo Scarpa – Archivio di Stato di Treviso, foglio n. 47 169/51. Progetto di allestimento della Biennale di Venezia del 1966.

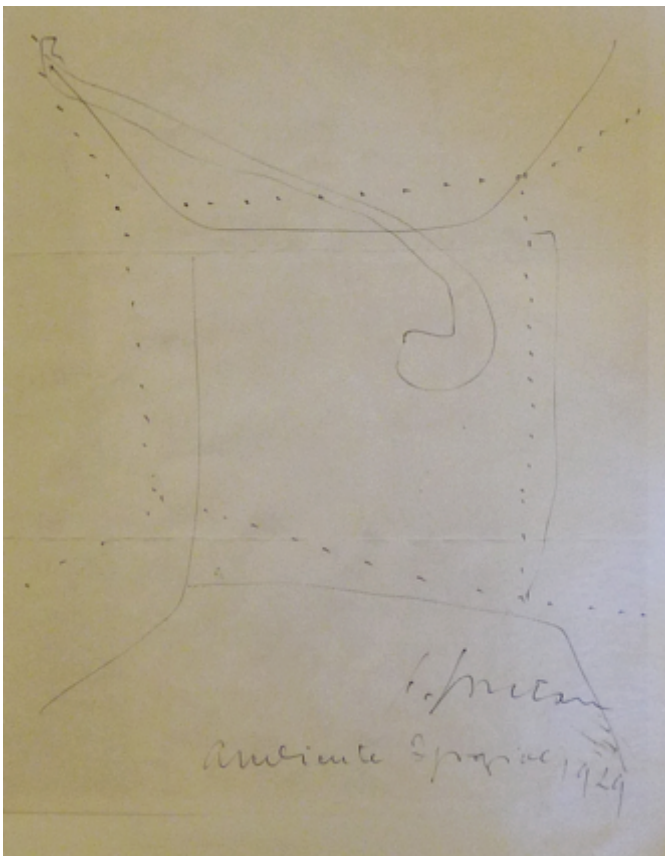
CLVIII. Treviso, Archivio Carlo Scarpa – Archivio di Stato di Treviso, foglio n. 47 169/51. Progetto di allestimento della Biennale di Venezia del 1966. Particolare.



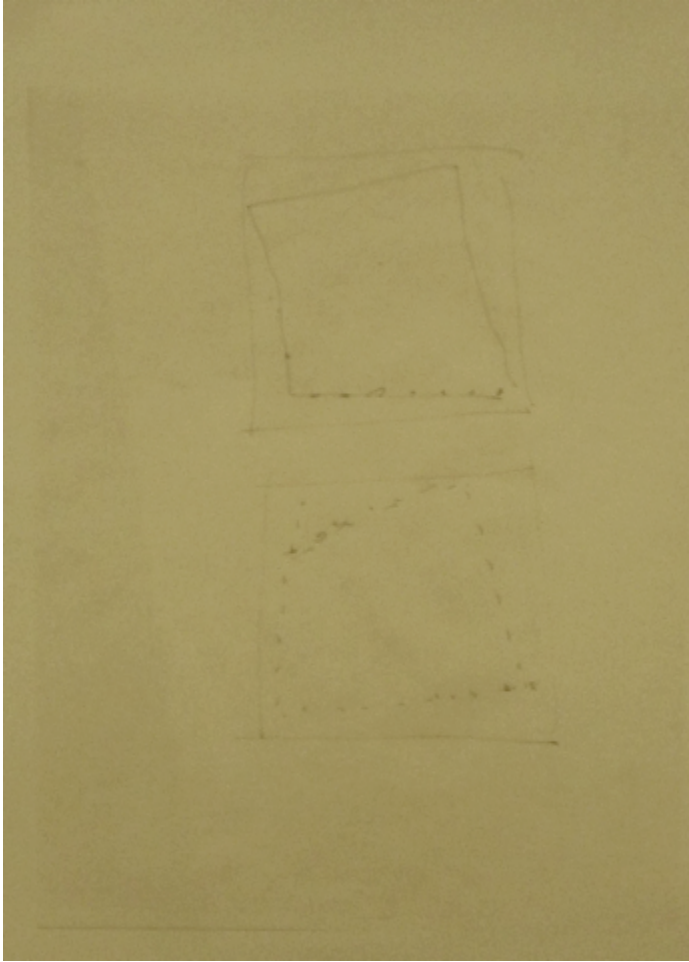
CLIX. Lucio Fontana, *Vittoria*, gesso, altezza 500 cm. Distrutto. Realizzato per il Salone della Vittoria, al primo piano della VI Triennale di Milano, lavoro di gruppo (Marcello Nizzoli, pittore, Giancarlo Palanti, architetto, Edoardo Persico, critico, Lucio Fontana, scultore). L'insieme realizzato da Fontana comprendeva anche due cavalli. Riportato come 36 A 1 in Crispolti, *Catalogo ragionato*, 2006



CLX. Lucio Fontana, *Ambiente spaziale*, tela, colori fosforescenti e luce di Wood, 300 x 500 x 300 cm, 1967 Distrutto. Rivoli, Museo del Castello, ricostruzione. Realizzato per l'esposizione *Lo spazio dell'immagine*, a Palazzo Trinci, Foligno. Riportato come 67 A 1 in Crispolti, *Catalogo ragionato*, 2006



CLXI. Lucio Fontana, *Ambiente spaziale 1949*, biro su carta, 28 x 22 cm, 1967. Firma, titolo e data b.s. In archivio della Fondazione Lucio Fontana n° 3471/1



CLXII. Lucio Fontana, *Ambiente spaziale*, biro su carta, 28 x 22 cm, 1967. In archivio della Fondazione Lucio Fontana n° 3471/2



CLXIII. Enrico Castellani, *Ambiente Bianco*, tempera su tela estroflessa, 210 x 550 x 530 cm, 1970, Mart - Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto



CLXIV. Pino Pascali, *32mq di mare circa*, 30 vasche di alluminio zincato e acqua colorata all'anilina, 113 x 113 cm ognuna, Collezione G.N.A.M., Roma, 1967



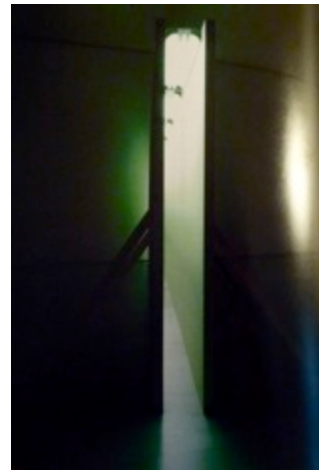
CLXV. Mario Ceroli, *Cassa Sistina*, legno di pino di Russia, 200 x 300 x 230 cm, 1966



CLXVI. Lucio Fontana, *Ambiente spaziale*, colori fosforescenti e luce di Wood. Distrutto. Realizzato nel 1967 per la retrospettiva di Fontana allo Stedelijk Museum, Amsterdam. Riportato come 67 A 2 in Crispolti, *Catalogo ragionato*, 2006

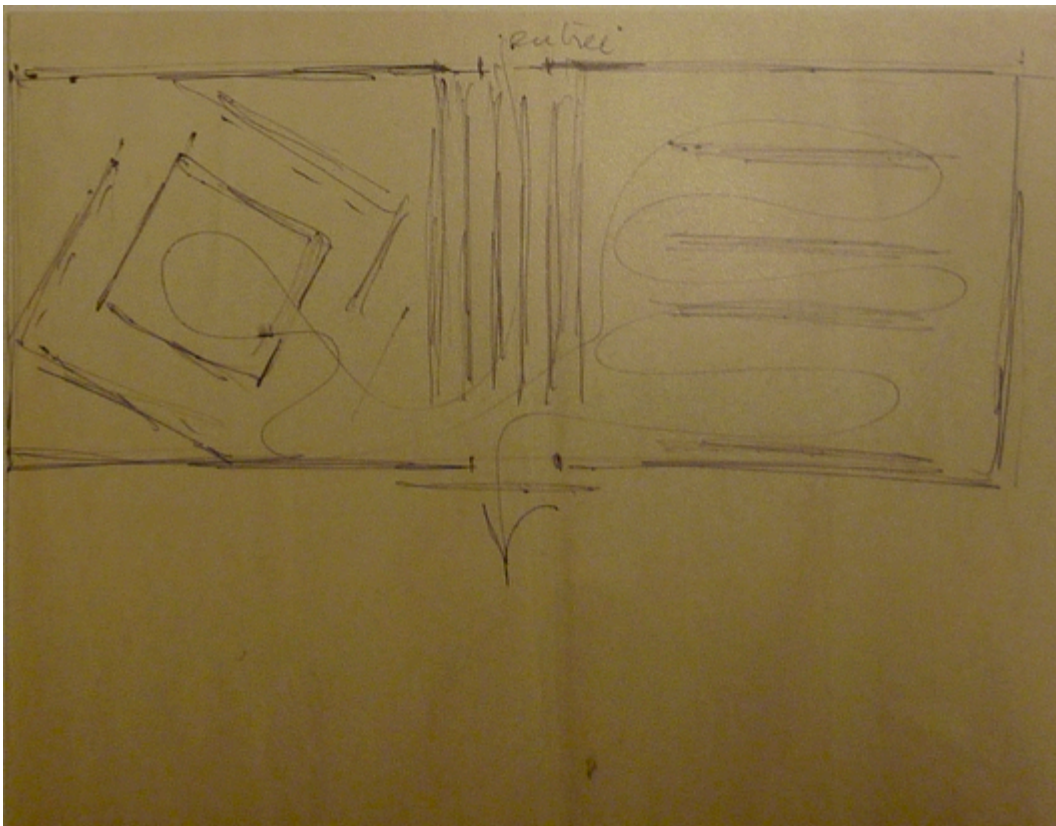


CLXVII. Lucio Fontana, *Ambiente spaziale con neon*, tubo di neon rosso-viola. Distrutto. Realizzato nel 1967 per la retrospettiva di Fontana allo Stedelijk Museum, Amsterdam. Riportato come 67 A 5 in Crispolti, *Catalogo ragionato*, 2006

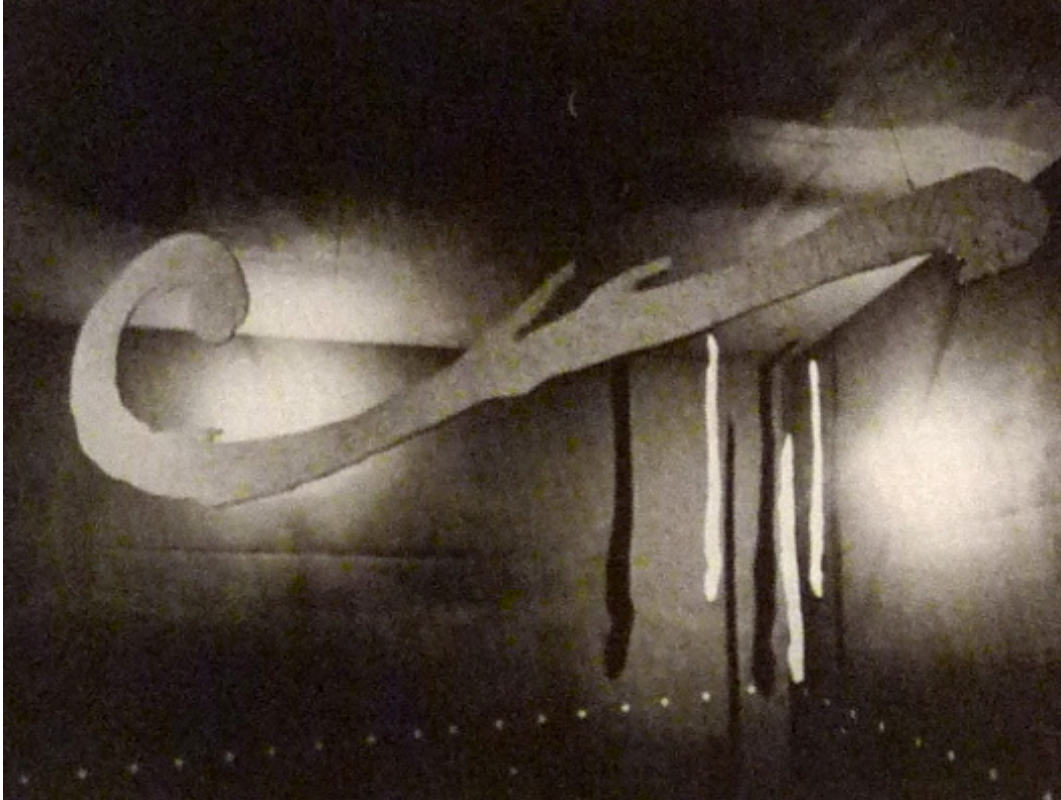


CLXVIII. Lucio Fontana, *Ambiente spaziale a luce rossa*, luce rossa e serie di punti fosforescenti su parete. Distrutto. Realizzato nel 1967 per la retrospettiva di Fontana allo Stedelijk Museum, Amsterdam. Riportato come 67 A 6 in Crispolti, *Catalogo ragionato*, 2006

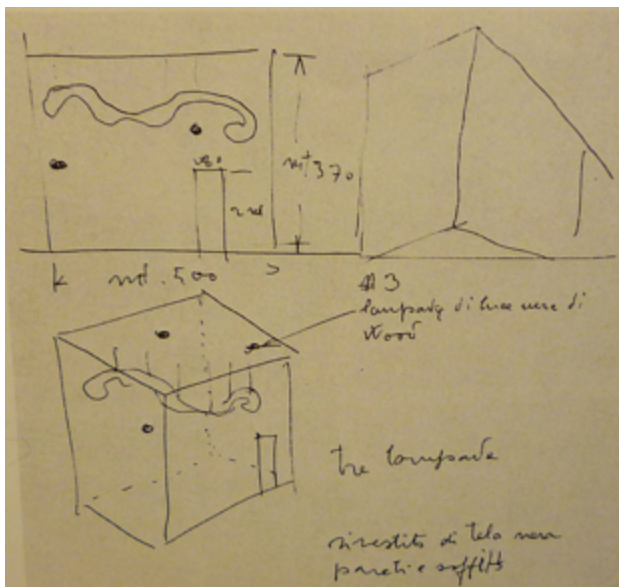
CLXIX. Bruce Nauman, *Green light corridor*, 1970-71. Collezione Solomon R. Guggenheim, New York, Panza Collection, 1992



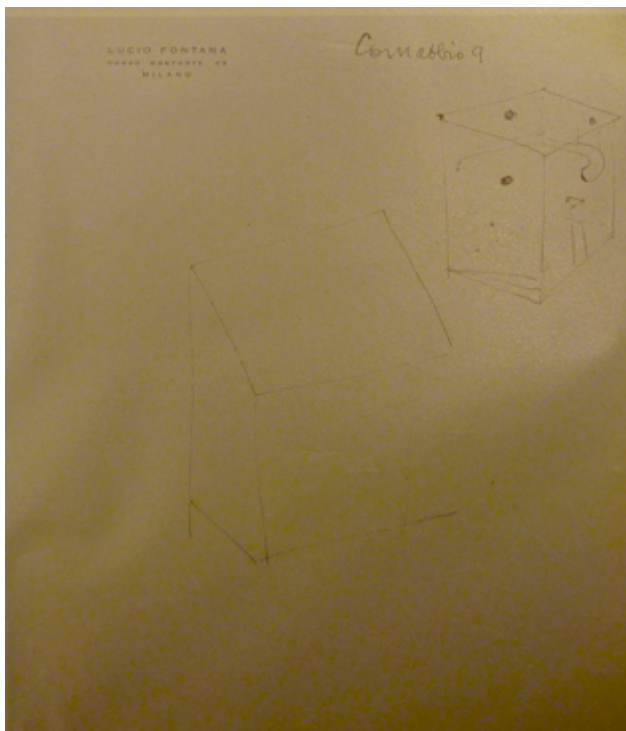
CLXX. Lucio Fontana, *Studio per allestimento sala Stedelijk Museum, Amsterdam* (architettura con, penna a sfera su carta bianca a grana fine (da album), 209 x 256 mm, 1966-67. In archivio della Fondazione Lucio Fontana n° 834/196



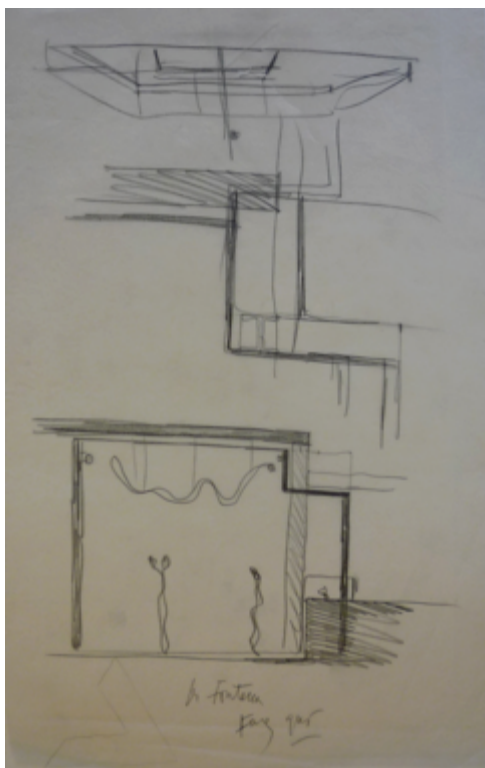
CLXXI. Lucio Fontana, *Ambiente spaziale nella XXXIV Biennale di Venezia*, legno colorato, colori fosforescenti su tela e luce di Wood. Distrutto nell'insieme. Realizzato su indicazioni di Fontana per la XXXIV Biennale di Venezia, come ideale ricostruzione di 48-49 A 2. Riportato come 68 A 1 in Crispolti, *Catalogo ragionato*, 2006



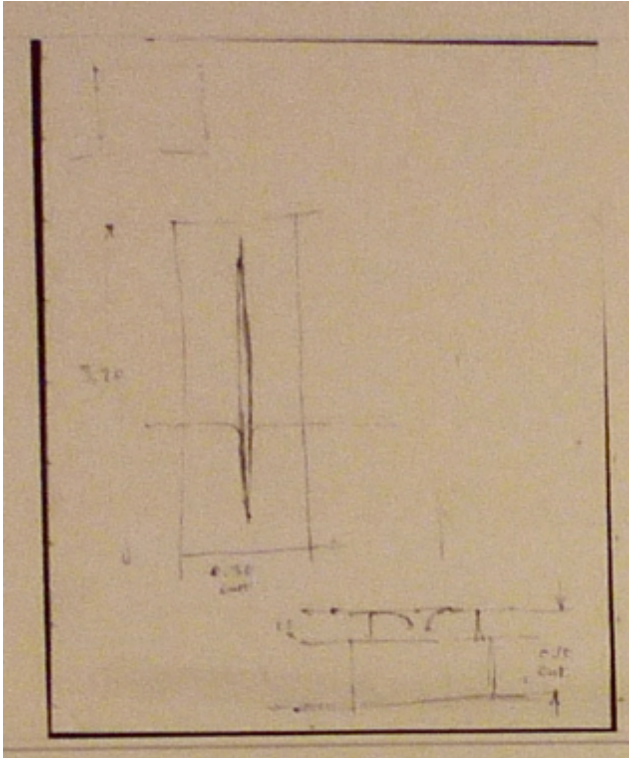
CLXXII. Lucio Fontana, *Progetto per l'ambiente nero alla Biennale di Venezia*, inchiostro su carta, 1967-68. Con scritte autografe: n. 3 lampade a luce nera di Wood / tre lampade rivestite di tela nera / pareti e soffitto. Misure mt 370 / mt 500. In archivio della Fondazione Lucio Fontana n° AMB 40



CLXXIII. Lucio Fontana, [*Progetto per l'ambiente spaziale alla XXXIV Biennale di Venezia*], penna a sfera su carta avorio a grana fine, filigrana Japan, 1968. Con scritta autografa recto a: *Comabbio 9*. In archivio della Fondazione Lucio Fontana n° 834/222 recto



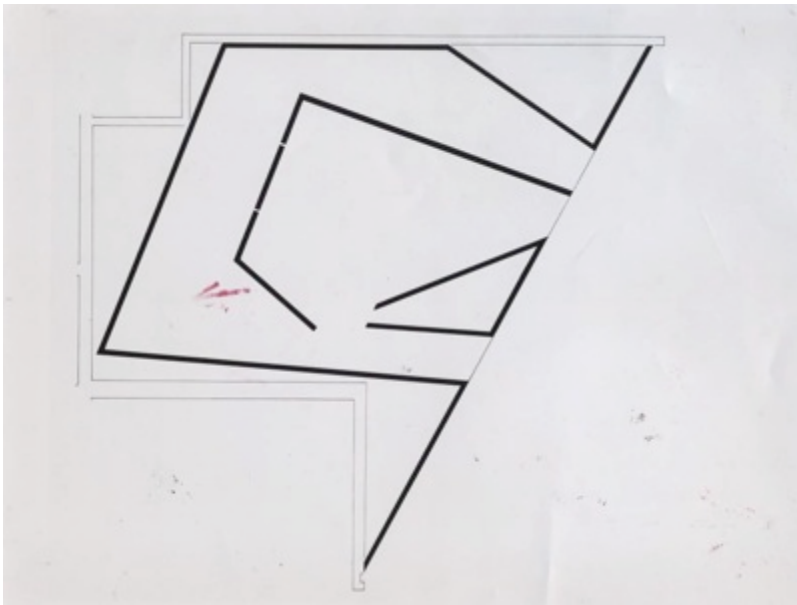
CLXXIV. Treviso, Archivio Carlo Scarpa – Archivio di Stato di Treviso, Foglio 1664, disegno n. 1946.



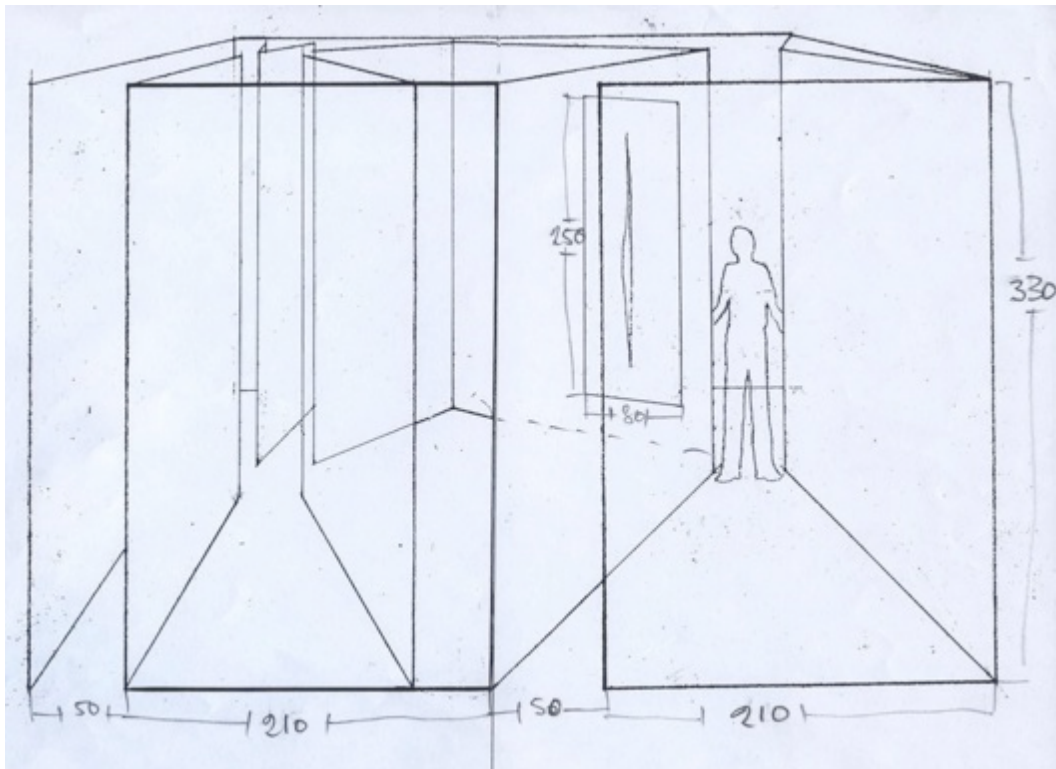
CLXXV. Lucio Fontana, *Studio per pannello*, biro su carta, 28 x 22 cm, 1967. In archivio della Fondazione Lucio Fontana n° 1260/5



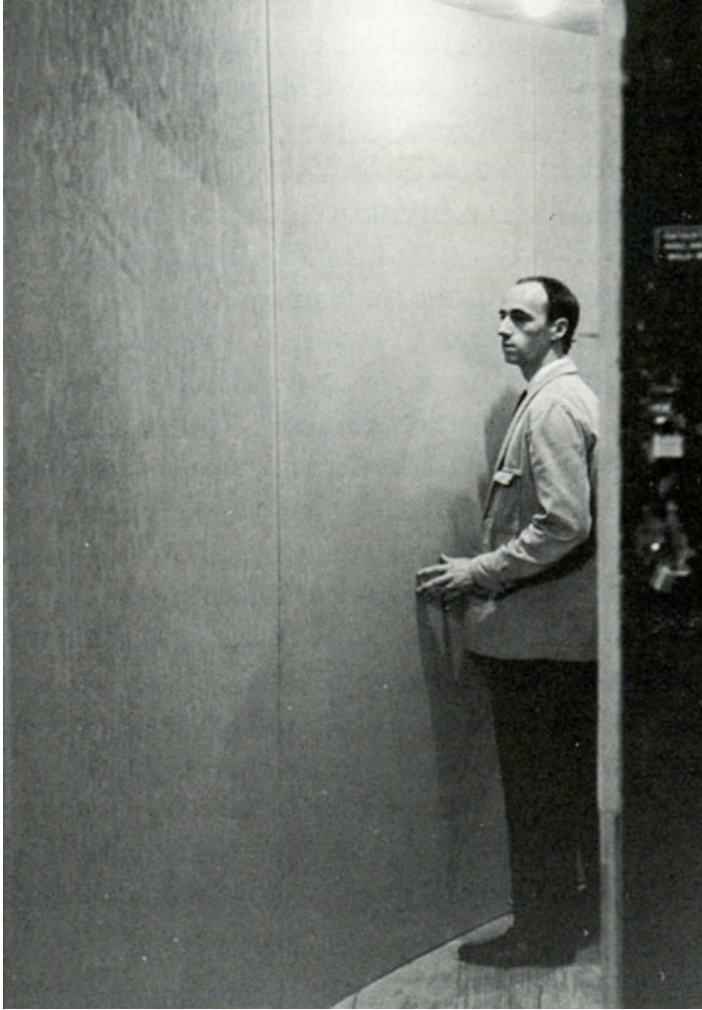
CLXXVI. Lucio Fontana, *Ambiente in Documenta 4, a Kassel*, legno e gesso, bianco, 310 x 434 x 451 cm (pannello originale 250 x 80), Caracas, Museo de Arte Contemporáneo. Realizzato nel 1968 per Documenta 4 a Kassel, era un labirinto completamente bianco che conduceva a un “taglio”, pure bianco. In collaborazione con l’architetto Aldo Jacober. Il labirinto in legno è stato ricostruito nel 1974 a Caracas, per donazione del pannello in gesso originale con il “taglio” da parte di Teresita Rasini. Riportato come 68 A 2 in Crispolti, *Catalogo ragionato*, 2006



CLXXVII. Lucio Fontana, *Ambiente in Documenta 4, a Kassel*, pianta. Riportato come 68 A 2a in Crispolti, *Catalogo ragionato*, 2006



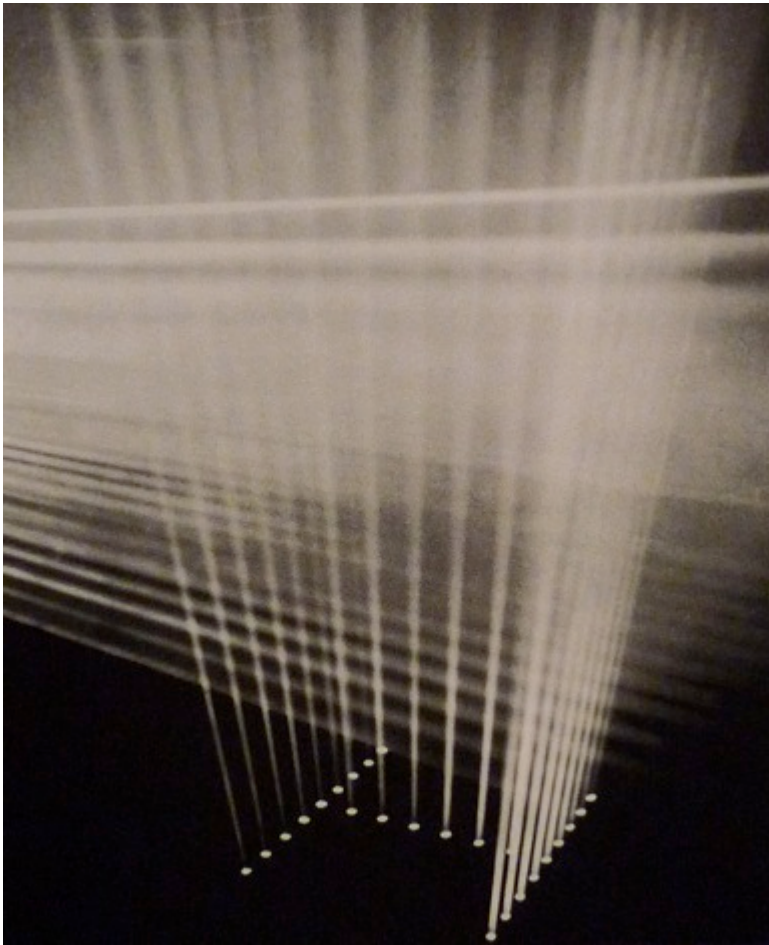
CLXXVIII. Lucio Fontana, Progetto di ricostruzione dell'Ambiente a Documenta 4 di Kassel, 1968.



CLXXIX. Robert Morris, *Passageways*, New York, 1961



CLXXX. Robert Morris, *Philadelphia Labyrinth*, 1974. Opera all'interno della mostra "Robert Morris Projects", Institute of Contemporary Art, Philadelphia



CLXXXI. György Kepes, *Pareti a luce programmata*. Foto di N. Bichajian

CRONOLOGIA GENERALE

La presente cronologia è stata elaborata tenendo conto degli episodi di maggiore rilevanza per la carriera *ambientale* di Fontana e non può essere considerata del tutto esaustiva per l'intero suo operato artistico. Ciò nonostante si è ritenuto di inserirla tra gli apparati come utile strumento di confronto con i fatti maggiori della storia dell'arte e dell'architettura a lui coeva.

Milano, 1929-31

Fontana conosce i *Bauhausbücher* (1925-31). Su questi, con una grafica sperimentale di Moholy-Nagy e altri protagonisti del Bauhaus, vengono pubblicati testi che si riveleranno fondamentali, da *Punto Linea Superficie* di Kandinsky a *Il taccuino pedagogico* di Klee, che è possibile che Fontana abbia letto.

Quando nel 1930 Baldessari riceve l'incarico della progettazione del Bar Craja, aveva già vissuto a Berlino, ed è dunque anche tramite la sua esperienza che Fontana ebbe modo di aggiornarsi riguardo le ultime tendenze dell'arte e dell'architettura.

Hannover, 1930

Con il progetto per *Room of the present (Raum der Gegenwart)* László Moholy-Nagy intende combinare in un'unica installazione arte visiva, design, architettura, e cultura popolare.

Giugno 1930

Philip Johnson va a Parigi per raggiungere Henry-Russell Hitchcock e da lì intraprendono un viaggio in Europa da dove germoglia il progetto dell'*International Style*.

Vanno in Francia, Belgio, Olanda, Germania, Svezia, Danimarca, Svizzera, dove conoscono gli interpreti più importanti dell'avanguardia di

quegli anni: Le Corbusier, Mies van der Rohe, Peter Oud, Walter Gropius, Sigfried Giedon.

L'obiettivo degli autori è l'introduzione in America dell'avanguardia europea, la diffusione dei suoi caratteri distintivi, l'omaggio ai suoi esponenti, Mies e Oud in particolare.

La mostra *Modern Architecture International Exhibition*, inaugurata il 9 febbraio del 1932 nell'allora appena nato Moma, si rifà, per volontà di Barr e Johnson alle tre avvertenze agli architetti sancite da Le Corbusier nel 1920 in *Verso un'architettura*: avvertenze rivolte al volume, alla pianta, ai tracciati regolatori.

Hitchcock e Johnson coniugano l'elemento estetico con i precetti della scienza e della tecnica propri dell'*esprit nouveau*, rinnegando il fondamento etico-scientifico del movimento moderno a favore di quello meramente estetico, rinnegando così i principi moralistici di Pevsner.

Negli anni '30 è ancora il Nord Europa che fonda e divulga una *koinè* europea che ha nel nazismo la causa della sua brusca interruzione. Nella identificazione della produzione europea come una corrente unitaria, Johnson e Hitchcock annullano la valenza ideologica di cui il Funzionalismo è intriso e, nel tentativo di imporre il primato americano su quello europeo, essi ravvisano un corpo di regole abbastanza stabile da presentare lo stile internazionale come una realtà. Riducendolo a una mera questione estetica, quella di forme architettoniche che si assomigliano lungo un lasso di tempo.

L'*International Style* del '32 si configura così come un'operazione profetica che stabilisce un legame tra l'Europa e l'America e crea le premesse per la venuta dei semidei europei. Per loro l'America del *New Deal* fu prima l'approdo della salvezza, poi nuova patria e *milieu* artistico rinnovato.

Milano, 1930

Lucio Fontana, *Uomo nero*, prima scultura anticlassica in gesso patinato nero, altezza cm 130.

Parigi, 1930

Il critico e artista Michel Seuphor e l'artista Joaquin Torres Garcia, fondano il gruppo *Cercle et Carré*, che raccoglie gli esponenti dell'Astrattismo geometrico: Piet Mondrian, Georges Vantongerloo, Luigi Russolo, Sophie Tauber Arp, Jean Arp, Kurt Schwitters espone con il gruppo *Cercle et Carré* a Parigi. È dunque possibile che Fontana abbia sentito parlare dell'artista quando recandosi a Parigi pochi anni dopo aderisce a esso. Schwitters pubblica inoltre nel 1932 sulla rivista "Abstraction Creation", che Fontana conosceva, l'ultimo numero della sua rivista "Merz".

Milano, 1931

Prime tavolette graffite di Fontana.

«Dal 31-32 già cercavo la scultura a fili, non il volume, avevo fatto discussioni con Brancusi e Tristan Tzara. Io ho un'ammirazione enorme per Brancusi, ma lui è sempre la forma [...] c'era già in Boccioni con muscoli in movimento che ritenevo una scoperta più importante della sua perché, mentre lui valorizzava la materia in un senso scultoreo e anche spaziale, in Boccioni la materia era secondaria, entrava la luce nella materia, dunque niente più preoccupazione che ci fosse il marmo [...]. Era tutta questa ossessione di ricerca... dipingere, il colore, le statue tutte di nero, di azzurro, proprio per distruggere la materia, non nel senso di distruzione ma per creare una forma nuova».

Carla Lonzi, *Autoritratto*, Bari, De Donato, 1969, pp.168-169.

Davos (Svizzera), Marzo 1931

Muore Theo Van Doesburg.

A Parigi Vantongerloo e Jean Helion fondano *Abstraction Creation* tra i cui membri: Josef Albers, Jean Arp, Sophie-Tauber Arp, Sonia Delaunay, Barbara Hepworth, Katarzyna Kobro, Frantizek Kupka, László Moholy Nagy, Piet Mondrian. Produssero una pubblicazione annuale che si chiamava *Abstraction Creation Art Non figuratif*, che era la via di diffusione di tutta l'arte non figurativa di rilievo. Vantongerloo contribuì a

tutti i numeri. Non sappiamo se Fontana conobbe mai Vantongerloo di persona, ma se pensiamo che negli anni Cinquanta a Parigi il suo studio era frequentato da Tomas Maldonado, Carmelo Arden Quin, Gyula Kosice, Jesus Rafael Soto, e Ellsworth Kelly, e che questi, con l'esclusione di Kelly, erano tutti ben conosciuti da Fontana, ci viene facile immaginare che un incrocio di percorsi, abbia portato anche Fontana nel suo studio, perlomeno a vedere l'artista tanto attratto dal problema "spaziale" dell'opera d'arte, anche se Vantongerloo lo intendeva più nel senso architettonico e dei volumi, era attratto dallo spazio cosmico con la stessa enfasi di Fontana.

Milano, 1933-1934

Lucio Fontana inizia a lavorare con la ceramica.

Milano, 1933

V Triennale di Milano. Per la *Casa del sabato per gli sposi* dei BBPR Fontana realizza *Gli amanti* (33 A1, Cat. gen. 2006), mentre per la *Villa studio per un artista* di Figini e Pollini realizza *Bagnante* (33 A2, Cat. gen. 2006).

Alla stessa Triennale Frank Lloyd Wright è presente con una grande mostra. Possiamo supporre che Fontana da questo momento ne conosca il lavoro in modo diretto e sicuramente ne è interessato, vista anche la frequentazione che era abituato ad avere con gli architetti.

Milano, 1934

Fontana realizza le prime sculture astratte, tavolette non figurative bifacciali in cemento armato graffito. Nello stesso anno entra in contatto con Carlo Belli, teorico dell'astrattismo italiano, e partecipa al gruppo di pittori e scultori che ruotano attorno alla Galleria del Milione: Osvaldo Licini, Fausto Melotti, Mauro Reggiani, Gino Ghiringhelli, Atanasio Soldati. Sempre nel 1934 Reggiani, Ghiringhelli e Bogliardi avevano partecipato a una mostra al Milione, dove avevano presentato le loro prime prove astratte (novembre 1934).

Fontana Realizza la tomba Bestetti (34 A1, Cat. gen. 2006) nel cimitero di Comabbio e realizza un rilievo per una casa d'abitazione progettata dall'architetto Luciano Baldessarri (via Pancaldo 1).

Milano, 1935

Gennaio, Galleria del Milione, prima mostra di sculture astratte di Fontana.

In marzo con Ghiringhelli, Licini, Melotti, Reggiani, Soldati, Veronesi, Bogliardi, De Amicis, D'Errico, firma il manifesto *Gli espositori alla prima mostra collettiva di arte astratta italiana* che si tiene a Torino nello studio di Felice Casorati in cui afferma che «la vicenda narrativa non appartiene alla pittura, la creazione pura e la bellezza stessa. La geometria, che è sempre stata la più alta aspirazione umana, è la chiave della nostra modernità. La chiave che ci permette di avere un'arte non ricreativa ma creativa».

Milano, Aprile 1935

Mostra *Archipittura* di Osvaldo Licini alla Galleria il Milione.

Fontana trasferisce il suo studio e abitazione a Milano in via Guglielmo Pepe, in un edificio progettato da Terragni e Lingeri (Casa Rustici-Comolli). Qui, dal 1935 al 1938 anche Radice ebbe lo studio accanto a quello di Fontana e Aligi Sassu.

Fontana è invitato a partecipare al gruppo parigino di *Abstraction Création*, che rappresentava un punto di riferimento fondamentale nell'ambito delle ricerche astratte europee. L'associazione, presieduta da Auguste Herbin, con la vicepresidenza di George Vantongerloo e l'adesione di un centinaio di artisti pubblicava una rivista dal titolo "Abstraction - Création. Art non figuratif". Opere di Fontana furono pubblicate nel n. 4, 1935, di tale rivista.

Al *Premier salon de l'art mural*, tenuto a Parigi in Rue La Boétie, dal 31 maggio al 30 giugno 1935, l'Associazione *Abstraction Création* partecipa con i pittori astratti italiani Bogliardi, Ghiringhelli, Licini, Reggiani, che

presentano opere a mosaico, e con Fontana e Melotti, con alcune sculture astratte.

Esce *KN* di Carlo Belli, per le edizioni de Il Milione, in realtà i primi passi già appaiono nel 1933 nel secondo numero di “Quadrante”, la rivista di architettura con sede al Milione. Il *KN* di Belli aveva come unica illustrazione d’arte una composizione neoplastica di Mondrian.

Milano, 1936

Max Bill è presente nella sezione Svizzera della VI Triennale di Milano.

Parigi, Luglio-Novembre 1937

Fontana da luglio è per qualche mese a Parigi, dove impianta anche un piccolo studio nel XIV arrondissement. Qui incontra Mirò, Tzara e Brancusi.

Sèvres, Parigi, Settembre 1937

Fontana viene invitato alla manifattura di Sèvres dove lavora come scultore (autore di pezzi unici in ceramica e in arenaria). Ha due mostre personali nelle gallerie parigine, Jeanne Bucher-Myrbor e Galerie Zack. La sua scultura comincia ad affermarsi a livello internazionale riscuotendo l’attenzione di Carola Gidion Welcker.

Nel 1937 Mondrian è ancora a Parigi. Nel 1920 il suo scritto *Le Neoplasticisme* è pubblicato a Parigi per “L’effort moderne” curata da Leonce Rosenberg.

Fontana è presente con i quattro rilievi colorati issati sui pennoni del padiglione delle Compagnie di navigazione italiane degli architetti BBPR all’Esposizione internazionale di Parigi Le Corbusier photo-wall at the Exposition in Paris in 1937.

Milano, Fine Novembre 1937

Fontana rientra in Italia da Parigi. La sua intenzione è di tornarvi presto.

Settembre 1938

Fontana viene citato da Filippo Tommaso Marinetti nel *Manifesto Futurista di Ceramica e Aereoceramica* come ceramista astratto. Tullio d'Albissola firma il *Manifesto* insieme a Marinetti e parla delle stilizzazioni cosmiche di Fontana accanto a quelle di Prampolini e alle forme aeree di Fillia.

Genova, 29 marzo 1940

Fontana, in seguito ai continui e pressanti appelli del padre, tornato nel 1933 a Rosario, si imbarca a Genova per l'Argentina. Durante il viaggio annota le sue impressioni su di un album mai pubblicato, un diario di viaggio che è una raccolta di disegni svariati.

Buenos Aires, 1941

Jorge Romero Brest si insedia a Buenos Aires dopo essere stato licenziato dall'Università de La Plata a causa del peronismo, e crea il corso Orientamento e Ricerca Artistica al Collegio Libero di Studi Superiori di Buenos Aires in cui l'astrattismo viene considerato il massimo progresso dell'arte.

Buenos Aires, 1943

Da Rosario di Santa Fe Fontana si stabilisce a Buenos Aires.

1946

Durante la guerra Le Corbusier, Mies Van De Rohe e Walter Gropius sono passati in America.

Fontana fonda l'Accademia di Altamira, Escuela libre de artes plasticas, insieme a Jorge Romero Brest e Jorge Larco, un'istituzione privata che usava il termine libera non come aggettivo, ma per specificare la sua opposizione ai sistemi tradizionali di insegnamento e a un sistema politico troppo normativo.

Buenos Aires, Novembre 1946

Manifiesto Blanco

Arden Quin Kosice e Rothfuss fondano Arte Madì. Il termine appare per la prima volta nel giugno del '46 in una serie di piccoli flyer distribuiti per le strade della città. Successivamente organizzano un evento di presentazione del movimento (agosto 1946) che include musica, danza, architettura, disegno, letteratura, svoltosi al Salon Peuser.

Buenos Aires, 22 Marzo 1947 – Milano, Aprile 1947

Fontana si imbarca sul Vapore Argentina e torna in Italia.

Nel momento in cui arriva si trova immediatamente a confronto con una situazione politica e culturale molto specifica, quella di un paese dove la maggior parte degli intellettuali e degli artisti sono implicati nell'elaborazione di un discorso culturale politicamente impegnato e capace di comprendere il passato prossimo e il presente (guerra, fascismo, dopoguerra).

Milano, Dicembre 1947

Primo Manifesto dello Spazialismo.

1947

Fontana realizza *Scultura spaziale* e *Uomo atomico*. La *Scultura spaziale* è realizzata in gesso colorato nero, ed è un cerchio che si apre nello spazio e che include al suo interno due figure.

Uomo atomico è sempre di gesso colorato nero; un assemblaggio di tante zolle di gesso che riportano i segni delle mani.

1948

Tullio d'Albisola, va a trovare Picasso nella sua fabbrica a Vallauris.

Milano, Marzo 1948

Secondo Manifesto dello Spazialismo.

New York, Dicembre-Marzo 1948

Fontana partecipa a *37 Italian Artists*, mostra collettiva presso la House of Italian handycraft.

Milano, 5-11 febbraio 1949

Ambiente spaziale a luce nera di Wood, Galleria del Naviglio di Milano.

1949

Fontana realizza i primi buchi monocromi. Da questa data in avanti inizia a chiamare le sue opere *Concetto Spaziale*.

New York, 1949

Twentieth Century Italian Art, seconda mostra collettiva di Fontana a New York, questa volta al MOMA, dove espone alcune ceramiche, fra cui la *Maschera* (48 sc 11, Cat. gen. 2006). Il catalogo è a cura di Alfred Barr, con ristampa Anastatica Arno press, 1972.

Venezia, 19 marzo 1950

Fontana scrive a Eldenstein che alla Biennale di Venezia di quell'anno (XXV Biennale) farà un altro ambiente. In realtà poi viene invitato con delle ceramiche ma porterà anche alcuni suoi buchi. È importante sottolineare che Fontana pensa fin da subito a un altro ambiente, l'importanza data al primo realizzato, gli fa desiderare costantemente di farne altri.

Milano, Aprile 1950

Terzo Manifesto Spaziale.

New York, Maggio 1950

Prima Mostra personale di Rauschenberg alla Betty Parson's Gallery.

Osaka, 1950

Atsuko Tanaka crea la prima installazione sonora nella storia dell'arte contemporanea.

New York, estate 1950

Jackson Pollock, Tony Smith e Alfonso Ossorio s'incontrano per progettare una chiesa cattolica da erigere a Long Island; Pollock avrebbe dovuto realizzare le vetrate dell'edificio e nel 1951 Smith realizza alcuni disegni architettonici e una maquette, ma il progetto non venne mai approvato.

Milano, 1951

Fontana realizza per la IX Triennale l'Arabesco Spiraliforme.

Alla IX Triennale partecipano anche i BBPR con la commissione per il Padiglione USA (preludio al padiglione del Canada poi costruito per la Biennale di Venezia del 1958).

Alla stessa Triennale Rogers, coadiuvato da Vittorio Gregotti e Giotto Stoppino, è coinvolto nella cura e nell'allestimento della sala dedicata all'*Architettura misura dell'uomo*, mentre lo studio BBPR cura la sala *La forma dell'utile*.

Tra il 27 e il 29 settembre del 1951 nel contesto della IX Triennale si svolge il convegno *De Divina Proportione*, che costituisce un evento di assoluto rilievo nella cultura architettonica italiana degli anni della ricostruzione con relatori del calibro di Le Corbusier, Sigfried Giedion, Rudolf Wittkower.

Allo stesso convegno, come parte del suo intervento sull'*Architettura moderna*, Fontana legge il *Manifesto Tecnico dello Spazialismo*.

Il convegno viene impaginato, nei suoi contenuti, grazie alla consulenza d'eccezione di Rudolf Wittkower, il cui *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, uscito in Inghilterra nel 1949, è uno dei casi editoriali dell'epoca. L'elenco dei relatori conta non solo i massimi esponenti fra gli

studiosi del settore, ma anche artisti, architetti, critici che declinano il tema delle proporzioni in una chiave strettamente contemporanea (Lucio Fontana, Carlo Mollino, Ernesto Rogers, Max Bill, Pier Luigi Nervi, Bruno Zevi).

Tutti i riflettori sono puntati su Le Corbusier, che presenta il suo dispositivo Modulor.

Le tre giornate nelle quali gli interventi si susseguono vedono la presenza, a Milano, di una straordinaria concentrazione di intellettuali, accademici, studiosi, progettisti, che portano, con linguaggi e approcci diversi, un contributo importante alla riflessione sul tema delle proporzioni.

Dalle parole di Mollino, di Zevi, di Fontana di Dorfles emerge la consapevolezza che la cultura dell'epoca fosse ormai al di là del problema della proporzione e proiettata su altri fronti sfide ben diverse. Sono gli anni inquieti dell'Informale e della rivalutazione dell'Organicismo come strumenti d'espressione che indagano una dimensione del bello che non ha più bisogno di regole e di "proporzioni".

Nella stessa Triennale Carla Marzoli, cura la *Mostra di studi sulle proporzioni*, in cui il *Modulor* di Le Corbusier è esposto accanto a capisaldi dello studio delle proporzioni quali il *Ritratto* di Luca Pacioli, la Città ideale di Urbino, i testi di Erodoto, Vitruvio, Boezio e Leonardo, secondo un'ideale linea di continuità storica fra l'antichità e la contemporaneità. Il progetto di fondo, infatti, era proprio quello di scavare nel passato alla ricerca di radici che potessero dimostrare, senza tema di smentite, l'attualità del concetto di proporzione anche rispetto alla produzione contemporanea.

San Paolo, Brasile, 1951

La visita di Max Bill a San Paolo influenza gli sviluppi del Concretismo in Brasile. In Argentina la prima mostra d'arte concreta ha luogo nel 1946.

Carolina del Nord, Stati Uniti, 1952

Primo Evento di John Cage al Black Mountain College. Coinvolge il pubblico in azioni di pittura, danza, film, diapositive, registrazioni radio, poesie, esercitazioni di piano e lettura.

Venezia, 1952

Manifesto del Movimento Spaziale per la Televisione, Biennale di Venezia (firmato anche da Burri). Durante la mostra Fontana acquista un disegno di Burri.

Ottobre 1952

Robert Rauschenberg e Cy Twombly si trasferiscono da New York a Roma.

Parigi, 1953

Roland Barthes pubblica *Le degree zéro de l'écriture*.

Roma, 3-10 Marzo 1953

Alla Galleria dell'Obelisco ha luogo la prima mostra europea di Rauschenberg, dove espone scatole assemblate con feticci personali.

New York, 15 Settembre – 3 Ottobre 1953

Rauschenberg espone due *White Paintings* e diversi *Black Paintings* alla Stable Gallery di New York.

Milano, 1954

X Triennale. Ai BBPR è affidata la realizzazione del Padiglione delle Tre arti: Pittura scultura, architettura. Nelle prime proposte il padiglione è formato da schermi liberamente disposti in continuità interno esterno con piani di diversi materiali appoggiati a pavimenti diversamente realizzati che mostrano una ricerca compositiva plastica e ospitano i molteplici aspetti del tema dall'architettura decorata all'unità delle arti, attraverso

opere scultoree e pittoriche contemporanee (i BBPR indicano Leger, Le Corbusier, Moore, Fontana, Marini, Bill, Noguchi).

Il progetto definitivo si sviluppa nella forma di un labirinto, metafora del viaggio e della conoscenza, sui piani, convergenti e tracciati secondo spirali, si sarebbero svolti i racconti dello sviluppo della pittura, della scultura e del disegno, rispettivamente elaborati da Leger, Nivola e Steinberg, mentre al centro avrebbe ondeggiato un mobile di Calder, sopra lo spazio acqueo disegnato da Fontana. A causa dei finanziamenti la partecipazione si restringe solo a Calder e Steinberg.

Fontana espone nell'Incontro internazionale di ceramisti, dal 25 ottobre al 22 novembre: *Ceramiche. Incontro internazionale d'Albisola: Appel, Baj, Corneille, Dangelo, Fontana, Jorn, Matta, Scanavino, testi di Pica, Tapiè, Baj, Dangelo, Fontana, Jorn, Matta.*

Como, 1954

Fontana vede le opere di Le Corbusier in mostra a Como.

Milano, 1954

Kurt Schwitters espone presso la Galleria Schwarz di Milano.

3 Gennaio 1954

La RAI inizia la telediffusione a Torino, Milano e Roma. La prima trasmissione in Eurovisione è la Benedizione di Papa Pio XII.

Osaka, 1954

Jiro Yoshihara fonda ufficialmente il Gruppo Gutai. Fra i partecipanti al gruppo ci sono Shozo Shimamoto, Tsuruko Yamazaki, Kazuo Shiraga, Michio Yoshihara, Toshio Yoshida.

Albisola Marina, 1954

Asger Jorn incontra Pinot Gallizio che lo invita ad Alba per prendere parte al I Congresso del Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginata.

Tokyo, Ottobre 1955

Durante la prima mostra Gutai Saburo Murakami rompe pareti di carta passandovi dentro con il proprio corpo durante un happening a Ohara Hall.

11 Agosto 1956

Jackson Pollock muore in un incidente di macchina a Long Island.

Alba, 1956

Il II Congresso del Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginata segna un distacco dal movimento Nucleare e la nuova collaborazione fra Guy Debord e l'Internazionale Lettrista.

1957

Invenzione del telescopio gigante. Esperimenti dell'aviorazzo americano X-15, che raggiunge la velocità di 6600 km all'ora. Ricerca di una penetrazione dell'altrove, mediante vettori che possono arrivare al non luogo, allo spazio come non luogo.

Milano, 2-12 Gennaio 1957

Alla Galleria Apollinaire ha luogo la prima mostra in Italia di Yves Klein, *Proposte monocrome*, dove presenta 11 monocromi blu.

Milano, 1957

Iniziano gli *Achromes* di Manzoni. Il centro degli incontri ora è il Bar Jamaica dove vanno Fontana e il circolo di Albisola formato da Asger Jorn e poi i Nucleari Pinot Gallizio, Enrico Baj e Sergio Dangelo, e Manzoni naturalmente.

In maggio alla Galleria Pater, Piero Manzoni, Ettore Sordini e Angelo Verga pubblicano e distribuiscono il *Manifesto L'arte non è vera creazione*. Il catalogo della mostra contiene un'introduzione di Lucio Fontana.

1957-1958

Manzoni realizza diversi *Achromes*, influenzato dalla conoscenza dell'opera di Yves Klein che, nel Manifesto Contro lo Stile, Manzoni ritiene ultime forme possibili di stilizzazione. Gli *Achromes* sono dapprima con gesso inciso, poi con tele ricoperte di caolino, polistirolo, feltri, pane, pietre, che continuerà a produrre fino al 1963.

Ma gli *Achromes* di Manzoni organizzano una porzione di spazio che rinvia solo a se stessa. Manzoni sostituisce una concezione metonimica dell'arte a quella metaforica che è alla base dell'arte degli anni Cinquanta. Gli *Achromes* non sono metafore dello spazio, sono lo spazio stesso.

New York, 1958-1960

Mostra *Painting in Postwar Italy, 1945-1957*, alla Casa Italiana di Columbia University. Fontana espone *Concetto spaziale*, tempera su carta, e pietre, del 1955.

Kassel, 1959

Fontana Partecipa alla II Documenta.

Tra gli artisti presenti Kurt Schwitters, Kandinsky, Klee, Mondrian, Afro, Appel, Bacon, Braque, Burri, Capogrossi, Dorazio, Dova, Dubuffet, Fautrier, Fontana, Francis, Gorky, Asger Jorn, Willelm de Kooning, Robert Motherwell, Barnett Newman, Picasso, Pollock, Rauschenberg, Rothko, Mark Tobey, Vedova.

1959

Una serie di mostre decretano il successo internazionale di Lucio Fontana: una personale alla Galleria del Naviglio di Milano e poi alla Galleria

Stadler di Parigi, la partecipazione a Documenta 2 a Kassel, la V Bienal de Sao Paulo, la personale alla Galleria l'Attico di Roma.

New York, 1960

Fontana partecipa alla mostra *Painting and Sculpture from the museum collection*, al MOMA con *Attese* (due tagli verticali su tela) del 1959.

1958

Declino dell'informale; Klein ha una mostra a Milano nel 1957 e Jackson Pollock a Roma nel 1958.

21 luglio-21 agosto. Pollock ha una personale alla Sala Napoleonica del Correr nel 1950, dove viene esposta tutta la collezione di 20 tele di Peggy Guggenheim. Insieme alla personale al Correr, il Padiglione Americano quell'anno presenta una mostra di John Marin e una selezione di 6 giovani artisti di cui tre scelti da Alfred Barr: Pollock, de Kooning e Gorky.

21 ottobre - 21 novembre Pollock ha una personale alla Galleria del Naviglio di Milano.

1958

Jasper Johns, *Numbers*, struttura a griglia.

Manzoni, primi *Achromes* con struttura a griglia.

1958

Primi tagli di Fontana. Il primo è *Concetto Spaziale Attese*, ed è rosso (collezione privata). Presenta sia buchi che tagli. Il secondo è verde e presenta anch'esso dei buchi insieme ai tagli (collezione Fondazione Fontana). Il terzo è blu, anch'esso con dei buchi (Fondazione Fontana).

I primi sono tutti tagli multipli.

1959

Primo taglio singolo.

Sempre nel 1959 fa i primi tagli su superfici decorate con delle forme stilizzate. Per lo più oro su fondo nero. Le prime sono forme astratte,

mentre più tardi, sempre nello stesso anno, inizia a fare delle forme argento o oro su fondo rosso o nero, che sono molto più gestuali, alla maniera di Dubuffet o Fautrier. Continua con i monocromi e poi arriva alle forme poligonali o trapezoidali. Poi i tagli si allungano o regolarizzano anche se le forme rimangono sempre ottagonali o esagonali o trapezoidali. Questo è l'anno anche delle prime terracotte *Nature*. E dei primi *Quanta*: insieme di elementi diversi, oggettualmente autonomi ma correlati in costellazione, di diverso profilo geometrico e liberamente dislocabili.

Milano, Ottobre 1959

Miriorama 1, manifesto del Gruppo T.

New York, autunno 1959

18 Happenings in 6 Parts di Allan Kaprow alla Galleria Reuben di New York. Forte relazione con l'architettura. È una struttura di 3 stanze interconnesse con muri interni fatti di plastica semitrasparente. Alcune dipinte o coperte con oggetti, altre aperte. I visitatori si muovono fra le stanze in gruppi, guardando le persone che perforano azioni impartite, istruite in una stanza prima di muoversi nell'altra. Ciascun set di azioni e spettatori è visibile dalle altre stanze. La struttura di Kaprow si pone come un'opera aperta tra pittura, architettura, spazio, scrittura, dalle aperture multiple e dal percorso obbligato ma disorientante, come lo spazio progettato da Fontana per Kassel, ma anche come l'ambiente della Biennale del '66, a cui si poteva accedere dai due lati.

New York, Dicembre 1959

Frank Stella espone *Black Painting* al Moma, nella mostra *Sixteen American*. Thierry De Duve (*Kant after Duchamp*, Cambridge MA, The MIT Press, 1996) dice che con essi, o col monocromo in generale, termina la storia del Modernismo come visto da Greenberg.

Milano, 1959

In una mostra collettiva a Milano Fontana compra una ripartizione aleatoria di Morelet.

Milano, Gennaio 1960

Presso la Galleria Pater ha luogo *Miriorama I*, prima mostra del Gruppo T (Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo e Gabriele De Vecchi). La prima parte della mostra è devota ai maestri: Enrico Baj, Lucio Fontana, Bruno Munari, Jean Tinguely e Piero Manzoni. Fontana compra subito quattro pezzi diventando il primo collezionista del gruppo.

Leverkusen, primavera 1960

Mostra *Monochrome Malerei*, a cura di Udo Kultermann allo Städtisches Museum di Leverkusen. Questa mostra offrirà la prima sintesi sul fenomeno della pittura monocroma dedicata a una valorizzazione ecumenica di una corrente pittorica che ormai aveva raggiunto ampi esiti di affermazione sulle due sponde dell'Atlantico.

Venezia, 1960

Mostra *Dalla Natura all'Arte*, curata da Bruno Munari e Enzo Mari per conto del Centro Internazionale delle Arti e del Costume, fondato a Milano dalla SNIA Viscosa nel 1951 e da poco trasferito a Venezia nella sede di Palazzo Grassi. Espone un gruppo eterogeneo di artisti, fra cui Etienne Martin, Germaine Richier, Jean Dubuffet, Henry Heerup, Lucio Fontana, Pinot Gallizio, Sofu Teshigahara, Enzo Mari e Bruno Munari.

Venezia, 14 luglio 1960

A Palazzo Contarini ha luogo l'Happening *Funeral Ceremony of the Antiprocess* di Jean-Jacques Lebel. Alle persone viene chiesto di venire vestiti informalmente e di portare un fiore bianco.

Parigi, 1960

In risposta a *Le Vide* di Yves Klein, Arman realizza *Le Plein*, riempiendo la Galleria di Iris Clert di ogni genere di rifiuti.

1961

Primo uomo nello spazio: Yuri Gagarin viene lanciato nello spazio a bordo del Vostok 1.

È anche l'anno a cui si può attribuire la nascita del Minimalismo. E della prima lampadina sulla tela di Flavin. Poi Flavin eliminerà la tela a favore del solo neon a partire dal 1963, usandolo in modo pittorico e non come elemento segnico, a differenza di Nauman e Kosuth.

New York, 1961

Con la mostra *Environments Situation, Spaces*, alla Martha Jackson Gallery di New York, si inaugura l'esposizione di ambienti in cui gli artisti lavorano con la totalità dello spazio fisico creando opere che necessitano di una partecipazione attiva dello spettatore, sottolineando il passaggio all'impatto ambientale e architettonico dell'arte newyorkese. Alla mostra espongono Oldenburg con *The Store*, Kaprow con *The Yard*, George Brecht con *Iced Dice*, Robert Whitman, James Dine con *Sprong Cabinet* e Walter Gaudnek con *Unlimited dimension*. La mostra inaugura un nuovo modo di fare arte attraverso il coinvolgimento dei 5 sensi e dello spazio per cui muri, soffitto, e pavimento perdono la loro funzione integrandosi in uno spazio ricreato, dove lo spettatore si trova dentro l'opera.

Dopo questa manifestazione le ipotesi ambientali si diffondono e diventano argomento di successive esposizioni e mostre.

Moma, mostra *The art of Assemblage*

Mentre viene teorizzata l'arte concettuale e inaugura la Pop, l'oggetto d'arte viene sballottato, allargato, pasticciato, privato della sua esteticità, forse ancora prima dei fatidici "six years" di Lucy Lippard.

Martha Jackson Gallery, mostra personale di Fontana: *Ten Paintings of Venice* affondata dalla critica per il suo carattere “borghese e decorativo ed esageratamente pieno di dettagli”.

A New York Lucio Fontana viene invitato dal suo collezionista Kaufmann a mangiare nella *Casa sulla Cascata*.

Successivamente conosce Philip Johnson nel suo studio al Seagram Building e scopre che anche lui aveva in collezione un suo taglio. Sembra che Fontana in America sia più apprezzato dai circoli di architettura che non da quelli dell'arte.

1962

Umberto Eco pubblica *Opera Aperta*. Oltre alle discussioni sull'informale, Eco afferma chiaramente che il segno distintivo del moderno è la possibilità (la liceità) di creare, con ogni nuova opera d'arte, un nuovo sistema linguistico.

Amsterdam, 1963

Primo *Dilaby* di Rauschenberg. La prima versione dell'opera è stata esposta nel 1962 in occasione della mostra *Dylaby (Dynamisch Labyrinth)* allestita allo Stedelijk Museum di Amsterdam, assieme ad altri lavori di Niki de Saint Phalle, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely. Il progetto originario dell'esposizione, condiviso da Rauschenberg ma naufragato a causa di incomprensioni fra gli altri artisti, prevedeva la costruzione di un'unica installazione a forma di labirinto, realizzata dal lavoro comune degli artisti partecipanti.

1964

Fontana inizia la serie dei teatrini.

Venezia, 1964

Fontana è Commissario per gli inviti alla Biennale di Venezia; in questa edizione non espone, ma è qui che vede tutta l'arte pop restandone molto

influenzato (definisce Lichtenstein un genio) tanto da riproporla poi nelle sculture laccate del '67.

1964

Progetto per *Bariestesia* di Gianni Colombo. Campo praticabile in forma di itinerario lungo cinque metri che, mediante alterazioni topologiche programmate, tende a sensibilizzare lo stato di equilibrio, cioè la zona vestibolare (bariestesia), la percettività dello spazio (topoestesia) e il comportamento dello spettatore (riflessi di postura).

New York, 1964

Dan Graham apre la sua Galleria la John Daniels Gallery, dove Sol LeWitt ha la prima personale e si incontrano Dan Flavin, Smithson, Donald Judd.

1965-66

Mark Rothko realizza la Rothko Chapel, Texas. L'ambiente era inizialmente progettato da Philip Johnson.

Minneapolis, Minnesota, Stati Uniti, 1966

Prima Retrospettiva del lavoro di Lucio Fontana al Walker Art Center e alla University of Texas at Austin. Possiamo pensare che a questo punto, Fontana avesse già sufficienti partecipazioni internazionali perché il suo lavoro fosse conosciuto dai più. Documenta, le mostre a New York, alla Martha Jackson Gallery e ora questa al Walker Art Center, piena di ambienti. Il catalogo è scritto da Otto Piene e viene poi tradotto anche in castellano per la mostra che nello stesso anno va all'Insituto Torquato di Tella diretto da Romero Brest.

Dopo aver prestato servizio come Visiting Professor alla University of Pennsylvania nel 1964, Otto Piene diventa il primo professore di Environmental Art al MIT Center for Advanced Visual Studies (CAVS). Durante questo periodo conia il termine "Sky Art" per progetti all'aperto come l'Olympic Rainbow per i giochi olimpici di Monaco del 1972.

Amsterdam, 1967

Il corridoio rosso di Fontana allo Stedelijk Museum anticipa di due anni il *Corridor* di Bruce Nauman.

New York, 1967

Seconda personale di Fontana alla Marlborough – Gerson Gallery.

Roma, 1967

Fontana vede le luci di Flavin in una Galleria aperta e poi chiusa da Gian Enzo Sperone. Afferma Tommaso Trini che Fontana si sentiva in un certo senso paterno nei confronti dei neon, ma si lamentò che i suoi galleristi della Marlborough tenessero i suoi prezzi così bassi rispetto a quelli degli americani.

Parigi, 1967

Il primo *Penetrabile* di Jesus Raphael Soto viene esposto alla Galleria Denis René di Parigi.

Va detto che il punto di partenza dell'indagine di Soto è la pittura. È la superficie pittorica che si estende nello spazio, come i Proun, per dare vita a opere scultoree come i penetrabili, all'interno dei quali gli spettatori potevano muoversi in tutta libertà. Avvolgendo lo spettatore, il volume di queste strutture monocrome espanse, trasforma la percezione dell'ambiente in una superficie con caratteristiche pittoriche.

1967

Perimetro d'Aria di Emilio Prini. Ambiente composto di 5 luci al neon raccordate da musica che dovevano far rendere conto il visitatore dei confini dello spazio.

1967

Gianni Colombo presenta per la prima volta l'ambiente *Spazio elastico*, progettato nel 1966 e realizzato per *Trigon '67* a Graz. Alla XXXVI Biennale di Venezia del 1968, l'ambiente Spazio elastico vince il Primo

Premio per la pittura. Lo stesso lavoro è presentato a Documenta 4 a Kassel, insieme a *Topoestesia-Tre zone contigue* del 1965.

Torino, 1969

Bruce Nauman è a Torino per la mostra sull'Arte Povera alla Galleria Sperone.

New York, 1971

Prima traduzione americana di un libro corposo su Fontana: Guido Ballo, *Lucio Fontana*, New York, Praeger Publishers, 1971.

New York, 1977

La retrospettiva di Lucio Fontana al Guggenheim Museum di New York viene accolta come un rappresentante di un movimento provinciale.

BIBLIOGRAFIA

33° Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, Stamperia di Venezia, 1966, pp. 42-43.

AA.VV., *László Moholy-Nagy. Compositions lumineuses 1922-1943*, (catalogo della mostra), Paris, Centre Georges Pompidou, 1995.

AA.VV., *The art of participation 1950 to now*, New York, Thames and Hudson, 2008.

AA.VV., *The Colour of Sculpture: 1840-1910*, (catalogo della mostra) Amsterdam, The Van Gogh Museum, 1996.

AA.VV., *Story of the Eye*, London, Penguin Books, 2001.

AA.VV. *The Independent Group*, in "October" (2000), vol. 94.

ADAMS BROOKS, *Slash and Burns. The Market for the Work of Lucio Fontana is Heating up After Years of Neglect*, in "Art & Auction" n.7 (febbraio1990), vol. XII, pp. 122-127.

ADCOCK CRAIG, *James Turrell: The Art of Light and Space*, Berkeley, University of California Press, 1990.

ADES DAWN, *Arte Madi. Concreto-Invencion in Art in Latin America. The Modern Era 1820-1980*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1989.

ADORNO THEODOR W., *Minima Moralia*, 1951, tr.it. Torino, Einaudi, 2005.

ADORNO THEODOR W., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, 1955, tr.it. Torino, Einaudi, 1981.

ADORNO THEODOR W., *Teoria Estetica*, 1970, tr.it. Torino, Einaudi, 1975.

ADORNO THEODOR W., *Wagner*, 1952, tr.it. Torino Einaudi, 2008.

AGAMBEN GIORGIO, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2006.

ALBERS ANNI, *Anni and Josef Albers: Latin American journeys*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2007.

ALBERS JOSEF, *Interaction of color*, New Haven, Conn., Yale University Press, 2006.

ALLOWAY LOWRENCE, *Abstract Impressionism*, (catalogo della mostra), London, Arts Council Gallery, 1958.

ALLOWAY LOWRENCE, *Between Space and Earth. Trends in Modern Italian Art*, (catalogo della mostra), London, Marlborough Fine Art Ltd., 1957.

ALLOWAY LOWRENCE, Fontana, in "Art International" 4 n. 9 (1960), p. 47.

ALLOWAY LOWRENCE (a cura di), Lucio Fontana. Ten Paintings of Venice, Martha Jackson Gallery, New York, 1961.

ALLOWAY LOWRENCE, *The Biomorphs Forties*, in "Artforum", (settembre 1965), p. 20.

ALLOWAY LOWRENCE, *The Venice Biennale, 1895-1968. From Salon to Goldfish Bowl*, Greenwich, CT, New York Graphic Society, 1968.

AMARAL ARACY, *Abstract constructivist trends in Argentina, Brazil, Venezuela and Colombia*, in *Latin American artists of the twentieth century*, New York, The Museum of Modern Art, 1993.

America: Bride of the Sun. 500 years Latin America and the Low Countries, (catalogo della mostra), Antwerpen, Imschoot 1991.

American Artists of Today, (catalogo della mostra), New York, Metropolitan Museum of Art, 1950.

ANCESCHI LUCIANO, *Del Barocco*, Firenze, Vallecchi, 1953.

ARGAN GIULIO CARLO, *Lucio Fontana, in Lo Spazio dell'immagine* (catalogo della mostra), Foligno, Palazzo Trinci 1967, Venezia, Alfieri edizioni d'arte, 1967.

ARGAN GIULIO CARLO, *Punti di partenza della nuova architettura*, in "Casabella" 6 n. 4, (1933).

ARGAN GIULIO CARLO, *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, Milano, Il Saggiatore, 1964.

ARGAN GIULIO CARLO, *Studi e note*, Milano, Bocca, 1955.

ARGAN GIULIO CARLO, *Su alcuni giovani e le arti*, in "Casabella" n. 3 (1939), pp. 293-295.

ARMAND LOUIS, DRANCOURT MICHEL, *Plaidoyer pour l'avenir*, Paris, Calmann-Lévy, 1961.

ARNHEIM RUDOLF, *Arte e percezione visiva*, 1954, tr.it. Milano, Feltrinelli, 2008.

ARNHEIM RUDOLF, *Gestalt and Art*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" n. 8 (1943), vol. 2.

Arte nelle nuvole, in “Tempo” anno IX, (6-13 dicembre 1947), p. 23.

ARTIOLI ALBERTO, BORELLINI GIAN CARLO (a cura di), *Giuseppe Terragni. Materiali per comprendere Terragni e il suo tempo*, (atti della giornata di studio), Viterbo, Betagamma edizioni, 1993.

ASHTON DORE, *Art Japan Gutai Group*, in “The New York Times” (25 settembre 1958).

ASTARITA ROSSANO, *Casabella anni Trenta. Una “cucina” per il moderno*, Milano, Jaca Book, 2010.

AUPING MICHAEL, *Declaring space: Mark Rothko, Barnett Newman, Lucio Fontana, Yves Klein*, Munich-New York, Prestel, 2007.

BAJ ENRICO, *Contro lo stile*, in “Arte Nucleare”, (settembre 1957).

BAJ ENRICO, ROMANO LUCA, LANZA PIETROMARCHI FABRIZIA, *Pittura spaziale e nucleare a Milano 1950-1960*, (catalogo della mostra), Milano, Galleria Bergamo, 1997.

BAL MIEKE, BRYSON NORMAN, *Semiotics and Art History*, in “The Art Bulletin” n. 2 (giugno 1991), pp.174-298.

BALLO GUIDO, *Lucio Fontana. Idea per un ritratto*, Torino, Edizioni Ilte, 1970.

BALLO GUIDO, *Pitture a gran fuoco*, in “Bellezza” n. 9 (settembre 1949).

BALLO GUIDO, *Posta per gli amici*, Venezia, Edizioni del Cavallino, 1966.

BALLOCCO MARIO, *Realtà nuova*, in “AZ”, anno 1 (1949).

BANN STEPHEN, *The Tradition of Constructivism*, London, New York, Viking Press, London, Thames & Hudson, 1974.

BARBERO LUCA MASSIMO, *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell’arte*, Milano, Electa, 2008, pp. 229-255.

BARILLI RENATO, *L’arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano, Feltrinelli 2005.

BARILLI RENATO, *La XXXIX Biennale*, in “Il Verri” 2 (1958), pp. 144-154.

BARILLI RENATO, *XXVIII Biennale di Venezia*, in “Il Verri” 1 (1956), pp. 146-155.

BARR ALFRED H., *Defining Modern Art. Selected Writings*, New York, Harry N. Abrams, 1986.

- BARR ALFRED H., *Painting and sculpture in the Museum of Modern Art 1929-1967*, New York, The Museum of Modern Art, 1977.
- BARTHES ROLAND, *La mort de l'auteur*, in "Mantéia", V, (1968).
- BARTHES ROLAND, *Le degree zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.
- BARTHES ROLAND, *The Eiffel Tower and other Mythologies*, New York, Hill and Wang, 1979.
- BASUALDO CARLOS, *Bruce Nauman: topological gardens*, New Haven, Yale University Press, 2009.
- BATTCKOCK GREGORY, *Minimal Art. A Critical Anthology*, New York, Dutton, 1968.
- BAUDRILLARD JEAN, *Il sistema degli oggetti*, 1968, tr.it. Milano, Bompiani, 1972.
- BAXANDALL MICHAEL, *Ombre e lumi*, 1995, tr.it. Torino, Einaudi, 2003.
- BBPR, *Il segno della memoria. Monumento ai caduti nei campi nazisti*, Milano, Electa, 1995.
- BEHRENS PETER, *Che cos'è l'arte monumentale?*, 1908, in "Casabella-Continuità" 240 (1960), p. 32.
- BELLI CARLO, *KN*, Milano, Edizioni del Milione, 1935.
- BELLI CARLO, *La musa astratta*, Torino, Galleria Notizie, 1968.
- BELLI CARLO, *Lettera sulla nascita dell'astrattismo in Italia*, Milano, Edizioni Vanni Scheiwiller, 1978.
- BENJAMIN WALTER, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, 1936, tr.it. Torino, Einaudi, 2000.
- BERGDOLL BARRY (a cura di), *Bauhaus. Workshop for modernity*, New York, The Museum of Modern Art, 2009
- BERGER MAURICE, *Labyrinths. Robert Morris, Minimalism and the 1960s*, New York, Harper & Row, 1989.
- BERMAN RUSSELL A., *Modern Art and Desublimation*, New York, Telos Press, 1984-1985.
- BILL MAX, *De la surface à l'espace*, in "Architecture" n. 7 (1953), pp. 245 ss.
- BIROLI VIVIANA (a cura di), *Manifesti del futurismo*, Milano, Abscondita, 2008.

- BISHOP CLAIRE, *Installation art a critical history*, London, Tate, 2005.
- BISHOP CLAIRE, *Participation*, London, The MIT Press, 2006.
- BLASI CESARE, *Figini e Pollini*, Milano, Edizioni di Comunità, 1963.
- BLOCK RENÉ, *Robert Watts. The Invisible Man of Fluxus and Pop*, Kassel, Museum Fridericianum, 1999.
- BLOOM HAROLD, *Il canone occidentale*, 1994, tr.it. Milano, Bompiani, 1996.
- BOCCIONI UMBERTO, *Pittura e scultura*, in "Lacerba" (1 marzo 1913).
- BÖHME, GERNOT, *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2010.
- BOIS YVES-ALAIN, *Endgame: Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1986.
- BOIS YVES-ALAIN, *Fontana's Base Materialism*, in "Art in America" 77 n. 4 (aprile 1989), pp. 238-248.
- BOIS YVES-ALAIN, *Geometric abstraction: Latin American art from the Patricia Phelps de Cisneros collection*, New Haven, Conn., Yale University Press, 2001.
- BOIS YVES-ALAIN, *Painting and Sculpture*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1986.
- BOIS YVES-ALAIN, *Painting as Model*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1993.
- BOIS YVES-ALAIN, KRAUSS ROSALIND E., *L'Informe. Istruzioni per l'uso*, 2000, tr.it. Milano, Bruno Mondadori, 2008.
- BOIS YVES-ALAIN, BUCHLOH BENJAMIN H.D., FOSTER HAL, KRAUSS ROSALIND E., *Arte dal 1900*, 2005, tr.it. Bologna, Zanichelli, 2006.
- BONAMI FRANCESCO, *Italics: arte italiana fra tradizione e rivoluzione 1968-2008*, (catalogo della mostra) Milano, Electa, 2008.
- BONFANTI EZIO, PORTA MARCO, *Città, museo e architettura*, Milano, Hoepli, 2009.
- BONITO OLIVA ACHILLE, *Artenatura*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1978.
- BONNEFOY FRANÇOISE, CLÉMENT SARAH, SAUVAGE ISABELLE, *Gutai*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999.
- BORCHARDT-HUME ACHIM, *Albers and Moholy-Nagy: from the Bauhaus to the new world*, New Haven, CT, Yale University Press, 2006.

BORGES LEONARDO, *Disegnano dall'aldilà*, in "Corriere dell'Informazione" (13 febbraio 1949).

BORGES LEONARDO, *Domani l'Arte Vivrà*, in "Il Corriere della Sera" (19 giugno 1954).

BORGES LEONARDO, *Lucio Fontana al Milione*, in "L'Ambrosiano" (24 dicembre 1938).

BORGES LEONARDO, *Si apre oggi a Milano la Triennale*, in "Il Corriere della Sera" (12 maggio 1951).

BORIANI MAURIZIO, MORANDI CORINNA, ROSSARI AUGUSTO, *Milano contemporanea. Itinerari di architettura e urbanistica*, Milano, Designers Riuniti, 1986.

BOSSAGLIA ROSSANA, *Il Fontana senza Tagli*, in "Arte" 16, n.164 (1986).

BOSSAGLIA ROSSANA, *Il Novecento Italiano*, 1979, Milano, Charta 1995.

BOURRIAUD NICOLAS, *Estetica relazionale*, 1998, tr. it. Milano, Postmedia, 2010.

BRANZI ANDREA, *Dalle avanguardie storiche*, in "Domus" 783, (1996), pp.4-9.

BRAUN EMILY (a cura di), *Italian Art in the 20th Century. Painting and sculpture, 1900-1988*, München, Prestel-Verlag, 1989.

BUCHLOH BENJAMIN H.D., GUILBAUT SERGE, SOLKIN DAVID, *Modernism and modernity. The Vancouver Conference papers*, Halifax, N.S., Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983.

BUCHLOH BENJAMIN H.D., *Gerhard Richter. Painting after the subject of History*, New York, City University of New York, 1994.

BUCHLOH BENJAMIN H.D., *The Italian Metamorphosis 1943-1968. The Guggenheim Museum*, in "Artforum" 33, (1995), n. 5, pp.82-83.

BUCHLOH BENJAMIN H.D., *The Primary Colors for the Second Time. A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde*, in "October" 37, (estate 1986), pp. 41-52.

BUDIGNA LUCIANO, *Dalla Natura all'Arte*, in "Le Arti" nn. 9-10 (1960).

BUTTERFIELD JAN, *The art of light + space*, New York, Abbeville Press, 1993

CAIDIN MARTIN, *Satelliti artificiali*, 1954, tr.it. Milano, ELI, 1955.

CAIDIN MARTIN, *War for the moon*, New York, E. P. Dutton & Co., 1959.

- CAIDIN MARTIN, *Vanguard! The story of the first man-made satellite*, New York, Dutton, 1957.
- CALVESI MAURIZIO (a cura di), *L'Informale in Italia fino al 1957*, (catalogo della mostra), Roma, De Luca, 1963.
- CAMPIGLIO PAOLO, *Itinerari di Lucio Fontana a Milano e dintorni*, Milano, Charta, 1999.
- CAMPIGLIO PAOLO, *Lucio Fontana: l'Arlecchino*, Milano, Charta, 2010.
- CAMPIGLIO PAOLO, *Lucio Fontana. La scultura architettonica negli anni Trenta*, Nuoro, Ilisso, 1995.
- CAMPIGLIO PAOLO, *Lucio Fontana. Lettere 1919-1968*, Milano, Skira, 2002.
- CARAMEL LUCIANO (a cura di), *Arte in Italia 1945-1960*, Milano, Vita e pensiero, 1994.
- CARAMEL LUCIANO (a cura di), *Aspetti del primo astrattismo italiano 1930-1940*, (catalogo della mostra), Monza, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1969.
- CARAMEL LUCIANO (a cura di), *La scultura lingua viva. Arturo Martini e il rinnovamento della scultura in Italia nella seconda metà del Novecento*, Milano, Mazzotta, 2002.
- CARAMEL LUCIANO, *Il mondo di Carlo Belli. Italia anni Trenta: la cultura artistica*, Milano, Electa, 1991.
- CARAMEL LUCIANO, *L'Europa dei razionalisti. Pittura scultura architettura negli anni Trenta*, Milano, Electa, 1989.
- CARAMEL LUCIANO, *MAC. Movimento arte concreta, 1948-1958*, Firenze, Maschietto & Musolino, 1996.
- CARAMEL LUCIANO, *Segno, gesto, materia*, Milano, Electa, 1990.
- CARESANA GLAUCO, *Pesaro la ricostruzione (1944-1957)*, Pesaro, Metauro, 2010.
- CARLUCCIO LUIGI, *Nello studio di Fontana. Pittura e scultura non hanno confine*, in "La Gazzetta del Popolo" (28 gennaio 1962).
- CARRIERI RAFFAELE, *Fontana ha toccato la luna*, in "Il Tempo" n.8 (1949).
- CARRIERI RAFFAELE, *Pittura scultura d'avanguardia in Italia: 1890-1960*, Milano, Edizioni della Conchiglia, 1960.
- CASEY EDWARD, *The fate of Place. A Philosophical History*, Berkeley, University of California Press, 1997.

- CASEY EDWARD, *Sculpture since 1945*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1998.
- CELANT GERMANO, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, Venezia, Ed. La Biennale di Venezia, 1977.
- CELANT GERMANO, *Arte Povera Storia e Storie*, Milano, Electa, 2011.
- CELANT GERMANO, *The Italian metamorphosis. 1943-1968*, New York, Guggenheim Museum Publications, 1994.
- CHILVERS, *A Dictionary of Modern and Contemporary Art*, Oxford, Oxford University Pr., 2010.
- CHRISTOV-BAKARGIEV CAROLYN, *Gianni Colombo* (catalogo della mostra), Milano, Skira, 2009
- CIPPOLINI RAFAEL, *Manifiestos Argentinos. Politica de lo visual 1900-2000*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2003.
- CLAIR JEAN (a cura di), *The 1920s: Age of the metropolis*, (catalogo della mostra), Montreal, Montreal Museum of Fine Arts, 1991.
- CLARKE BRUCE, DALRYMPLE HENDERSON LINDA, *From energy to information. Representation in science and technology, art, and literature*, Stanford, Calif., Stanford University Press, 2002.
- CLARK TIMOTHY J., *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*, New Haven, Yale University Press, 2001.
- COPLANS JOHN, *James Turrell: Projected Light Images*, in "Artforum" n.6 (1967), pp.48-49.
- COTTER HOLLAND, *Fontana Post Dada operatics*, in "Art in America", (marzo 1987), pp. 80-85.
- CRISPOLTI ENRICO, CAMEL LUCIANO, BARBERO LUCA MASSIMO (a cura di), *Fronte nuovo delle arti. Nascita di una avanguardia*, Vicenza, Neri Pozza, 1997.
- CRISPOLTI ENRICO, *Centenario di Lucio Fontana*, Milano, Charta, 1999.
- CRISPOLTI ENRICO, *Fontana. Cubo di luce*, Roma, Galleria Milena Ugolini, 1990.
- CRISPOLTI ENRICO, *L'Informale. Storia e poetica*, Assisi-Roma, Carucci, 1971.
- CRISPOLTI ENRICO, *Lucio Fontana. Ambiente spaziale con tagli (1960)*, London, Ben Brown Fine arts, 2009.

CRISPOLTI ENRICO, VAN DER MARCK JAN, *Lucio Fontana, 1. Essays par Jan van der Marck et Enrico Crispolti. 2. Catalogue raisonne des peintures, sculptures et environnements spatiaux redige par Enrico Crispolti*, Bruxelles, La Connaissance, 1974.

CRISPOLTI ENRICO, *Lucio Fontana, Catalogo Generale*, Milano, Electa, 1986.

CRISPOLTI ENRICO, *Lucio Fontana: catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Milano, Skira, 2006.

CRISPOLTI ENRICO, *Omaggio a Fontana*, Assisi-Roma, Carucci, 1971.

CRISPOLTI ENRICO, SILIGATO ROSSELLA, *Lucio Fontana* (catalogo della mostra), Milano, Electa, 1998.

CROW THOMAS, *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent*, New Haven, Yale University Press, 2005.

DAKE HENRY CARL, *Fluorescent light and its applications, including location and properties of fluorescent materials: a theoretical and practical exposition of fluorescence and similar phenomena*, Brooklyn N.Y., Chemical Publishing Co., inc., 1941.

DAL CO FRANCESCO, MAZZARIOL GIUSEPPE, *Carlo Scarpa. L'opera completa*, Milano, Electa, 1984.

DANTO ARTHUR C., *After the End of Art*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1998.

DE DUVE THIERRY, *Kant after Duchamp*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1996.

DE DUVE THIERRY, *The Readymade and the Tube of paint*, in "Artforum" (maggio 1986), pp.115-116.

DE MENT JACK, *Fluorescent chemicals and their applications, including a comprehensive tabulation of fluorescent substances, an exposition of their utilities in the arts, sciences, and industries*, Brooklyn, N.Y., Chemical Publishing Company, inc., 1942.

DE SANNA JOLE, *Lucio Fontana. Materia Spazio Concetto*, Milano, Mursia, 1993.

DE SANNA JOLE, *Medardo Rosso o la creazione dello spazio moderno*, Milano, Mursia, 1985.

DE SANNA JOLE, *Renovating the New. The art of Lucio Fontana*, in "Artforum" n.3 (novembre 1987), vol. XXVI, pp. 108-113.

- DE SETA CESARE, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Roma-Bari, Laterza, 1972.
- De Stijl, 1917-1928*, in “Bulletin of the Museum of Modern Art” n. 2, Vol. 20, (1952).
- DEBORD GUY, *La società dello spettacolo*, 1967, tr.it. Milano, Baldini e Castoldi Dalai, 2001.
- DEBORD GUY, *Towards a Situationist International*, 1957, en. tr. Cambridge, MA, The Mit Press, 2002.
- DER MARCK JAN VAN, *Lucio Fontana at the Guggenheim*, in “Art in America” (marzo-aprile 1978).
- DER MARCK JAN VAN, *Lucio Fontana: the spatial concept of art*, Minneapolis, Walker Art Center, 1966.
- DERRIDA JACQUES, *Dissemination*, 1972, Chicago, University of Chicago Press, 1981.
- DEWEY JOHN, *Art as experience*, 1934, New York, G.P.Putnam, 1980.
- DI MARTINO ENZO, *La Biennale di Venezia 1895-1995*, Milano, Giorgio Mondadori, 1995.
- DILLER ELIZABETH, SCOFIDIO RICARDO, *Blur. The making of nothing*, New York, H.N. Abrams, 2002.
- DILLER ELIZABETH, TEYSSOT GEORGES, SCOFIDIO RICARDO, *Flesh. Architectural probes. The Mutant Body of Architecture*, New York, Princeton Architectural Press, 1994.
- Disegnano con la luce*, in “Tempo”, n.13 (1950).
- DOGLIO CARLO, *Accademia e formalismo alla base della IX Triennale*, in “Metron” n. 43 (settembre-dicembre 1951), pp.18-19.
- DOHERTY CLAIRE (a cura di), *Situation*, London, Whitechapel Gallery, Cambridge MA, The Mit Press, 2010.
- DOIG ALLAN, *Theo van Doesburg. Painting into Architecture, Theory into Practice*, in “Cambridge Urban and Architectural Studies” n.10, New York, Cambridge University Press, 1986.
- DONADIO RACHEL, *Fontana's search for a New Dimension*, in “The Herald Tribune”, (28 aprile 1999).
- DORFLES GILLO, *Abstract art since 1945*, London, Thames & Hudson, 1971.

- DORFLES GILLO, *Barocco nell'architettura moderna*, Milano, Tamburini, 1951.
- DORFLES GILLO, *Dalla Natura all'arte a Palazzo Grassi*, in "Domus" 371, n. 10 (1960), p. 38.
- DORFLES GILLO, *Il divenire delle arti*, Torino, Einaudi, 1959.
- DORFLES GILLO, *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*, 1968, Milano, Mazzotta, 1984.
- DORFLES GILLO, *Kitsch e cultura*, in "Aut Aut" n.73 (1963), pp. 53-63.
- DORFLES GILLO, *L'architettura e le arti alla IX triennale*, in "Letteratura e Arte contemporanea" n.9, (1951), pp. 63-69.
- DORFLES GILLO, *Le ceramiche di Fontana*, in "Esperienza artigiana. Rivista bimestrale di arti decorative" n.1, (1949), pp.58-59.
- DORFLES GILLO, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'informale al neo-oggettuale*, 1961, Milano, Feltrinelli, 2001.
- DORFLES GILLO, VETTESE ANGELA, *Storia dell'Arte. Il Novecento e oltre*, Bergamo, Atlas, 2005.
- DREXLER ARTHUR, *Unframed Space: A Museum for Jackson Pollock's Paintings*, in "Interiors" n. 6 (1950), p. 90.
- Due secoli di Scultura*, a cura dell'Istituto di Storia e Teoria dell'Arte e dell'Istituto di Scultura Accademia di Belle Arti di Brera, Milano, Fabbri Editori, 1995.
- DUGGAN CHRISTOPHER, WAGSTAFF CHRISTOPHER, *Italy in the Cold War. Politics, Culture and Society 1948-1958*, London, Berg Publishers, 1995.
- ECO UMBERTO, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962.
- ELDERFIELD JOHN, *Kurt Schwitters*, London, Thames & Hudson, 1985.
- ELLIOTT DAVID, *Argentina 1920-1994. Art from Argentina*, Oxford, The Museum of Modern Art, 1994.
- Esperienze dell'astrattismo italiano 1930-1940*, (catalogo della mostra), Torino, Galleria Notizie, 1968.
- ESPUELAS FERNANDO, *Il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2004.

FABRO LUCIANO, *A proposito degli ambienti di Lucio Fontana*, in “L’uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità”, n.1 (giugno 2003), anno I, pp. 83-88.

FAGIOLO DELL’ARCO MAURIZIO, *Balla Futurista*, New York, Rizzoli International, 1987.

FAGIOLO DELL’ARCO MAURIZIO, *Continuità di Fontana*, in “La Biennale di Venezia”, n. 60, (1966).

FAGIOLO DELL’ARCO MAURIZIO, *Rapporto 60: Le arti oggi in Italia*, Roma, Bulzoni, 1966.

FAUCHEREAU SERGE, *Mondrian and the Neo-Plasticist Utopia*, New York, Rizzoli, 1994.

FAVIER JEAN, *L’architecture. Exposition internationale. Paris 1937*, Paris, Éditions Alexis Sinjon, 1937.

FELICORI MAURO (a cura di), *Gli spazi della memoria: architettura dei cimiteri monumentali europei*, Roma, Sossella, 2005.

FIGINI LUIGI, POLLINI GINO, *Villa-studio per un artista*, in “Quadrante” n. 2, anno I (1933).

FIGINI LUIGI, POLLINI GINO, *Villa Studio per un artista. Notizie tecniche sulla costruzione della Villa studio per un artista* in “Casabella”, (giugno 1933) pp. 4-7.

FIGINI LUIGI, POLLINI GINO, *Villa studio per un artista*, in *V Triennale*, (catalogo della mostra) Milano, Triennale, 1933.

FINKELSTEIN LOUIS, *New York. Abstract Impressionism*, in “Art News” (marzo 1956).

FONTANA LUCIO, *Gli spaziali alla IX Triennale di Milano*, in “Domus” n. 254 (1951).

FONTANA LUCIO, *Intervista*, in “Metro” n.7 (1962).

FORTY ADRIAN, *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture*, London, Thames & Hudson, 2000.

FOSSATI PAOLO (a cura di), *Lucio Fontana. Concetti spaziali*, Torino, Einaudi, 1970.

FOSSATI PAOLO, *L’immagine sospesa. Pittura e scultura astratte in Italia. 1934-40*, Torino, Einaudi, 1971.

FOSTER HAL, *Compulsive Beauty*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1993.

- FOUCAULT MICHEL, *Of other spaces. Utopias and Heterotopias*, 1967, tr.ingl. New York, Columbia Books of Architecture and Rizzoli, 1993.
- FOURCADE DOMINIQUE (a cura di), *Henri Matisse. Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972.
- FRAGONE VITTORIO, *Baldessari. Progetti e scenografie*, Milano, Electa, 1982.
- FRAMPTON KENNETH, *Storia dell'architettura moderna*, Bologna, Zanichelli, 2008.
- FRANCASTEL PIERRE, *Art et technique aux XIXe et XXe siècles*, Paris, Les Editions de Minuit, 1956.
- FRANK PATRICK, *Readings in Latin American modern art*, New Haven, Conn., London, Yale University Press, 2004.
- FRASCINA FRANCIS, *Pollock and After: The Critical Debate*, London, Harper & Row, 1985.
- FREEDBERG DAVID, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, 1989, tr.it. Torino, Einaudi, 1993.
- FREUD SIGMUND, *Il perturbante*, 1919, tr.it. *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.
- FRIED MICHAEL, *Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot*, Berkeley, University of California Press, 1980.
- FRIED MICHAEL, *Art and Objecthood*, in "Artforum", n. 5 (June 1967), pp. 12-23).
- FRIED MICHAEL, *Art and Objecthood*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998.
- FRIEDMANN GEORGES, *7 études sur l'homme et la technique*, Paris, Editions Gonthier, 1960.
- FRY EDWARD F., *Sculpture of the Sixties*, in "Art in America" n.3 (settembre-ottobre 1967), vol. LV, pp. 26-28.
- GABO NAUM, NICHOLSON BEN, *Circle. International Survey of Constructive Art*, London, Faber and Faber, 1937.
- GALLO PECCA LUCIANO e MARGHERITA, *L'avventura artistica di Albisola 1920-1990*, Savona, Editrice Liguria, 1993.
- GENTILI TEDESCHI EUGENIO, *Luigi Figini e Gino Pollini*, Milano, Il Balcone, 1959.

- GIANI GIAMPIERO, *Fontana*, Venezia, Edizioni del Cavallino, 1958.
- GIANI GIAMPIERO, *Lucio Fontana*, (catalogo della mostra) Milano, Galleria del Naviglio, 1952.
- GIEDION-WELCKER CAROLA, *Contemporary sculpture. An evolution in volume and space*, New York, G. Wittenborn, 1955.
- GIOLLI RAFFAELE, *La Sala della Vittoria*, in "Casabella" n. 102 (1936), pp. 102-103.
- GOTTLIEB CARLA, *Beyond modern art*, New York, Dutton, 1976.
- GOODNOUGH ROBERT (a cura di), *Modern Artists in America*, New York, Bernard Karpel, 1949-1950.
- GOVAN MICHAEL, BELL TIFFANY, *Dan Flavin. A Retrospective*, New Haven, Yale University Press, 2004.
- GOVAN MICHAEL, *Dan Flavin. The Complete Lights 1961-1996*, New Haven, Yale University Press, 2004.
- GRAY CAMILLA, *Pionieri dell'arte in Russia: 1863-1922*, tr.it. Milano, Il Saggiatore, 1964.
- GREENBERG CLEMENT, *Arte e cultura*, 1961, tr.it. Torino, Allemandi, 1991.
- GREENBERG CLEMENT, *L'avventura del modernismo. Antologia critica*, a cura di Giuseppe Di Salvatore e Luigi Fassi, Milano, Johan & Levi, 2011
- GREENBERG CLEMENT, *Toward a New Laocoon*, in "Partisan Review" n. 4 (1940).
- GREENBERG CLEMENT, O'BRIAN JOHN, *Clement Greenberg: the collected essays and criticism*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.
- GREENHALGH PAUL, *Modernism in Design*, London, Reaktion Books, 1990.
- GREGOTTI VITTORIO, MARZARI GIOVANNI, *Luigi Figini Gino Pollini: opera completa*, Milano, Electa, 1996.
- GREGOTTI VITTORIO, *Marco Zanuso un architetto della seconda generazione*, in "Casabella continuità" n. 216 (1956).
- GRENIER CATHERINE, *La quatrième dimension idéale de l'architecture in Lucio Fontana*, (catalogo della mostra), Parigi, Editions du Centre Pompidou, 1987.
- GRIFFERO TONINO, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Roma, Bari, Laterza, 2010.

- GRISLAIN JEAN-ETIENNE *Georges Vantongerloo, 1886-1965: un pionnier de la sculpture moderne. De la sphere a l'aurore boreale* (catalogo della mostra), Paris, Gallimard, 2007.
- GUALDONI FLAMINIO, *Lucio Fontana. Il disegno* (catalogo della mostra) Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1990.
- GUALDONI FLAMINIO, CAMPIGLIO PAOLO, *Lucio Fontana e Milano*, (catalogo della mostra), Milano, Mondadori, 1996.
- GUILBAUT SERGE, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.
- GUILBAUT SERGE, *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*, Cambridge, Mass. The MIT Press, 1990.
- GULLAR FERREIRA, CLARK LYGIA, PAPE LYGIA, *Experiencia neo-concreta in Manifesto neoconcreto*, "Jornal do Brasil", 22 marzo 1959.
- GULLAR FERREIRA, *Teoria do nao-objeto*, "Jornal do Brasil", 21 novembre 1960).
- HARENDT HANNAH, *La banalità del male*, 1950, tr.it. Milano, Feltrinelli, 1964.
- HARRIS DEREK, *The place of Arturo in the Argentinian avant-garde* Old Aberdeen, Centre for the Study of the Hispanic Avant-Garde, Dept. of Spanish, University of Aberdeen, 1994.
- HARRISON CHARLES, WOOD PAUL, *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Blackwell Publishers, 2002.
- HAUSER ARNOLD, *Storia Sociale dell'Arte*, 1955, tr.it. Einaudi, Torino 2001.
Herbert James D., *Paris 1937. Worlds on exhibition*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1998.
- HERBERT ROBERT L., *Modern Artists on Art. Ten unabridged essays*, Englewood Cliffs, NJ., Prentice Hall, Inc 1964.
- HOLLIER DENIS, *La Prise de la Concorde*, Paris, Gallimard, 1974.
- HOLTZMAN HARRY, JAMES MARTIN S., *The New Art – The New Life, The Collected Writings of Piet Mondrian*, Boston, G.K. Hall and Co., 1986.
- HORKHEIMER MAX, ADORNO THEODOR W., *Dialettica dell'illuminismo*, 1947, tr.it. Torino, Einaudi, 1997.
- HULTEN PONTUS (a cura di), *Futurismo e Futurismi*, (catalogo della mostra), Milano, Bompiani, 1986.

Illuminazione a luce nera la sola novità della mostra del movimento spaziale, in "L'europo" n.8 (1949).

INCERTI GUIDO, RICCHI DARIA, SIMPSON DEANE, *Diller + Scofidio (+ Renfro). Architetture in dissolvenza, opere e progetti 1979-2007*, Milano, Skira, 2007.

IRACE FULVIO, *Monti di Milano*, in "Abitare" n. 355 (1996), p. 214.

Italia '61, la nazione in scena. Identità e miti nelle celebrazioni per il centenario dell'Unità d'Italia, a cura di Sergio Pace, Cristiana Chiorino, Michela Rosso, Torino, Allemandi, 2005.

IVERSEN MARGARET (a cura di), *Chance*, London, Whitechapel Gallery, Cambridge MA, The Mit Press, 2010

JAMESON FREDRIC, *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, 1991, tr.it. Roma, Fazi, 2007.

JARDINE ALICE, *Utopia Post Utopia. Configurations of Nature and Culture in Recent Sculpture and Photography*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1988.

JOHNSTON JILL, *Environments at Martha Jackson*, in "Village Voice", (6 luglio 1961).

JOPPOLO BENIAMINO, *Catalogo Naviglio*, Milano, 1949.

JUDD DONALD C., *Specific Objects*, in "Arts Yearbook" n.7 (1965).

KAMES HENRY HOME, *Elements of criticism*, Edinburgh, Printed for A. Kincaid, 1774.

KANIZSA GAETANO, *Ricerche sperimentali sulla percezione*, Trieste, Edizione Università degli studi di Trieste, 1968.

KAPROW ALLAN, *Assemblage, Environments & Happenings*, New York, Harry Abrams, Inc. Publisher, 1966.

KAPROW ALLAN, *The Legacy of Jackson Pollock*, in "Art News", (ottobre 1958).

KARMEL PEPE, *Report from Milan. The '30s. Art and Culture in Italy*, in "Art in America", (ottobre 1982), pp. 43-47.

KAUFMANN EDGAR JR., *Fallingwater. A Frank Lloyd Wright Country House*, London, The Abbeville Press, 1986.

KAYE NICK, *Site-specific art, performance, place and documentation*, New York, Routedledge, 2000

- KELLEY JOHN L., *General Topology*, Princeton, van Nostrand Company, 1955.
- KIESLER FREDERICK J., *Endless space, Ostfildern-Ruit*, New York, Hatje Cantz, 2001.
- KOEHLER WOLFGANG, *La psicologia della Gestalt*, 1947, tr. it. Milano, Feltrinelli, 1961.
- KOFFKA KURT, *Principi di psicologia della forma*, 1935, tr. it. Torino, Bollati Boringhieri, 1970.
- KONHEIM LINDA, *Lucio Fontana, 1899-1968. A retrospective*, (catalogo della mostra), New York, Solomon R. Guggenheim Foundation, 1977.
- KOSHALEK RICHARD, KNIGHT CHRISTOPHER E., *Arte anni Sessanta Settanta. Collezione Panza*, Milano, Jaca Book, 1987.
- KOSICE GYULA, *Arte Madi, Buenos Aires*, Ediciones de Arte Gaglianone, 1982.
- KOSICE GYULA, *Entrevisiones, entrevistas, diálogos, testimonios*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1985.
- KOSICE GYULA, *Kosice. Autobiografía*, Buenos Aires, Asunto Impreso ediciones, 2010.
- KOSTELANETZ, *Dictionary of the avant-gardes*, New York, Routledge, 2001, p. 197
- KOTLER PHILIP, SCHEFF JOANNA, *Standing Room Only. Strategies for Marketing the Performing Arts*, Harvard, Harvard Business School Press, 1997.
- KRAMER HILTON, *Spacialist Synthesis*, in "New York Times", January 8 (1966).
- KRAUSS ROSALIND E., LIVINGSTONE JANE, ADES DAWN, *L'Amour Fou. Photography and Surrealism*, Corcoran Gallery of Art, 1985.
- KRAUSS ROSALIND E., *L'arte nell'epoca della condizione postmediale*, tr.it. Milano, Postmedia, 2005.
- KRAUSS ROSALIND E., *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, 1985, tr.it. Roma, Fazi 2007.
- KRAUSS ROSALIND E., *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1981.
- KRAUSS ROSALIND E., *Perpetual Inventory*, Cambridge, Mass., The MIT Press 2010.

- KRAUSS ROSALIND E., *The Optical Unconscious*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1993.
- KUSPIT DONALD, *Lucio Fontana. Barbara Gladstone Gallery*, in "Artforum" n.7, (marzo 1986), vol. XXV, pp. 121-122.
- KUSPIT DONALD, *Psycostrategies of Avantgarde*, Cambridge, Mass., Cambridge University Press, 2000.
- KWON MIWON, *One place after another*, Cambridge Mass, The MIT Press, 2004.
- L'arte nelle mostre*, in "Il tempo di Milano" n.3 (1949).
- La ceramica s'addice a Picasso*, in "Corriere Lombardo" (31 dicembre 1947).
- La memoria e il futuro. I. Congresso internazionale dell'industrial design*, Triennale di Milano, 1954, Milano, Skira, 2001.
- LANZARINI ORIETTA, *Carlo Scarpa: l'architetto e le arti. Gli anni della Biennale di Venezia, 1948-1972*, Venezia, Marsilio, 2003.
- LE CORBUSIER, *Les tendances de l'architecture rationaliste en rapport avec la collaboration de la peinture et de la sculpture*, in 6. *Convegno Volta promosso dalla classe delle arti. Rapporti dell'architettura con le arti figurative*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1936.
- LE CORBUSIER, *Verso un'architettura*, 1924, tr.it. Milano, Longanesi 1984.
- LEBENSZTEIN JEAN-CLAUDE, *Hyperrealisme, kitsch et Venturi*, in "Critique" n.345 (febbraio 1976), pp. 99-135.
- LEFEBVRE HENRI, *The production of space*, 1974, tr.ingl. Oxford, UK, Cambridge, Mass., Blackwell, 1991.
- LEWINSON JEREMY, *How Europe Fell in Love with Pollock*, in "The Art Magazine" n.17 (1999), pp. 26-34.
- LEWITT SOL, *Paragraphs on Conceptual Art*, in "Artforum", n. 10 (1967) vol. 5, pp. 79-83.
- LIPPARD LUCY, *Six Years. The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, New York, Praeger Publishers, 1973.
- LISSITZKY-KÜPPERS SOPHIE (a cura di), *El Lissitzky. Life, Letters, Texts*, London, Thames & Hudson, 1968.
- LISSITZKY EL, *Russia. An Architecture for World Revolution*, London, Thames & Hudson, 1970.

- LIVI GRAZIA, *Incontro con Lucio Fontana*, in “Vanità” n. 13, VI (1962), p.53.
- LONGARI ELISABETTA, *Sironi e la V Triennale di Milano*, Nuoro, Illisso, 2007.
- LONGATTI ALBERTO, CAMEL LUCIANO (a cura di), *Archipittura: interrelazioni fra le arti a Como nell'età del razionalismo*, Lipomo (Como), Cesarenani, 2005.
- LONZI CARLA, *La XXX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia. Dalla natura all'arte a Palazzo Grassi*, in “L'Approdo Letterario”, Anno VI, pp.131-139, n°14.
- LONZI CARLA, *Autoritratto*, Bari, De Donato, 1967.
- LUCIE-SMITH EDWARD, *Latin American art of the 20th century*, New York, Thames & Hudson, 2004.
- Lucio Fontana 1899-1968: a retrospective* (catalogo della mostra), New York, The Solomon R. Guggenheim foundation, 1977.
- Lucio Fontana e il Sacro*, Milano, F. Motta, 1986.
- MAFFIOLETTI SERENA, *BBPR*, Bologna, Zanichelli, 1994.
- MALRAUX ANDRÉ, *Museums without Walls*, 1947, Secker & Warburg, Londra 1967.
- MANDEL ERNEST, *Spatkapitalismus/Late capitalism*, London, Verso 1978.
- MANSOOR JALEH, *Fontana's Atomic Age Abstraction*, in “October” n. 124 (primavera 2008), pp.137-156.
- MANSOOR JALEH, *Marshall Plan modernism: the monochrome as the matrix of fifties abstraction*, New York, Columbia University, 2007.
- MANSOOR JALEH, *Piero Manzoni: 'We Want to Organicize Disintegration'*, in “October” (inverno 2001), vol.95, pp. 28-53.
- MANZONI PIERO, *Libera dimensione*, in “Azimuth” n. 2 (1960).
- MARCHIORI GIUSEPPE, *La XXIX Biennale*, in “Art International” nn. 6-7 (1958), pp. 21-32.
- MARTINEZ SOBRADO ETHEL, *Lucio Fontana: profeta del espacio*, (catalogo della mostra), Buenos Aires, Centro Cultural Borges, Museo Juan B. Castagnino, 1999.
- MARUSSI GARIBALDO, *Lucio Fontana*, in “Le Arti”, n.16, (1966), pp. 26-27.
- MAY SUSAN, *Olafur Eliasson. The weather project*, London, Tate Publishing, 2003.

- MCLUHAN MARSHALL, *Gli strumenti del comunicare*, 1964, tr.it. Milano, Il Saggiatore, Milano.
- MC SHINE KYNASTON, *Information*, New York, Museum of Modern Art, 1970.
- MELOTTI FAUSTO, *Presentazione*, in “Bollettino della Galleria del Milione”, 40, 24 maggio (1935).
- MELOTTI FAUSTO, *Tre testimonianze*, in “Nac”, n. 31, 15 febbraio (1970), pag. 24.
- MÉNDEZ MOSQUERA CARLOS A., PERAZZO NELLY, *Tómas Maldonado. Escritos preulmianos*, Buenos Aires, Ediciones Infinitio, 1997.
- MERLEAU-PONTY MAURICE, *Fenomenologia della percezione*, 1945, tr.it. Milano, Bompiani, 2003.
- MESSINA MARIA GRAZIA (a cura di), *Venezia 1950-1959. Il rinnovamento della pittura in Italia*, (catalogo della mostra), Ferrara, Ferrara Arte, 1999.
- MIES VAN DER ROHE LUDWIG, *Bürohaus*, in “G” I n. 1 (1923), p. 3 tr. it. in *Antologia dell'architettura moderna : testi, manifesti, utopie*, (a cura di) Mara De Benedetti, Attilio Pracchi, Bologna, Zanichelli, 1988.
- MILI GJON (a cura di), *Picasso et la troisieme dimension*, New York, Edition Triton, 1970.
- MILI GJON, *Gjon Mili: photographs & recollections*, Boston-New York, Graphic Society, 1980.
- MILLER DOROTHY C., *Sixteen Americans*, (catalogo della mostra), Garden City, N.Y., Doubleday, 1959.
- MOHOLY-NAGY, LÁSZLÓ. *An Anthology*, New York, Da Capo Press, 1970.
- MOHOLY-NAGY, LÁSZLÓ, *Malerei Fotografie Film*, 1925, tr.it. Pittura Fotografia Film, Torino, Einaudi, 2010.
- MOHOLY-NAGY, LÁSZLÓ, *The New Vision. From Material to Architecture*, New York, Brewer, Warren & Putnam, 1929.
- MOHOLY-NAGY, LÁSZLÓ, *Vision in motion*, Chicago, P. Theobald, 1947.
- MOLES ABRAHAM, ROHMER ELISABETH, *Psychologie de l'espace*, Paris, Casterman, 1972.
- MOLES ABRAHAM, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, Flammarion, 1958.

MONDRIAN PIET, *Le neo-plasticisme*, Paris, Editions de l'Effort moderne, Léonce Rosenberg, 1920.

MORETTI LUIGI, *Arte e televisione*, in "Spazio" n.7,(1952), p.74.

MORRIS ROBERT, *Continuous Project Altered Daily. The writings of Robert Morris*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1993.

MULAS UGO, *La fotografia*, Torino, Einaudi, 1973.

MULAS UGO, *Vent'anni di Biennale: 1954-1972*, Milano, Mondadori, 1988.

NAUMAN BRUCE, *Please pay attention please. Bruce Nauman's words, writings and interviews*, Cambridge, London, The Mit Press, 2005.

NERI LOUISE, *Roni Horn*, London, Phaidon, 2000.

NEU RENÉE S., *Artist as a jeweler*, in "Art in America" n.6 (novembre-dicembre 1967), vol. LV, pp. 76-83.

NOEVER PETER, PERRIN FRANCOIS, *Air Architecture*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2004.

O'CONNOR FRANCIS V. (a cura di), *Jackson Pollock*, New York, Museum of Modern Art, 1967.

OBRIST HANS ULRICH, *Interviste*, vol.I, Milano, Charta, 2003.

Olafur Eliasson. The Blind Pavilion. 50 Biennale di Venezia, Copenhagen, The Danish Contemporary Art Foundation, 2003.

PALAZZOLI DANIELE, *Intervista con Lucio Fontana*, in "Bit" n. 5 (1967).

PANCERA MARIO, *Sfregia i quadri alla ricerca del dolore degli astronauti*, in "La Notte", (19 dicembre 1962).

PANCERA MARIO, *Vite scolpite. Le opera, i drammi e le passioni di Lucio Fontana, Francesco Messina*, Milano, Simonelli Editore, 1999.

PANICELLI IDA, *Venice Biennale 1982. No form. Little Contentment*, in "Artforum" (novembre 1982), pp.86-87.

PANOFSKY ERWIN, *Il significato nelle arti visive*, 1940, tr.it. Torino, Einaudi, 1962.

PANSERA ANTY, *Storia e cronaca della Triennale*, Milano, Longanesi, 1978.

Paris 1937. Exposition internationale, Paris, Reboul & Fils, 1937.

- Paris 1937. L'art indépendant* (catalogo della mostra), Paris, Les Musées de la ville de Paris, 1987.
- PARVEEN ADAMS, *Bruce Nauman and the Object of Anxiety*, in "October", Vol. 83. (1998).
- PASINI FRANCESCA, *L'Informale. Stati Uniti, Europa, America*, Bologna, Clueb, 1995.
- PEGORARO SILVIA, *Lucio Fontana e la sua eredità*, Milano, Skira, 2005.
- PERAZZO NELLY, *El arte concreto en la Argentina en la década del 40*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1983.
- PEREC GEORGES, *Specie di spazi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.
- PEREZ-BARREIRO GABRIEL, *The geometry of hope: Latin American abstract art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Austin, University of Texas 2007.
- PERLOFF NANCY, REED BRIAN, *Situating El Lissitzky. Vitebsk, Berlin, Moscow*, Los Angeles, Getty Trust Publication, 2003.
- PERLS FREDERICK S., HEFFERLINE RALPH F., GOODMAN PAUL, *Gestalt Therapy. Excitement and Growth in the Human Personality*, New York, The Julian Press, 1951.
- PERSICO EDOARDO, *Casa del sabato per gli sposi*, in "Casabella" n.6 (1933), pp. 41-43.
- PERSICO EDOARDO, *Il padiglione della stampa*, in "Casabella" n.8 (1933).
- PETERSEN STEPHEN, *From Matter to Light. Fontana's Spatial Concepts and Experimental Photography*, in "Art on Paper" (2000), vol. 4.
- PETERSEN STEPHEN, *Lucio Fontana. Milan*, in "The Burlington Magazine" n. 1157 (agosto 1999), vol. 141, pp. 492-494.
- PETERSEN STEPHEN, *Space-age aesthetics. Lucio Fontana, Yves Klein, and the postwar European avant-garde*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2009.
- PICA AGNOL DOMENICO, PINTORI GIOVANNA, *Architettura e pubblicità*, in "Corrente" 2, (1939), n. 4.
- PICA AGNOL DOMENICO, *Lucio Fontana e lo spazialismo*, Venezia, Edizioni del Cavallino, 1953.
- Picasso e i disegni luminosi*, in "AZ", n. 3 (1950).

- Piet Mondrian 1872-1944* (catalogo della mostra), Boston, Little, Brown and Company, 1995.
- PIENE NAN R., *Light Art*, in “Art in America” (maggio-giugno 1967), vol. LV, pp. 39-40.
- PIZZINELLI CORRADO, *Una singolare mostra a Milano. Con la pittura fosforescente ‘creiamo’ un ambiente spaziale*, in “Il Nuovo Corriere” (5 febbraio 1949).
- POLANO SERGIO, *Mostrare. L’allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Milano, Lybra Immagine, 1988.
- PONENTE NELLO, *Peinture moderne. Tendances contemporaines*, Geneve, Skira, 1960.
- PONTI GIÒ, *Insegnamento altrui e fantasia degli italiani*, in “Domus” n. 259 (1951).
- PONTI GIÒ, *Picasso convertirà alla ceramica, ma noi, dice Lucio Fontana, s’era già cominciato*, in “Domus” n. 226 (1948), vol. I, p. 24.
- PONTI LISA, *Idee di Lucio Fontana*, in “Domus” n.271 (1952).
- PONTI LISA, *Primo graffito dell’età atomica*, in “Domus” n.233 (1949).
- PONTIGGIA ELENA, *Il Milione e l’Astrattismo 1932-1938. La galleria, Licini, i suoi amici*, Milano, Electa, 1988.
- PONTUAL ROBERTO, *America Latina: Geometria Sensível*, Rio de Janeiro, Edições Jornal do Brasi, 1978.
- POTTS ALEX, *The sculptural imagination. Figurative, modernist, minimalist*, New Haven, Yale University Press, 2000.
- PRAMPOLINI ENRICO, *79. Exposition Prampolini*, Paris, 1928.
- Premises: Invested Spaces in Visual Arts and Architecture from France. 1958-98* (catalogo della mostra), New York, Harry N. Abrams, Inc., 1998.
- RAMIREZ MARI CARMEN, OLEA HECTOR, *Inverted Utopias. Avant Garde in Latin America*, New Haven, Conn., Yale University Press 2004.
- Rapporti dell’architettura con le arti figurative*, atti del convegno Volta, promosso dalla classe delle arti, Roma, 25-31 ottobre 1936, Roma, Reale Accademia d’Italia, 1936.

- RASMUSSEN WALDO, BERCHT FATIMA, FERRER ELIZABETH, *Latin American artists of the twentieth century*, New York, Harry N. Abrams, 1993.
- READ HERBERT, *A concise history of modern painting*, London, Thames & Hudson, 1974.
- RICCI CLARISSA (a cura di), *Starting from Venice*, Milano, Et al, 2010.
- RITCHIE ANDREW CARNDUFF, *Abstract Painting and Sculpture in America* (catalogo della mostra) New York, The Museum of Modern Art, 1951.
- ROGERS ERNESTO NATHAN, *Introduzione al tema. Provvedimenti urgenti per la ricostruzione*, in “Rassegna del I Convegno Nazionale per la Ricostruzione”, fasc. I (1945), p. 2.
- ROSE BARBARA, *Monochromes. From Malevich to the Present*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2006.
- ROSENBERG HAROLD, *L'oggetto Ansioso*, 1964, tr.it. Milano, Bompiani, 1967.
- ROSENBERG HAROLD, *La tradizione del nuovo*, 1959, tr.it. Milano, Bompiani, 1964.
- ROSENBERG HAROLD, *The De-definition of Art. Action Art to Pop to Earthworks*, New York, Horizon Press, 1972.
- ROSENTHAL MARK LAWRENCE (a cura di), *Understanding Installation Art. From Duchamp to Holzer*, Munchen, Prestel, 2003.
- ROTHFUSS RHOD, *El Marco: Un problema de la plastica actual*, in “Arturo” n. 1 (1944).
- SAUVAGE TRISTAN, *Pittura italiana del dopoguerra*, Milano, Schwarz, 1957.
- SAVI VITTORIO, *Figini e Pollini: architetture 1927-1989*, Milano, Electa, 1990.
- SCARPA CARLO, *Drawings for the Brion Family Cemetery* (catalogo della mostra), New Haven, Yale School of Architecture, 1984.
- SCHAPIRO MEYER, *Mondrian on the Humanity of Abstract Painting*, New York, G. Braziller, 1995.
- SCHAPIRO MEYER, *Nature of abstract art*, New York, American Marxist Association, 1937.
- SCHAPIRO MEYER, *The Still Life as a Personal Object. A Note on Heidegger and Van Gogh*, New York, George Braziller, 1969.

SCHAPIRO MEYER, *The Younger American Painters of Today*, in “The Listener” (26 gen.1956).

Schewiller a Milano 1925-1983 (catalogo della mostra), Biblioteca Comunale e Museo di Milano, Milano, 1983.

SCHMITZ HERMANN, *Nuova fenomenologia, un'introduzione*, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2011.

SEMPER GOTTFRIED, *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche, o Estetica pratica: manuale per tecnici, artisti e amatori*, 1860, tr. it. Roma, Laterza, 1992.

Seventeen Modern American Painters (catalogo della mostra), Beverly Hills, Frank Perls Gallery, 1951.

SIGFRIED GIEDION, *Space, Time and Architecture*, London, Oxford University Press, 1941.

SIMON SIDNEY, *The Fontana Problem*, in “Art International” n. 6 (1966).

SIRONI ANDREA (a cura di) *Sironi. La Grande Decorazione*, Milano, Electa 2004.

SMITH ROBERTA, *Art, Works by Fontana. A stage Setter on View*, in “The New York Times” (5 dicembre 1986).

SQUIRRU RAFAEL F., *Kosice*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1990.

STAHLY FRANCOIS, *IX Triennale*, in “Graphis” n. 38 (1951), pp. 458-461.

STEARNS ROBERT, *Breakthroughs. Avant-garde artists in Europe and America, 1950-1990*, (catalogo della mostra), New York, Rizzoli, 1991.

STOICHITA VICTOR, *Breve storia dell'ombra*, 1997, tr.it. Milano, Il Saggiatore, 2000.

STRAATEN EVERT VAN, *Theo van Doesburg: peintre et architecte*, Paris, Gallimard/Electa, 1993.

SULLIVAN EDWARD J., CELANT GERMANO, *Brazil. Body and Soul*, New York, Guggenheim Museum, 2001.

SULLIVAN EDWARD J., *Latin American art in the twentieth century*, London, Phaidon Press, 1996.

TAFURI MANFREDO, *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Torino, Einaudi, 1980.

TAFURI MANFREDO, *Teoria e storia dell'architettura*, Bari, Laterza, 1968.

- TALLMER JERRY, *Case of the slashed canvas*, "New York Post", (29.10.1977).
- TAPIÉ MICHEL, *Devenir de Fontana*, International Center of Aesthetic Research, Collection 4, Torino, Fratelli Pozzo.
- TAPIÉ MICHEL, *Un art autre*, Paris, Artcurial, 1994.
- TORRES-GARCÍA JOAQUÍN, *Universalismo constructivo*, Madrid, Alianza, 1984.
- TRINI TOMMASO, *The last interview given by Fontana*, in "Studio International" n. 949 (1972), p. 283.
- TROY NANCY J., *Mondrian and neo-plasticism in America*, New Haven, Conn., Yale University Art Gallery, 1979.
- TROY NANCY J., *The De Stijl environment*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1983.
- VALSECCHI MARCO, *Profilo della pittura moderna*, Milano, Garzanti, 1959.
- VAN DER MARK JAN, *Lucio Fontana, The spatial concept of art* (catalogo della mostra), Minneapolis, Walker Art Center, 1966.
- VAN LIER HENRI, *Les arts de l'espace*, Paris, Casterman, 1959.
- VAN LIER HENRI, *Nouvel âge*, Paris, Casterman, 1962.
- VENTURI LIONELLO, *Per l'architettura nuova*, in "Casabella" n. 1 (gennaio 1933).
- VENTUROLI MARCELLO, *Il viaggiatore in arte*, in "Elsinore" n. 7 (1966).
- VERGINE LEA, *L'arte in trincea*, Milano, Skira, 1996.
- VERZOTTI GIORGIO, *Fontana et le religieux*, in *Lucio Fontana*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1987.
- VETROCQ MARCIA E., *Report from Italy '50s Informalities*, in "Art in America" (dicembre 1983), pp. 25-31.
- VETTESE ANGELA, *Capire l'arte contemporanea*, Torino, Allemandi, 2006.
- VETTESE ANGELA, *Lucio Fontana. I tagli, Cinisello Balsamo*, Silvana Editoriale, Piccola Biblioteca del Sole 24 Ore, n.12, 2003.
- VETTESE ANGELA, *Varese. Lucio Fontana. Musei Civici*, in "Flash Art" n.129 (novembre 1985), a. XIX, p.45.
- VETTESE ANGELA (a cura di), *Ugo Mulas fotografa Arnaldo Pomodoro*, Milano, Fondazione Arnaldo Pomodoro, 2008.

- VIDLER ANTHONY, *Il perturbante dell'architettura: saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 2006
- VIDLER ANTHONY, *La deformazione dello spazio. Arte, architettura e disagio nella cultura moderna*, 2000, tr.it. Milano, Postmedia Book, 2009.
- VIDLER ANTHONY, *Technologies of Space/Spaces of Technology*, in "The Journal of the Society of Architectural Historians" n. 3, vol. 58, Architectural History 1999/2000 (Sep., 1999), pp. 482-486.
- VIDLER ANTHONY, *Terres Inconnues: Cartographies of a Landscape to Be Invented*, in "October" 115 (inverno 2006), pp. 13-30.
- VIDLER ANTHONY, *The Explosion of Space: Architecture and the Filmic Imaginary, Assemblage*, in "October" 21 (agosto 1993), pp. 44-59.
- WARBURTON NIGEL, *La questione dell'arte*, 2003, tr.it. Torino, Einaudi, 2004.
- WERTHEIMER MAX, *Gestalt theory*, 1925, en. tr. in "Social Research", vol. 11 (1944), pp. 78-99.
- WHITE ANTHONY, *Lucio Fontana: Between Utopia and Kitsch*, in "Grey Room" n.5 (autunno 2001), pp. 54-77.
- WHITFIELD SARAH (a cura di), *Lucio Fontana* (catalogo della mostra), London, Hayward Gallery, 1999.
- WINGLER HANS M. (a cura di), *Theo van Doesburg. Principles of neo-plastic art*, Greenwich, Conn., New York Graphic Society, 1968.
- WLEEELER DANIEL, *Art Since Mid-Century: 1945 to the Present*, New York, Vendome Press, 1991.
- WOOD JON, HULKS DAVID, POTTS ALEX, *Modern sculpture reader*, London, Henry Moore Institute, 2007.
- XENAKIS IANNIS, *Music and architecture: architectural projects, texts, and realizations*, Hillsdale, N.Y., Pendragon Press, 2008.
- YAMAMOTO ATSUO, *Gutai. Moments de destruction, moments de beauté*, Paris, Blusson, 2002.
- ZELEVANSKY LINN, *Beyond Geometry: Experiments in form, 1940-70*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2004.
- ZEVÌ ADACHIARA, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 2005.

ZEVI BRUNO, *Giuseppe Terragni*, Bologna, Zanichelli, 1980.

ZEVI BRUNO, *Saper vedere l'architettura*, Torino, Einaudi, 1948,

ZOCCHI JUAN, *Lucio Fontana*, Buenos Aires, Poseidon, 1946.