

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA DELL'ARTE CICLO XXV

TESI DI DOTTORATO DI RICERCA

“Per la prima volta in Italia e nel mondo”

Gli ambienti di Lucio Fontana. Ricognizione storico documentaria

DOTTORANDO dott.ssa Marina Pugliese

RELATORE Prof. Flavio Fergonzi

ANNO ACCADEMICO 2013/2014

“Per la prima volta in Italia e nel mondo”¹

Gli ambienti di Lucio Fontana. Ricognizione storico documentaria

Introduzione	p. 4
Capitolo 1	
L'Ambiente nero a luce di Wood (1949) e la Struttura al Neon (1951)	p. 6
1. Le fonti documentarie dell' <i>Ambiente nero</i>	p. 9
2. Decorazione e relazione con l'architettura nella pratica artistica di Fontana	p. 17
3. I riferimenti alla tradizione avanguardista	p. 21
4. Il clima culturale coevo	p. 25
5. La fortuna critica dell' <i>Ambiente nero</i>	p. 32
Capitolo 2	
Un'opera fuori dagli schemi fontaniani:	
<i>Esaltazione di una forma, Venezia (1960)</i>	p. 60
1. “Dalla natura all'arte”	p. 60
2. <i>Esaltazione di una forma</i>	p. 65
3. I precedenti	p. 69
4. Fortuna critica e visiva dell'opera	p. 73
Capitolo 3	
<i>Utopie, XIII Triennale, Milano 1964</i>	p. 82
1. La XIII Triennale di Milano, impianto generale	p. 82
2. Dalle pareti ai condotti	p. 85
3. Le <i>Utopie</i>	p. 89

¹Lucio Fontana, biografia in G. Giani (a cura di), *Fontana*, Galleria del Cavallino, catalogo mostra, Venezia giugno 1958, sn.

Capitolo 4

“Unmanageable for anglo-saxon stomachs”. Fontana e la ricezione

degli ambienti negli Stati Uniti	p. 106
1. La scultura negli Stati Uniti negli anni cinquanta	p. 107
2. Ambienti/ <i>Environments</i>	p. 111
3. “Lucio Fontana: The Spatial Concept of Art”	p. 119
4. L’edizione europea della mostra	p. 131

Capitolo 5

La consacrazione degli ultimi anni	p. 152
1. “Lo Spazio dell’immagine” Foligno (1967)	p. 152
2. Galleria del Deposito Genova (1967)	p. 159
3. “Fontana+Vigo”, Galleria La Polena, Genova (1968)	p. 161
4. XXXIV Biennale, Venezia (1968)	p. 164
5. “Cinetismo: esculturas electrónicas en situaciones ambientales”, Città del Messico (luglio-agosto 1968)	p. 165
6. Documenta IV, Kassel (1968)	p. 168
Bibliografia	p. 179
Regesto dei documenti	p. 195

Ringraziamenti

Archivio Asac, Archivio Domus, Archivio Stedelijk Museum, Archivio Triennale, Fondazione Lucio Fontana, Giovanni Anceschi, Reem Baroody, Emanuele Beda, Fabio Belloni, Germano Beringheli, Silvia Bignami, Antonietta Broggio, Laura Calvi, Paolo Campiglio, Eugenio Carmi, Maria Grazia Conti, Stefano Cracolici, Enrico Crispolti, Ursula Davila, Roberto Del Grande, Gabriele De Vecchi, Valeria Ernesti, Danka Giaccon, Giulia Guzzini, Markus Heinzelmann, Jennifer Josten, Anna Laganà, Nini Laurini, Tom Learner, Aleca Le Blanc, Francesco Lucchini, David Mather, Edoardo Manzoni, Elena Marchettini, Christian Marinotti, Paolo Minetti, Manuela Patroncini, Ad Petersen, Maria Elena Pizzi, Paolo Pugliese, Filipa Ramos, Anne Rana, Rachel Rivenc, Cristina Romano, Giovanni Rubino, Christina Schenk, Diego Sileo, Meredith Sutton, Laura Tommencioni, Margherita Valcalda, Nanda Vigo, Denis Viva, Jill Vuchetich, Francesca Zanardo, Giorgio Zanchetti.

Un ringraziamento speciale a Flavio Fergonzi, a mio marito David e alla mia famiglia, a tutto lo staff del Museo del Novecento e a Dionigi Tresoldi in particolare, allo staff del Getty Conservation Institute e a Anna Duer in particolare.

Introduzione

Lucio Fontana è uno degli artisti italiani del XX secolo maggiormente studiati, con una bibliografia e una storia espositiva sterminate.

Nonostante l'artista ritenesse l'*Ambiente nero* del 1949 un raggiungimento irripetibile - e questo spiega la scelta del titolo della tesi - l'opera ambientale resta uno dei segmenti meno studiati del corpus fontaniano.

Sebbene l'influenza di tale ricerca sulle generazioni di artisti italiani e europei degli anni sessanta e settanta sia nota e riconosciuta, le poche pubblicazioni specificatamente dedicate agli ambienti di Fontana ripetono, senza sostanziali cambiamenti, dati già noti.²

Trattandosi, a eccezione di un unico ambiente, di opere distrutte e in alcuni casi ricostruite da terzi dopo la morte dell'artista, si pongono una serie di questioni in merito al rapporto con gli originali e alle modalità con cui le ricostruzioni sono state effettuate. Inizialmente si è pensato, anche in relazione alla mia formazione come storica delle tecniche, di affrontare gli ambienti dal punto di vista della tecnica esecutiva, della conservazione e della riproducibilità.

Si è quindi scelto di partire da una prima *recensio* delle fonti concentrando la ricerca sui soli ambienti e escludendo, se non per confronti e riferimenti, soffitti e opere decorative eseguiti su commissione di architetti. Sebbene infatti in termini generali Fontana non riconoscesse "la tradizionale gerarchia tra belle arti e arti applicate", nell'ambito specifico dell'arte ambientale delimitò in modo chiaro le diverse tipologie,

² P. Valenti, *Lucio Fontana in dialogo con lo spazio: opere ambientali e collaborazioni architettoniche 1946-1968*, De Ferrari editore, Genova 2009; G. Celant, *Lucio Fontana. Ambienti Spaziali*, Skira-Gagosian, Milano 2012; M. Venanzi, *Fontana e lo spazio. Aspetti innovativi dalle opere ambientali di Lucio Fontana*, Dottorato di ricerca in Teorie e Storia delle Arti, Scuola di Studi Avanzati in Venezia, ciclo XXIII (AA.2011-2012).

confermando tale impostazione anche tramite la diversa denominazione tra ambienti e decorazioni ambientali.³

Per ogni ambiente si sono quindi compulsate le fonti disponibili - documenti fotografici, documenti grafici, lettere, verbali di commissioni organizzative di mostre, recensioni, testi critici, interviste e cataloghi di mostre - trovando materiali spesso inediti o di difficile reperimento, confluiti in un regesto ordinato cronologicamente al quale si sono aggiunte, per completezza d'informazione, le lettere e le dichiarazioni di Fontana in merito all'opera ambientale.

Si è quindi deciso di tralasciare gli aspetti legati alla riproduzione *post mortem* a partire dalla rielaborazione di un archetipo (la fotografia, il progetto o il manifesto) e alla fortuna critica della sua opera, per cercare invece di ricostruire la storia e l'aspetto dei vari ambienti, alcuni dei quali sono sostanzialmente assenti nella letteratura secondaria.

Emerge una immagine dell'opera ambientale di Fontana molto articolata, all'avanguardia concettualmente e per l'uso di tecnologie, ma anche "primitiva" formalmente e, per la produzione degli anni sessanta, in dialogo con esperienze nazionali e internazionali come le ricerche sull'instabilità del gruppo Gutai e degli artisti di area cinetica e programmata.

Questo lavoro è un primo passo per una riconsiderazione dell'opera ambientale di Fontana alla luce di nuovi elementi concreti sulle singole opere, la loro concezione, realizzazione e prima ricezione.

³ Lettera n. 185 del 1962 indirizza a Enrico Crispolti. Regesto documenti, testi editi, n. 34. "He opposes the division of art into formal disciplines (painting, sculpture, etc.), and does not recognize the traditional hierarchy from fine down to applied arts". J. van der Marck (edited by), *Fontana: The Spatial Concept of Art*, exhibition catalogue, January 6 - February 13 1966, Walker Art Center, Minneapolis 1966.

Capitolo 1

L'Ambiente nero a luce di Wood (1949) e la Struttura al Neon (1951)

Sabato 5 febbraio 1949 alle ore 22, in occasione di una particolare mostra personale di Lucio Fontana dedicata alla presentazione di un'unica opera, la Galleria d'Arte del Naviglio in via Manzoni a Milano era stata oscurata. L'accesso era filtrato da panneggi neri e lo spazio espositivo, con il soffitto bianco a volta, aveva come unica fonte di illuminazione una luce di Wood. Dal centro della volta pendeva, ancorato ad una catenella di metallo, un oggetto oblungo in cartapesta lungo circa cinque metri⁴ e dipinto in "celeste, azzurro, grigio, rosso" con colori fluorescenti mentre altri elementi isolati erano collegati al soffitto da fili.⁵

La sera dell'inaugurazione una ballerina danzò in tutù volteggiando intorno al curioso assemblaggio colorato tra i bagliori della luce di Wood.⁶ (fig. 1)

⁴ E. Crispolti (a cura di), *Fontana, catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Skira, Milano 2006, 48-49 A 2 (di qui in poi le opere di Fontana saranno indicate secondo la segnatura del catalogo ragionato). L'opera fu parzialmente distrutta a fine mostra e, a prescindere dalle riprese fotografiche, non è stato possibile reperire altra documentazione (pianta, rilievi) circa lo spazio e le modalità con cui venne allestita. Gli archivi della Galleria del Naviglio non sono infatti consultabili. Nel 1972, in occasione della mostra retrospettiva su Fontana allestita a Palazzo Reale, venne effettuata una prima ricostruzione dell'opera. In catalogo si riporta: "(...) 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 testimone durante la realizzazione dell'opera originale". Le misure dell'opera non sono però riportate in catalogo. Cfr G. Ballo (a cura di), *Lucio Fontana, catalogo mostra, 19 aprile- 21 giugno 1972*, Palazzo Reale, Milano, 1972 p. 283. A fine mostra anche la ricostruzione fu distrutta e nel 1976 la Fondazione Fontana commissionò all'arch. Andrea Franchi una seconda ricostruzione per la mostra "Europa/America. L'astrazione determinata 1960/1976" curata da Flavio Caroli e allestita dal 22 maggio al 20 settembre 1976 a Bologna presso la Galleria Comunale di Arte Moderna. Tale ricostruzione, conservata nei depositi della Fondazione, è quindi stata esposta in più occasioni per esposizioni temporanee. La dimensione dell'oggetto in cartapesta (cm 330x520x400) è stata definita misurando lo spazio della galleria del Naviglio in cui originariamente era stata allestita l'opera. Cfr B. Ferriani, *Come tramandare un'idea*, in B. Ferriani, M. Pugliese, *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Electa, Milano 2009, p. 100. Circa il materiale costitutivo dell'opera si rimanda alla testimonianza di Gino Marotta:

"(...) Lucio iniziò a pensare all'ambiente da fare da Cardazzo, che doveva essere fatta in un primo momento in mosaico. In seguito aveva pensato di farlo in ceramica e aveva chiamato Fabbri per aiutarlo, poi credo che sia diventata una cosa di carta pesta e gesso, una finta ceramica per ovviare ai problemi di cottura e trasporto, dipinta di colori fluorescenti e finita col vinavil (me lo ha detto Fontana)". Intervista di Marina Pugliese a Gino Marotta, Venezia, 6 giugno 2011. Regesto dei documenti, interviste, n. 83.

⁵ Polignoto (L. Borgese), *Illuminazione a luce nera la sola novità del Movimento Spaziale*, in "L'Europeo" n. 8, 29 febbraio 1949, p. 11.

⁶ La scena è ripresa in una nota fotografia, pubblicata ne il "Tempo" il 19 febbraio 1949.

L'esposizione durò solo sei giorni e l'invito riportava il titolo dell'opera, *Ambiente spaziale* e una sintetica descrizione: "Illuminazione a luce nera di arte/luce". La descrizione sarà poi assimilata in letteratura nel titolo e l'opera sarà comunemente denominata *Ambiente spaziale a luce nera* o, nella lectio più diffusa *Ambiente nero*. Sul retro dell'invito, con una impostazione grafica vicina a quella dei manifesti futuristi, erano riportati una serie di estratti dal *Manifiesto Blanco* pubblicato nel novembre del 1946 a Buenos Aires da Fontana con un gruppo di giovani artisti argentini.⁷ (fig. 2-3)

Rientrato in Italia nell'aprile del 1947, Fontana era stato protagonista di primo piano di una stagione astrattista che tutti si erano dimenticati (recuperata criticamente solo alla fine degli anni sessanta grazie agli studi di Luciano Caramel) ma era perlopiù ignorato dalla critica di stampo crociano e formalista che dominava la scena in Italia.⁸ Per le sue implicazioni con l'architettura, per i suoi sfondamenti nell'arte decorativa, per le sue velleità teoriche sullo *Spazialismo*, Fontana non poteva rientrare nell'arco di attenzione di Lionello Venturi e dei venturiani; e Longhi nel 1949 in una presentazione per la prima personale di Leoncillo inviata al proprietario della galleria Fiore di Firenze, dove lamentava l'ingenuità di certi effetti, poteva stigmatizzare con ironia: "[...] Cose da lasciare al Fontana e ai ragionieri milanesi stanchi della 'galalite' e della critica a chiusura ermetica dei commendatori della Pubblica Istruzione [...]."⁹

⁷ Lo Spazialismo di Fontana si articola nella vasta produzione pubblicistica inaugurata nel novembre 1946 con il *Manifiesto Blanco*, pubblicato a Buenos Aires e firmato da un gruppo di allievi di Fontana presso l'Accademia Altamira: Bernardo e Pablo Arias, Horacio Cazenueve, Marcos Fridman, Rodolfo Burgos, Enrique Benito, César Bernal, Luis Coll, Alfredo Hansen e Jorge Rocamonte. Pur non comparando tra i firmatari, è implicita la regia del maestro. L'invito all'inaugurazione dell'*Ambiente* riporta, tradotta in italiano, alcune delle dichiarazioni pubblicate nel *Manifiesto Blanco*: "Noi continuiamo l'evoluzione dell'arte. Abbandoniamo la pratica delle forme di arte conosciuta e abordiamo lo sviluppo di un'arte basata sull'unità del tempo e dello spazio. Gli spaziali creeranno negli spazi e attraverso gli spazi le nuove fantasie dell'arte. Le idee non si rifiutano, germinano nella società, poi pensatori e artisti le esprimono. Concepiamo l'arte come una somma di elementi fisici: colore, suono movimento, tempo, spazio, concependo una unità fisico psichica. Colore l'elemento nello spazio, suono l'elemento del tempo, e il movimento che si sviluppa nel tempo e nello spazio, sono le forme fondamentali dell'arte spaziale".

⁸ L. Caramel (a cura di), *Aspetti del primo astrattismo italiano: 1930-1940*, catalogo mostra, Galleria Civica d'Arte Moderna Monza, 1-31 marzo 1969, Perego, Milano 1969.

⁹ R. Longhi, *Lettera a Corrado Del Conte*, 10 giugno 1949, in *Leoncillo Leonardi*, De Luca editore, Roma 1954, p. 10.

A interessarsi a lui erano le riviste di architettura e di design, e letterati e poeti come Raffaele Carrieri e Beniamino Joppolo. Nel sistema delle arti milanesi, la sua personalità era fortemente aggregante e Fontana diventò leader di un gruppo di giovani intellettuali - la giovane scrittrice Milena Milani, il critico d'arte d'origine armena Giorgio Kasseirian e il letterato e artista Beniamino Joppolo - con i quali firmò il manifesto *Spaziali* del 1947 cui si aggiunsero Gianni Dova e il poeta e critico Antonio Tullier per la firma del manifesto *Spaziali* del 1948. Fontana applicò nell'*Ambiente nero* le teorie spazialiste enunciate nei manifesti: un'arte nuova che preveda un cambiamento essenziale di forma e di media e l'abbandono di pratiche artistiche già note in favore di un'arte basata sull'unità di tempo e spazio come sostenuto nel *Manifesto Blanco* e riportato nell'invito, ma anche il passaggio dalla tela, dal bronzo, dal gesso, dalla plastilina "alla pura immagine aerea, universale, sospesa" e la creazione, grazie alle risorse della tecnica moderna, di "forme artificiali, arcobaleni di meraviglia, scritte luminose" come sostenuto nei manifesti Spaziali del 1947 e del 1948.¹⁰

Le dichiarazioni teoriche dell'artista, come già era successo con i futuristi, precedevano l'attualizzazione dei propositi e testimoniavano la volontà di riferirsi alla nuova concezione di arte in quanto "somma di elementi fisici, colore, suono, tempo, spazio".¹¹

¹⁰ *Spaziali* (Primo Manifesto Spaziale a firma di Fontana, Joppolo, Kaiserlian e Milani), dicembre 1947. *Spaziali* (Secondo Manifesto Spaziale a firma di Dova, Fontana, Joppolo, Kaiserlian, Milani, Tullier), marzo 1948. Posteriori all'*Ambiente* sono la *Proposta di un regolamento Movimento spaziale* del 1950 (a firma di Cardazzo, Crippa, Fontana, Giani, Joppolo, Milani), *Noi continuiamo l'evoluzione del mezzo nell'arte. Manifesto tecnico dello Spazialismo*, letto da Fontana nel settembre 1951 in occasione del I Congresso Internazionale sulla Proporzion nelle Arti *De Divina et humana proportione* IX Triennale di Milano e infine, nel 1952, il *Manifesto del movimento spaziale per la televisione* (Sesto manifesto spaziale) a firma di Ambrosini, Burri, Crippa, De Luigi, De Toffoli, Donati, Dova, Fontana, Giancarozzi, Guidi, Joppolo, La Regina, Milani, Morucchio, Peverelli, Tancredi, Vianello. I manifesti sono pubblicati in Crispolti, *Fontana, catalogo ragionato di sculture...*, cit., pp. 111-119.

¹¹ Fontana riprende l'idea della "somma" guardando ai manifesti, ma anche ai titoli delle opere futuriste. Mentre per i futuristi la somma è una forma innovativa e provocatoria, soprattutto dal punto di vista linguistico e grafico, per Fontana è la conseguenza di un ragionamento e ricalca la volontà di riferirsi al mondo della scienza, la necessità di chiarire in modo schematico e quasi scientifico la nuova idea di opera d'arte: "E' il pensiero che tu devi documentare, scrivere un libro, una filosofia, lo devi documentare per far passare...Che è una formula, come Einstein ha fatto la formula ta-ta-ta-ta, e ha scoperto una nuova matematica, la formula dello spazio, proprio il cosmo quasi, ha aiutato delle nuove scoperte". C. Lonzi, *Autoritratto*, Et al edizioni, Milano 2010 (1a ed. 1969), p. 127.

1. Le fonti documentarie dell'*Ambiente nero*

Dell'*Ambiente nero*, integralmente perduto, sono sopravvissuti una serie di studi e bozzetti su carta, le fotografie effettuate in galleria e varie recensioni dell'epoca, nonché alcune interviste e lettere dell'artista, che negli anni sessanta tornò sull'importanza dell'*Ambiente*.

Circa i disegni occorre sottolineare che Fontana riprese ripetutamente gli stessi motivi e non è sempre facile identificare, laddove manchi una precisa indicazione autografa, se i fogli siano riferiti precisamente all'*Ambiente nero* o più in generale siano riferibili alle opere decorative effettuate nell'arco dello stesso periodo.¹²

Si è quindi deciso di selezionare quelli più esplicitamente riferiti o riferibili all'*Ambiente nero* per provare a identificare in che modo, in fase di studio e di definizione delle forme, l'artista si è rapportato all'opera. Si tratta di un nucleo molto eterogeneo di fogli sia a livello tecnico (matita, china, acquerello, guazzo) sia nella modalità di approccio all'opera. Sebbene non si possa essere sicuri che si tratti solo di bozzetti e studi preparatori o in qualche caso di *d'après*, dall'analisi dei fogli emerge come l'artista abbia voluto analizzare singolarmente tutte le componenti dell'opera: la relazione dell'oggetto centrale con lo spazio della galleria, gli effetti e la riflessione della luce nello spazio, l'insieme delle forme dell'oggetto al centro, gli effetti del colore virato con l'illuminazione della luce di Wood.

Se si osserva per esempio lo schizzo a china e a acquerello che mostra le coordinate spaziali della galleria Il Naviglio (fig. 4), emerge come Fontana sottolinei la relazione tra opera e ambiente includendo la volta a crociera della galleria, ovvero sottolineando l'elemento architettonico dato, mentre nelle ricostruzioni postume avrebbe spesso

¹² Per quel che concerne gli studi preparatori per l'*Ambiente* si rimanda a L.M. Barbero, *Disegno e origine dell'Ambiente Spaziale*, in L.M. Barbero (a cura di), *Lucio Fontana. Catalogo ragionato dell'opera su carta*, Skira, Milano 2013, pp. 134-162; L. M. Barbero, S. Soldini, (a cura di), *Lucio Fontana 1946-1960. Il disegno all'origine della nuova dimensione*, catalogo mostra, 20 settembre - 14 dicembre, Museo d'Arte Mendrisio, 2008; P. Fossati (a cura di), *Fontana/ disegni*, catalogo mostra, 9 maggio - 31 luglio, Castello Sforzesco, Electa, Milano 1977.

preferito creare stanze chiuse *ad hoc*. Vari studi a inchiostro nero sull'illuminazione dello spazio mostrano come l'artista abbia provato a studiare i diversi effetti di riflessione e rifrazione della luce (fig. 5), mentre gli studi a inchiostro nero incentrati sulle forme dell'oggetto in cartapesta al centro dell'*Ambiente nero* mostrano come abbia studiato il raccordo tra le varie parti dell'oggetto centrale, in quella che per dimensioni e proporzione tra gli elementi pare essere una versione ancora germinale dell'opera (fig. 6). Infine una nota serie di guazzi - alcuni dei quali esposti dal 30 aprile al 10 maggio del 1949 alla Galleria Salto - composti da grandi macchie di colore blu, viola, azzurro e rosa, tutti intitolati *Ambiente spaziale* o *Esposizione "Naviglio Spaziale"*, evocano la tonalità generale della luce ambientale grazie alla luce di Wood.¹³ (fig. 7)

Le riprese fotografiche dell'opera in galleria furono effettuate illuminando appositamente l'insieme tramite lampade a incandescenza poste in posizione sottostante rispetto all'elemento centrale. (fig. 8)¹⁴

¹³ Si elencano qui alcuni fogli delle varie tipologie tra quelli più noti e pubblicati, indicati secondo le segnature in Barbero, *Lucio Fontana. Catalogo...*, cit.

Schizzi a china e acquerello con coordinate spaziali di interno:

Ambiente spaziale, 1949, acquerello e inchiostro su carta, mm 295x210, non firmato ma datato e titolato, 49 DAS 18; *Ambiente spaziale*, 1951, china nera e acquerello su carta Fabriano, mm 475x330, 51 DAS 10.

Studi a inchiostro nero dell'illuminazione dello spazio:

Studio per Ambiente spaziale, 1949, inchiostro su carta, mm 280x210, firmato e datato, 49 DAS 20.

Studi a inchiostro nero dell'oggetto in cartapesta al centro dell'*Ambiente*:

Ambiente spaziale, 1948, inchiostro nero su carta, mm 214x297, 48 DAS 8; *Ambiente spaziale*, 1949, inchiostro nero su carta, mm 210x300, firmato, datato e titolato, 49 DAS 2; *Concetto spaziale, antiscultura antipittura*, 1949, inchiostro su carta, non firmato, non datato ma titolato, mm 300x215, 49 DAS 3; *Ambiente spaziale*, 1949, china nera su carta, mm 210x295, firmato, datato e titolato, 49 DAS 4; *Ambiente spaziale*, 1949, inchiostro su carta, mm 176x118, firmato, titolato e datato, 49 DAS 14.

Guazzi:

Ambiente spaziale, 1948, guazzo azzurro, mm 377x225, firmato e datato, 48 DCSA 42; *Esposizione Naviglio "spaziale"*, 1949, guazzo azzurro, mm 300x230, firmato e datato, 49 DCSA 4; *Esposizione Naviglio "spaziale"*, 1949, guazzo azzurro, mm 300x230, firmato e datato, 49 DCSA 5; *Ambiente spaziale, Evoluzione*, 1949, guazzo rosa e viola, mm 430x350, 49 DCSA 30; *Ambiente spaziale*, 1950, guazzo blu e argento, mm 480x330, 50 DCSA 3; *Ambiente spaziale*, 1950, guazzo rosso e oro, mm 480x330, 50 DCSA 10.

¹⁴ Le stampe non forniscono dati relativamente al fotografo. Si tratta di due nuclei di immagini. Il primo nucleo è composto da 15 provini su carta Crown numerati sul retro (da 1 a 25) di formato 6x6,5 cm circa con bordatura nera. Di questo nucleo cinque immagini - che documentano rispettivamente l'insieme dell'opera visto dal basso, frontalmente e due diversi dettagli del corpo centrale - riportano didascalie che paiono essere autografe: la n. 4, 23 e 27 riportano a penna nera sul retro la didascalia: Lucio Fontana. Particolare "Ambiente spaziale" alla Galleria del Naviglio. Febbraio 1949. Luce nera di Wood; mentre la 11 riporta: Lucio Fontana. Veduta dell'"Ambiente Spaziale" luce di Wood alla Galleria del Naviglio. Febbraio 1949.

Dal fondo di stampe conservato a Milano negli Archivi della Fondazione Lucio Fontana si evince come l'opera fosse composta da più elementi, alcuni vincolati tra loro, altri isolati. Uno degli elementi isolati anziché essere sospeso al soffitto sembra essere vincolato alla *boiserie* parietale e quindi essere allestito in una posizione sottostante al resto dell'insieme.¹⁵ (fig. 9)

Negli archivi della rivista *Domus* è conservata una foto del 1950 dello studio di Fontana di via Prina dove, capovolto, è affisso alla parete l'elemento isolato in cartapesta di fianco ad uno degli studi a guazzo sul tema del nucleo esposti nel 1949 alla Galleria Salto, composti da grandi macchie di colore.¹⁶ (fig.10) L'immagine era stata pubblicata a doppia pagina, speculare rispetto all'originale, all'interno del primo studio organico che Enrico Crispolti dedicò nel 1971 all'opera dell'artista, "Omaggio a Lucio Fontana".¹⁷ La didascalia dell'immagine era riferita alla presenza di *Torso* del 1928 e di una scultura in ceramica a gran fuoco in primo piano (1949) e non menzionava la presenza, sullo sfondo, dell'elemento in cartapesta.¹⁸ Un'ulteriore foto inedita, scattata nel dicembre 1951 da Gian Battista Colombo, mostra Fontana in studio mentre tocca un secondo elemento dell'*Ambiente nero*, ovvero quello appeso a sinistra del grande elemento centrale.¹⁹(fig.11-12) Contrariamente a quanto ritenuto sino ad oggi, le fotografie dimostrano che la forma allestita al Naviglio non fu completamente smantellata a fine esposizione e Fontana ne salvò quantomeno due elementi. L'immagine dell'elemento affisso alla parete evidenzia inoltre come sopra un colore di base Fontana avesse steso, con andamento sinusoidale, alcune pennellate di colore a

¹⁵ Regesto dei documenti, documenti fotografici, n. 5.

¹⁶ Foto n. font 027-0006 Archivi Domus, Copyright Editoriale Domus Spa. Regesto dei documenti, documenti fotografici, n. 11.

¹⁷ E. Crispolti, *Omaggio a Lucio Fontana*, Carucci Editore, Assisi-Roma, 1971, p. 90. Ringrazio Paolo Campiglio per avermi segnalato la pubblicazione dell'immagine.

¹⁸ La didascalia dell'immagine, pubblicata a p. 254, data l'immagine al 1949 mentre il servizio fotografico di *Domus* cui la foto afferisce, firmato Mangani-Host, venne scattato nello studio di Fontana in via Prina per l'articolo di Lisa Ponti, *Pensieri suscitati da Fontana* pubblicato su "Domus" nell'aprile del 1950.

¹⁹ Foto #7949, Archivio Giancolombo, Milano. Le ulteriori immagini della stessa serie sono consultabili all'indirizzo <http://my.momapix.it/giancolombo/search/it/1/0x7B22726571756573745F61727261795F736561726368626172223A226C7563696F20666F6E74616E61227D>

contrasto per enfatizzare le forme fitomorfe dell'insieme, effetti che Fontana aveva già sperimentato nel 1948 per la *Battaglia* in ceramica policroma del Cinema Arlecchino di Milano.²⁰ L'accostamento tra il foglio e la forma in cartapesta attesta la relazione tra le prove di colore dei guazzi e l'*Ambiente nero*.²¹ Occorre qui fare una riflessione circa il significato dell'*Ambiente* in relazione agli studi sul nucleo. Se gli studi sul nucleo potevano essere una rappresentazione dell'infinito del cosmo, le forme appese in cartapesta al Naviglio gravitavano intorno a un nucleo centrale e in un caso lo perforavano. Grazie agli elementi fitomorfi e alla luce fluorescente il visitatore esperiva forme e colori che avrebbe forse potuto vedere nello spazio, nel silenzio e nel buio del cosmo, con una luce irreali.²²

Nel fondo della Fondazione Fontana non si conservano fotografie a colori dell'*Ambiente nero* sebbene sulla copertina di Domus n. 236 del 1949 e a pagina piena nel capitolo dedicato a Fontana del libro di Raffaele Carrieri, *Pittura scultura d'Avanguardia in Italia 1890-1950*, compaia una immagine a colori.²³ (fig.13)

Simile ma non identica alla suddetta immagine a colori è una stampa in bianco e nero ingrandita colorata da Fontana a china in rosa, viola e blu a rappresentare l'effetto cromatico dell'ambiente con la luce di Wood.²⁴ (fig. 14)

Oltre alle fotografie sopracitate, note e duplicate più volte, esiste un interessante e meno noto secondo nucleo di quattro immagini fuori fuoco, segnate da didascalia

²⁰ *Battaglia*, ceramica policroma, cm 85x585x15, firma in basso a sinistra Fontana, davanti in altro a destra la scritta G. Mazzotti, Albisola, 48 A 3.

²¹ Luca Massimo Barbero ipotizza che alcune carte furono esposte alla Galleria del Naviglio: "In alcuni 'ambienti spaziali' su carta la forma del cerchio tracciata a inchiostro ospita un nucleo inavvertitamente tondeggianti che sembra distribuirsi flottante al suo interno, formando quella serie di carte che alcuni cronisti dell'epoca e studiosi ritengono esposte all'interno della Galleria del Naviglio in occasione dell'Ambiente spaziale a luce nera del 1949".

L. M. Barbero, *Lucio Fontana: il segno come diagramma del pensiero*, in *Lucio Fontana. Catalogo...*, cit., Tomo I, p. 142.

²² Su suggerimento di Paolo Campiglio ho verificato quali fossero all'epoca gli allestimenti del Civico Acquario e della sezione di paleontologia al Civico Museo Storia Naturale. Entrambi i musei, danneggiati in occasione dei bombardamenti del 1943, rimasero chiusi fino ai primi anni cinquanta.

²³ R. Carrieri, *Pittura scultura d'Avanguardia in Italia 1890-1950*, Edizioni della Conchiglia, Milano 1950, p. 286.

²⁴ *Ambiente Spaziale*, chine colorate su fotografia, cm 21x17, 48-49 A 3.

autografa di Fontana. Una di queste (figg. 15-16) riporta sul retro una didascalia articolata e uno schema:

Lucio Fontana – Concetto spaziale

“Ambiente spaziale” 1949

Galleria del Naviglio – Milano – Una forma unica contenuta nello spazio alla luce nera di Wood

1	2
3	
4	5

Lo schema potrebbe alludere a un progetto di documentazione generale dell’opera attraverso cinque immagini corrispondenti ai cinque numeri.²⁵ Purtroppo restano negli archivi della Fondazione Fontana solo la fotografia numero 4 e la numero 5; le due rimanenti immagini di grande formato, sempre dotate di didascalia, non risultano numerate.²⁶

Dal titolo dato dall’artista allo schema sul retro della fotografia emerge l’analogia tra la modalità con cui qui definisce l’opera ovvero “una forma unica contenuta nello spazio alla luce nera di Wood” e la titolazione della scultura futurista *Forme uniche della continuità nello spazio*. Fontana ebbe modo di conoscere l’opera di Boccioni grazie alla nota retrospettiva dedicatagli nel 1933 al Castello Sforzesco e grazie al fatto che fino al 1938 le sculture della Galleria d’Arte Moderna erano in parte esposte nella sede di Villa Reale. Come si dirà oltre, Fontana considerava Umberto Boccioni un riferimento imprescindibile, concetto ribadito più volte nelle bozze per la conferenza del 1951 su “La Divina Proportione” alla Triennale di Milano. La didascalia della foto chiarisce inequivocabilmente come la scultura di Boccioni sia centrale nella generazione del

²⁵ Regesto dei documenti, documenti fotografici, n. 6.

²⁶ Il secondo nucleo è formato da 4 stampe su carta opaca di formato 20,5x23 h. Le immagini sono sfuocate e riportano tutte la didascalia autografa: “Lucio Fontana, 1° Ambiente Spaziale realizzato alla Galleria del Naviglio nel 1949 (Luce nera di Wood)”. Solo due stampe sono numerate, la n. 4 e la n. 5.

concetto di ambiente sottolineando il passaggio da *Forme uniche*, una forma plastica modellata secondo l'interazione con lo spazio, all'opera di Fontana, un ambiente che grazie alla luce modella la forma plastica allestita al suo interno.

Tutte le immagini di questo nucleo, sia quelle numerate sia quelle prive di numerazione, sono, come è stato detto, sfuocate: con ogni probabilità siamo di fronte a una scelta volontaria, è strano pensare che in caso di scatti errati l'artista avrebbe conservato il nucleo di immagini e lo avrebbe dotato di didascalie. Presumibilmente Fontana, conscio dell'importanza e della forza dello straniamento determinato dalla relazione tra forme fitomorfe, colori fluorescenti e luce di Wood e altrettanto consapevole del fatto che l'*Ambiente nero* non fosse riproducibile in modo esaustivo con il medium fotografico per le sue caratteristiche, cercava nella indeterminazione delle immagini sfuocate una possibilità di restituire in modo suggestivo l'opera.²⁷ La modernità di tale tentativo di rappresentazione è tale da averne probabilmente determinato il fallimento: si tratta infatti di un nucleo di immagini che non ha avuto di fatto fortuna alcuna.²⁸

La novità assoluta della nuova invenzione fontaniana è immediatamente percepita dalle recensioni dell'epoca.²⁹ Il "Tempo", veicolo delle proposte artistiche di Raffaele Carrieri, intitolò entusiasticamente *Fontana ha toccato la luna*. Carrieri, sulla scorta della sua formazione come poeta, sottrasse l'opera all'ipoteca di una lettura formalista per descrivere l'esperienza:

"[...] entriamo in una specie di grotta cabalistica avvolta di panneggi neri. E' la prima o l'ultima notte del nostro pianeta? In un cielo spettrale tra danze di larve una grande forma tentacolare e incompiuta. Un dinosauro calcificato? La spina dorsale di un mammoth? Non voglio fare delle

²⁷ La difficoltà nel riprodurre fotograficamente l'*Ambiente* è testimoniata da una lettera di Lucio Fontana a Giorgio De Marchis del 19 maggio 1967 conservata nell'Archivio Civico di Foligno. Regesto dei documenti, lettere inedite, n. 63.

²⁸ Il minimale di una delle immagini della serie è pubblicato in G. Ballo (a cura di), *Lucio Fontana*, catalogo mostra, 19 aprile- 21 giugno 1972, Palazzo Reale, Milano, p. 67.

²⁹ *Gli Spaziali*, in "Avanti", 8 febbraio 1949; *Lucio Fontana – Ambiente Spaziale*, in "AZ arte d'oggi", a I, n. 2, novembre 1949; Ballo, *Pitture a gran fuoco*, cit.; "Corriere d'informazione", 12-13 febbraio 1949; G. Ballo, *Albisola e Fontana*, in "Omnibus", 4 giugno 1950; R. Carrieri, *Fontana ha toccato la luna*, in "Tempo", n. 8, 19-26 febbraio 1949 p. 28; U.N., *Fontana, L'arte nelle mostre*, in "Il Tempo di Milano", n. 3, 10 febbraio 1949; C.B., *L'Ambiente spaziale di Lucio Fontana*, in "Sanremo", maggio - giugno 1949; C. Pizzinelli, *Con la pittura fosforescente creiamo "l'ambiente spaziale"*, in "Il Nuovo Corriere", n. 31, 5 febbraio 1949; L. Ponti, *Primo graffito dell'età atomica*, in "Domus", n. 233, volume II, 1949, p. XIII.

immagini. L'ambiente creato da Fontana in via Manzoni a Milano ci ha avvicinato alla luna assai più e meglio di qualsiasi cannocchiale. Chissà cosa avrebbe dato Apollinaire per essere presente".³⁰

L'articolo era illustrato, oltre che dalla piccola immagine della ballerina, da una seconda fotografia di dimensioni maggiori che riprende il pubblico mentre in atteggiamento divertito, guarda l'oggetto in cartapesta indicandolo. (fig. 17)

Guido Ballo, giovane professore di Storia dell'Arte all'Accademia di Brera approdato a Milano dalla Sicilia nel 1939, si interessò da subito all'opera di Fontana e in un articolo del 1950 evidenziò l'analogia tra la ceramica di Fontana e l'*Ambiente spaziale* descrivendo così l'opera:

"Del resto proprio Lucio Fontana nella primavera scorsa, ha tenuto nella Galleria del Naviglio a Milano, una mostra singolarissima: non si trattava di ceramiche ma di elementi spaziali che si ambientavano in una luce suggestiva. La Galleria in quell'occasione era stata trasformata: il tetto fu colorato da una luce violacea, piena di penombre, nella quale erano sospese forme spaziali che parevano rami di alberi in fondi marini o scogliere sospese in aria, ma "ambientate": e in questo ambiente si entrava, lo spettatore veniva attratto: non contemplava una forma staccata, davanti ai suoi occhi, entrava nell'ambiente pittorico. Qualcuno potrà pensare alla scenografia, non si trattava di vera e propria scenografia. Era come entrare in una grande ceramica dello stesso Fontana: nelle cavità che sempre ricordano fondi marini anche quando vogliono rievocare battaglie, nel riverbero delle luci che non delimitano i contorni ma rendono tutto l'ambiente suggestivo. E' questo il maggiore fascino delle sue pitture a gran fuoco".³¹

³⁰ Raffaele Carrieri (Taranto 17/02/1905 - Lombrici di Camaione 14/09/1984) poeta, scrittore, giornalista e critico d'arte, dal 1930 collabora con il "Giornale dell'Arte" e con svariate altre testate tra cui "Tempo", "L'Illustrazione italiana", "Epoca". Nell'ottobre 1945 fonda e fino al febbraio 1946 dirige il mensile artistico letterario "Le Tre Arti". Il suo rapporto con Fontana risale alla fine degli anni trenta, quando per "L'Illustrazione Italiana" recensisce le ceramiche fontaniane (*Le maioliche geologiche di Lucio Fontana*, in "L'Illustrazione Italiana", 8 gennaio 1939, pp. 63-64). Nel 1947 dedicò alla duplice natura italiana e argentina dell'artista un articolo su "Tempo" (*Fontana ispano lombardo*, in "Tempo", 30 agosto 1947), nel 1949 recensì sulla stessa testata l'*Ambiente nero* e nel 1950 raccolse la maggior parte dei suoi interventi nel volume *Pittura e scultura d'avanguardia in Italia (1890-1950)* - di cui pubblicò cinque anni dopo l'edizione inglese - dedicando a Fontana un intero capitolo del libro. Nel 1955 Carrieri curò la mostra *Ceramiche di Fontana* alla Galleria dello Zodiaco di Roma 1955. Cfr E. Pontiggia, A. Perrone, *Il mondo di Raffaele Carrieri. Pittura, carte, documenti*, catalogo mostra Taranto Museo Nazionale Archeologico, 22 aprile - 22 maggio 2006, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006; P. Rusconi, *La divulgazione dell'arte contemporanea sulle riviste illustrate di Rizzoli (1931-1934)*, in R. De Berti, I. Piazzoni, (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Cisalpino, Milano 2009, pp. 527-573.

³¹ G. Ballo, *Pitture a gran fuoco*, in "Bellezza", n. 9, settembre 1949, pp. 64-65.

Ma non mancano le ovvie prese di distanza: Leonardo Borgese (Polignoto)³² su “L’Europeo” sostenne che dentro all’*Ambiente nero* sembrasse di trovarsi “in uno di quei macabri baracconi delle fiere o nel gabinetto del radiologo”. Inoltre, anche una recensione apparsa su “Il nuovo Corriere” di Firenze, assimilò l’uso dei colori fluorescenti alle decorazioni delle ballerine delle Folies- Bergère a Parigi.

Fontana stesso testimoniò in più occasioni l’effetto di disorientamento sui visitatori e il potere quasi mistico dell’*Ambiente nero*. Nel noto passaggio di una lettera del 1961 a Enrico Crispolti, Fontana scrisse:

“(…) l’ambiente era completamente nero, con la luce nera di Wood, entravi trovandoti completamente isolato con te stesso, ogni spettatore reagiva col suo stato d’animo del momento, precisamente non influenzavi l’uomo con oggetti, o forme imposte lì come merce in vendita, l’uomo era con se stesso colla sua coscienza, colla sua ignoranza, colla sua maniera etc etc”.³³

In una lettera a Gio Ponti del 1951 Fontana specificò come anche il pubblico avesse nell’*Ambiente* un ruolo inedito e attivo:

“nel gennaio del 1949 si realizza a Milano alla Galleria del Naviglio il “1° Ambiente Spaziale” nel mondo, né pittura né scultura, forma luminosa nello spazio - libertà emotiva allo spettatore.”³⁴

In una lunga intervista registrata il 10 ottobre 1967 e pubblicata da Carla Lonzi in “Autoritratto”, Fontana riferì in che modo concretamente fosse giunto a realizzare un’opera dematerializzata:

³² Leonardo Borgese (Napoli 1904- Milano 1986) fu letterato, critico d’arte e pittore, figlio del noto giornalista, romanziere e saggista Giuseppe Antonio Borgese. Leonardo, che dal 1918 visse a Milano, frequentò Brera per poi laurearsi in Lettere. Antifascista come il padre, non avendo la tessera del fascio perse nel 1938 il lavoro a “L’Ambrosiano” e pur avendo vinto il concorso dovette rinunciare a dirigere il Museo di Ravenna. Come artista allestì una personale nel 1927 alla Galleria Pesaro di Milano e partecipò a molte collettive tra cui le edizioni della Biennale di Venezia del 1934, 1936 e 1940. Negli anni Trenta scriveva di arte su “Le Arti plastiche”, “Il Convegno”, “La Lettura”, “Domus”, “L’Ambrosiano”. Dal 1945 al 1967 divenne il critico d’arte del “Corriere della sera” e acquistò notorietà per la sua avversione nei confronti di avanguardia e sperimentazione. Cfr *Leonardo Borgese. Opere su carta*, catalogo mostra, 24 febbraio - 20 marzo 1993, Gian Ferrari Arte Moderna, Milano 1993.

³³ Lettera del 16 maggio 1961 in E. Crispolti, *Omaggio a Fontana*, Carocci Editore, Assisi-Roma, 1971; P. Campiglio (a cura di), *Lucio Fontana. Lettere 1919-1968*, Skira, Milano 1999, p. 167; E. Crispolti, *Carriera ‘barocca’ di Fontana. Taccuino critico 1959-2004 e Carteggio 1958-1967*, Skira, Milano, 2004, p. 340. Regesto dei documenti, lettere e altri testi editi, n. 29.

³⁴ Lettera n. 261 del 30 luglio 1951, indirizzata a Gio Ponti, in Campiglio, Lucio Fontana. *Lettere...*, cit., pp. 217-218. Regesto dei documenti, lettere e altri testi editi, n. 14.

“E per l’Ambiente Spaziale...naturalmente, pensando un ambiente, ti viene anche la tecnica, se tu avevi il concetto di dire: l’ambiente è il segno del vuoto, la fine di fare le Gallerie col quadro appeso, la piccola scultura, la grande scultura da vendere, l’arte che è entrata in un fatto sociale generale, che fosse un pensiero più che un’opera d’arte in vendita. E dici “come posso rappresentar questo?”. Pigli gli elementi, di allora, che ti danno la tecnica, non “raggiungibile”, ma che pensi può essere la più convincente verso il pubblico. 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, e allora viene anche la tecnica”.³⁵

Dopo questa iniziale *recensio* delle fonti, va affrontata la questione cruciale delle intenzioni sottese a un’opera così fortemente innovativa in rapporto a decorazione e architettura nell’opera dell’artista e in rapporto alla ricerca delle avanguardie di inizio secolo e al contesto culturale americano e europeo degli anni quaranta.

2. Decorazione e relazione con l’architettura nella pratica artistica di Fontana

L’attitudine plastica di Fontana era connaturata a un territorio di confine tra arte, decorazione e architettura. L’attenzione alla decorazione gli derivava in parte dalla cultura ereditata dal padre, che gestiva un laboratorio di arte funeraria a Rosario di Santa Fé in Argentina, mentre grazie al cugino Bruno Fontana, che era architetto, Lucio partecipò a vari progetti per monumenti architettonici imparando presto a muoversi con disinvoltura a seconda delle commissioni e delle possibilità offerte da concorsi e premi.

Il rapporto tra arte e architettura era inoltre tema centrale di dibattito nella Milano razionalista degli anni trenta, con la Galleria del Milione e le riviste “Quadrante”, “Il Poligono”, “La Casa Bella” e “Domus”, contesto nel quale il giovane Fontana iniziò le

³⁵ L. Fontana in Lonzi, *Autoritratto*, cit., pp. 70-71. L’intervista era già stata parzialmente pubblicata all’interno dell’inchiesta *Tecniche e materiali*, in “marcatré”, VI, nn. 37-40, maggio 1968, p. 80. Regesto dei documenti, lettere e altri testi editi, n. 76.

prime sperimentali collaborazioni con i principali architetti dell'epoca.³⁶ Allenato a concepire il contributo artistico in relazione dialettica con contesti e ipotesi spaziali differenti, Fontana sperimentò più tipologie di relazione tra opera e architettura, alcune delle quali particolarmente innovative o seminali rispetto alla ricerca ambientale inaugurata alla fine degli anni quaranta.

Per la collocazione nello spazio della *Bagnante* modellata per la "Villa-studio per un artista" in occasione della V Triennale del 1933 e allestita in modo inedito senza piedistallo sul bordo della vasca d'acqua, Figini e Pollini parlarono di "architettura-ambiente":

"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 e una armonia cromatica col riprendere nella statua i contrasti di colore dell'architettura-ambiente".³⁷ (fig. 18)

Nel 1936 Fontana collaborò per la VI Triennale con Edoardo Persico, Marcello Nizzoli e Giancarlo Palanti allestendo il gruppo scultoreo in gesso bianco della *Vittoria* con cavalli rampanti in fondo a una serie di quinte bianche che alludevano a un antico colonnato. L'insieme, dominato dal bianco e dal bagliore metafisico della luce indiretta, creava quello che Carrieri definì "(..) uno spettacolo della natura", evidenziando il rapporto precipuo con lo spazio: "Questi cavalli precedono di quindici anni il manifesto di Fontana sulla Arte Spaziale. Lo spazio sin da allora era la frontiera principale in cui si batteva".³⁸ (fig. 19)

Nel 1946 Fontana tornò in Argentina. Invitato alla *Sexta exposición de Arte en la calle*, realizzò due vetrine per Harrods a Buenos Aires, con una messa in scena bizzarra di

³⁶ Nel 1930 partecipò con il cugino Bruno e con l'architetto Alcide Rizzardi al concorso per il monumento a Giuseppe Grandi a Milano con un progetto di impostazione costruttivista, cui seguirono una serie di collaborazioni con Giuseppe Terragni - il bassorilievo della Vittoria per il Monumento ai caduti di Erba (1932) e una scultura astratta per casa Ghiringhelli in Piazza Lagosta a Milano (1934-35), con Figini e Pollini e con i BBPR per la V Triennale del 1933, con Luciano Baldessari per un'abitazione in via Pancaldo a Milano (1934) e per lo stand "Montecatini" all'Expo Internazionale di Bruxelles (1935) e con Giancarlo Palanti per la VI Triennale del 1936. Per una disanima esaustiva dei rapporti di Lucio Fontana con l'architettura razionalista negli anni trenta si veda P. Campiglio, *Fontana e il Razionalismo*, in *Lucio Fontana. La scultura architettonica negli anni Trenta*, Ilisso, Nuoro 1998, pp. 35-87; L. Quattrocchi, *Gli "ambienti spaziali"* e i rapporti con l'architettura del Secondo dopoguerra, in *Lucio Fontana*, catalogo mostra; E. Crispolti, R. Siligato (a cura di), *Electa*, Milano 1998, pp.162-173.

³⁷ L. Figini, G. Pollini, *Villa-studio per un artista*, in "Quadrante", a. 1, n. 2, 1933, p. 9.

³⁸ R. Carrieri, *Pittura scultura...*, cit., p. 287.

abiti allestiti senza manichino in un spazio connotato da elementi decorativi che, secondo Guido Ballo, sembravano percorrere l'*Ambiente nero*.³⁹ (figg. 20-21)

A Milano Fontana si dovette confrontare con il dibattito pressante sulla ricostruzione post bellica. Tale tema, sviluppato nel "I Convegno Nazionale per la Ricostruzione", ebbe Milano, la Triennale e i suoi architetti come laboratorio privilegiato. Fontana, che già aveva collaborato con Baldessari, Terragni, Figini e Pollini e con i BBPR, si trovò naturalmente inserito al centro di tale dibattito.⁴⁰ Gio Ponti, dopo la recensione della mostra a firma di Lisa Ponti sul secondo fascicolo di "Domus" del 1949, dedicò all'*Ambiente* - significativamente e con una scelta molto coraggiosa - la copertina del quinto fascicolo annuale della rivista, aperto da un editoriale sui rapporti futuri tra architettura e arte; e dei rapporti tra arte e architettura si trova traccia nei primi manifesti spazialisti.

L'elaborazione dell'*Ambiente nero* rappresenta quindi tanto il tentativo di uscire dalla scultura quale "forma plastica stanca" quanto quello di innovare il rapporto tra opera e spazio architettonico. Già nel 1948 l'artista realizzò alcune decorazioni vicine per tecnica e stile all'*Ambiente nero*. La *Battaglia* in ceramica policroma a colori fluorescenti modellata per il boccascena del Cinema Arlecchino aveva infatti una doppia possibilità di lettura, a luce normale e a luce di Wood.⁴¹ L'opera, leggibile prima delle proiezioni dei film come una battaglia con cavalli e cavalieri, a fari spenti veniva illuminata da una luce di Wood sottostante che esaltava i colori fluorescenti della pasta vitrea fornendo un effetto straniante della composizione.⁴² (figg. 22-23)

³⁹ A. Giunta, *Cronica de Posguerra. Lucio Fontana en Buenos Aires*, in *Fontana: Obras Maestras de la Colección Lucio Fontana en Milán*, Fundación Proa, Buenos Aires, 1999, p. 86. Crispolti, *Fontana, catalogo ragionato di sculture...*, cit., 46 A1 e 46 A2; G. Ballo, *Fontana idea per un ritratto*, Edizioni Ilte, Torino 1970, p.89.

⁴⁰ Cfr E. Rogers, *Introduzione al tema "provvedimenti urgenti per la ricostruzione"*, in "Rassegna del primo convegno nazionale per la Ricostruzione Edilizia", Castello Sforzesco, Milano 14-15-16 dicembre 1945, fascicolo 1, pp. 1-5.

⁴¹ 48 A 3, *Battaglia*, ceramica policroma, cm 85x585x15, firma in basso a sinistra Fontana, davanti in altro a destra la scritta G. Mazzotti, Albisola, p. 944.

⁴² P. Campiglio, *Lucio Fontana. L'Arlecchino*, Charta edizioni, Milano 2010, pp. 52-53.

Nel 1949 Fontana realizzò per la ditta di arredamenti dell'architetto Borsani una serie di soffitti in appartamenti milanesi con volute baroccheggianti le cui forme possono ricordare l'ameboide in cartapesta dell'*Ambiente nero*.⁴³ (fig. 24)

Anche successivamente alla realizzazione dell'*Ambiente nero*, Fontana proseguì la sua ricerca conducendola su un triplice canale: la ricerca artistica pura, la decorazione d'interni su commissione e la collaborazione per progetti di varia natura con architetti. Questo dato testimonia la capacità di Fontana di porsi al contempo su un fecondo e realistico crinale tra tradizione - l'artista che lavora su commissione e collabora con le proposte degli architetti - e sperimentalismo. La mancanza di pregiudizi circa le gerarchie tra i media e il ruolo dell'artista gli permise di produrre ambienti effimeri, distrutti a fine mostra e quindi invendibili e al contempo soffitti e decorazioni permanenti per appartamenti borghesi e locali pubblici. Fontana suddivise però i piani d'intervento intitolando e rivendicando artisticamente i primi, per lasciare invece anonimi i secondi. Per contro ci sarà sempre un dialogo e un'influenza reciproca tra attività di ricerca e attività decorativa. In occasione del convegno sulla "Divina Proportione" per la IX Triennale del 1951 Fontana sviluppò infatti in modo chiaro nel *Manifesto tecnico dello Spazialismo* la vocazione dell'arte quale "4a dimensione ideale dell'architettura". In occasione della stessa Triennale ideò la *Struttura al neon* per Luciano Baldessari e Marcello Grisotti, per poi mutuare subito l'uso del tubo di luce fluorescente anche in ambito decorativo. Al contempo trasse dalla decorazione elementi innovativi per la ricerca, come quando nel 1956 realizzò un soffitto per l'Hotel del Golfo di Procchio segnando la malta fresca con incisioni e fessure e anticipando i *Tagli* del 1958.⁴⁴ (fig. 25) Proprio grazie ai *Tagli*, dai primi anni sessanta l'artista era

⁴³ *Soffitto*, cm 805x500, stucco e pannelli con neon, bianco oro e colori fosforescenti, via Gesù 21 Milano, 49 A 3; Inoltre si vedano 49 A12 e 50 A1.

⁴⁴ Oltre al soffitto (56 A 1) per l'Hotel del Golfo di Procchio, per l'architetto Borsani Fontana aveva realizzato una *Struttura al neon* per casa Veronelli (51 A 6), un *Soffitto a luce indiretta* per il negozio "Fernanda" (51 A 7). Nel 1953 per Baldessari, alla XXXI Fiera di Milano, realizzò il soffitto per il cinema del padiglione della società Breda (53 A 1) e il soffitto per il cinema del padiglione Sidercomit (53 A3). L'anno successivo, per la XXXII edizione della fiera, realizzò ancora per Baldessari, un secondo soffitto per il padiglione della Breda, con un tubo al neon su superficie colorata (54 A 1). Tra il 1951 e il 1952 realizzò un soffitto con buchi e increspature, illuminato da neon e faretto per il dancing "Kursaal Margherita" a Varazze (51-52 A1). Seguono, tra il 1952 e il '53, due soffitti ovali, in gesso con volute baroccheggianti (52-53 A3 e 52-53 A6). Tra il 1953 e il 1954 Fontana produsse più soffitti e pareti con volute, sempre secondo gli stilemi del soffitto del 1949 in via Gesù per la ditta Borsani (54 A3, 54 A4, 54 A5, 55 A2, 55 A 4, 55 A 5).

ormai affermato e non ebbe più bisogno di affiancare la decorazione alla ricerca, sostituendo a quest'ultima la produzione quasi seriale di *Concetti spaziali*, tornando così a investire sugli ambienti come tipologia di opera sperimentale.⁴⁵

3. I riferimenti alla tradizione avanguardista

Nel primo dopoguerra si diffonde la necessità di riannodare i fili con la cultura avanguardista di inizio secolo, fili spezzati a partire dai primi anni venti dal ritorno al classicismo.

Fontana per l'*Ambiente nero* guardò innanzitutto al futurismo e in particolare alla ricerca boccioniana sulla scultura. L'artista non fece mistero di questo debito, riconoscibile anche nelle implicazioni culturali della titolazione dell'opera.⁴⁶ Il titolo originario, *Ambiente spaziale*, era sia riferito allo spazio siderale sia allo spazio specifico in cui era realizzata l'opera, ovvero la stanza.

Risuona però per il sostantivo ambiente l'eco di Umberto Boccioni che nel *Manifesto tecnico della scultura futurista* affermò l'impossibilità di un "rinnovamento se non attraverso la scultura d'ambiente" ovvero una scultura aperta alla relazione con lo spazio circostante.⁴⁷ Il valore rivoluzionario delle sculture di Boccioni era dato dalla capacità di rappresentare la compenetrazione tra soggetto e ambiente circostante come è evidente, a partire dal titolo, in *Forme uniche della continuità nello spazio* (1913). (fig. 26)

⁴⁵ "Adesso il taglio lo faccio perché poi sai, c'è un mercato al quale noi siamo soggetti purtroppo, ancora, perché ci sono i mercanti...i collezionisti li cercano e io li faccio..." L. Fontana, in C. Lonzi, *Autoritratto*, cit, p. 126.

⁴⁶ F. Fergonzi, *Ambiente spaziale*, in *Lessicalità visiva dell'italiano. La critica dell'arte contemporanea 1945-1960*, Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali Accademia della Crusca, Scuola Normale Superiore, Pisa 1996, vol. 1, p. 18.

⁴⁷ U. Boccioni, *Manifesto tecnico della scultura futurista*, in M. Drudi Gambillo, T. Fiori (a cura di), *Archivi del Futurismo*, De Luca Editore, Roma 1962, p. 72.

Per la relazione tra soggetto e atmosfera Boccioni è parzialmente debitore di Medardo Rosso dal quale, per il medio degli scritti e delle traduzioni di Soffici, trae anche la parola ambiente come traduzione erronea in italiano di “ambiance”.⁴⁸

Nel 1913 Boccioni espose alla galleria La Boetie di Parigi un disegno intitolato *Je veux donner la fusion d'une tete avec son ambiance*. Oltre a avere utilizzato il sostantivo per intitolare varie opere - a Firenze tra il 1913 e il 14 nell'esposizione di Lacerba espose *Testa + luce+ambiente* mentre da Sprovieri nel febbraio del 1914 comparvero annoverate in catalogo una serie di opere tra cui *Ambiente emotivo di un cavallo*, *Ambiente emotivo di un nudo*, *Ambiente emotivo di una bicicletta* - Boccioni dedicò all'ambiente varie riflessioni nel suo libro *Pittura Scultura futuriste* del 1914. Qui il termine ricorre più volte come componente di sintagmi sostantivali quale *Oggetto-ambiente*, *Oggetto+ambiente*, *scultura d'ambiente*, *periferia (Ambiente)*.⁴⁹

Sia nel citato schema sul retro di una delle fotografie dell'*Ambiente nero*, sia nei fogli preparatori e nel testo elaborato per il contributo al convegno *De divina proportione* del 1951, poi confluito nel *Manifesto tecnico* dello stesso anno, Fontana riconobbe a più riprese il debito nei confronti di Boccioni, intese portarne avanti la ricerca e per fare questo si ricollegò a un altro concetto chiave del futurismo: la necessità di porre lo spettatore al centro dell'opera, includendo l'opera e il fruitore in un unico spazio, l'ambiente appunto.

Se l'accessibilità per Fontana di pubblicazioni e immagini futuriste è fuor di dubbio, meno scontata è la diffusione in ambito italiano di immagini relative alle sperimentazioni dadaiste e costruttiviste della Germania degli anni venti, con

⁴⁸ Come gentilmente segnalato da Flavio Fergonzi, Boccioni mutua l'uso del sostantivo a partire da una imprecisa traduzione degli scritti di Medardo Rosso a opera di Ardengo Soffici.

In *De l'impressionisme en sculpture* Rosso infatti parla di *ambiance* ovvero di atmosfera, termine confuso invece da Soffici con il sostantivo “ambiente”.

“C'est pourquoi j'estime qu'il est impossible de voir un cheval avec quatre jambes à la fois, ou un homme comme une poupée isolée dans l'espace. Je sens également que ce cheval et cet homme appartiennent à un tout dont ils ne peuvent être séparé, à l'ambiance dont doit tenir compte l'artiste.” M. Rosso, *De l'impressionisme en sculpture* (1902), in *La sculpture impressioniste, textes et chronologie établis par G. Lista*, L'Echoppe, Paris 1994, p. 118.

“E' per questo che io credo sia impossibile di vedere un cavallo con quattro gambe ad un tempo, o un uomo isolato nello spazio come una bambola. Sento similmente che questo cavallo e quest'uomo appartengono a un tutto dal quale non possono venir separati, all'ambiente del quale l'artista deve tener conto”. A. Soffici, *Il Caso Medardo Rosso*, Seeber Editori, Firenze 1909, p. 96.

⁴⁹ U. Boccioni, *Pittura Scultura futuriste*, Edizioni futuriste di poesia, Milano 1914, pp. 83, 96, 98, 106, 108, 110, 121, 219, 226, 228, 236, 242, 257, 265, 272, 303, 316.

particolare riferimento alla “Erste Internationale Dada-Messe” di Berlino del 1920, una mostra immersiva di dipinti, collage, manifesti e assemblaggi nella quale l’allestimento era parte integrante del progetto e l’intero spazio espositivo, soffitto incluso, era occupato da opere.⁵⁰ La mostra ebbe una eco immediata anche in Italia: l’immagine generale dell’esposizione venne pubblicata nella rivista “Noi e il mondo” mentre un disegno della stessa immagine, realizzato da Ambrogio Leonardi, fu riprodotto sulla copertina di “La Domenica Illustrata” del luglio 1920 con la didascalia “Alla soglia della pazzia. A Berlino i “dadaisti” hanno inaugurato un’esposizione dove si ammirano statue, quadri e fantocci il cui senso lugubre è soffocato da grottesco”.⁵¹ (fig. 27)

Nel novembre del 1946, Fontana e un gruppo di suoi allievi organizzarono a Buenos Aires, in occasione della pubblicazione del *Manifiesto Blanco*, una manifestazione espositiva estemporanea durante la quale vennero dipinti muri e appese statue a testa in giù, secondo una modalità che, dalla descrizione di uno dei protagonisti, Juan Rocamonte, parrebbe mostrare analogie con la “Erste Internationale Dada-Messe”:

“A questo 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 verso le sei del pomeriggio e cominciammo a dipingere muri. In via Florida, all’angolo di via Cordova, avevamo scelto una casa diroccata, un terreno baldio, come si dice in spagnolo. Lo spazio era molto grande. Dipingemmo muri, attaccammo stracci colorati: con bidoni pieni di pittura, di catrame riuscimmo a sporcare, a segnare le pareti. Appendemmo anche alcune sculture per i piedi. Riuscimmo anche a illuminare tutta la zona, non so come, per cui la gente che passava si fermava e ci guardava come se fossimo dei matti. Era bello, ma l’esperimento durò poco perché arrivarono i poliziotti che ci fecero andare via tutti. Una

⁵⁰Dal 30 giugno al 25 agosto 1920 Raoul Hausmann, George Grosz e John Heartfield organizzarono a Berlino la “Erste Internationale Dada-Messe” ovvero la Prima Fiera Internazionale Dada. Alle pareti erano anche appese riproduzioni di opere di maestri della storia dell’arte, da Picasso a Botticelli, opportunamente “corrette” con scritte e manifesti. Un manichino in uniforme con la faccia da suino pendeva dal soffitto mentre in una seconda saletta era esposto quale “architettura monumentale dadaista” il *Grande plasto-dio-dada-drama* di Johannes Baader, un precario assemblaggio polimaterico. B. Altshuler, *The First International Dada Fair*, in *Salon to Biennial, Exhibitions That Made Art History*, vol. I, Phaidon Press, London- New York 2008, pp. 187-202.

⁵¹ A. Negri, *L’arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Bruno Mondadori, Milano 2011, p. 156.

manifestazione genuina, pura, reale, di chi aveva voglia di gridare, di attrarre l'attenzione e non aveva mezzi sufficienti a disposizione."⁵²

Un ulteriore plausibile riferimento per l'*Ambiente* del 1949 è costituito dall'allestimento dell'"Esposizione Internazionale Surrealista" allestita dal 17 gennaio al 22 febbraio 1938 alla Galerie des Beaux-Arts a Parigi e curata da André Breton e Paul Éluard. (fig. 28)

Sostanzialmente a Duchamp con la collaborazione di Man Ray era dovuta l'ideazione della sala principale: una sorta di immensa grotta con il soffitto ricoperto di sacchi di iuta riempiti di carta di giornale e sul suolo uno strato di foglie con acqua, ninfee e rose. L'illuminazione proveniente da una lampada elettrica posta al suolo e la presenza dei sacchi sul soffitto creavano un'insolita inversione tra alto e basso, mentre i quadri esposti su pareti e pannelli mobili (tra cui opere di de Chirico, Dalí, Ernst, Magritte, Miró, Tanguy ecc.) potevano essere ammirati dai visitatori solo illuminandoli con torce portatili. Ai margini della stanza erano collocati alcuni letti in allusione ai bordelli, mentre un fonografo amplificava il suono di risa registrate in un manicomio e una macchina per tostare il caffè emanava profumo.⁵³

La sera dell'inaugurazione fu ingaggiata una ballerina, Hélène Vanel, che inscenò semi-nuda un attacco di isteria. L'evento ebbe una grossa eco e venne ampiamente ripreso dalla stampa anche internazionale.⁵⁴

Fontana si trasferì a Parigi da agosto a fine novembre del 1937 e tra il 16 e il 31 dicembre dello stesso anno allestì la mostra "Sculptures en cèramique de Lucio

⁵² J. Rocamonte, *Su Fontana e il Manifesto Blanco a Buenos Aires*, in E. Crispolti, R. Siligato (a cura di) *Lucio Fontana*, catalogo mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 3 aprile - 22 giugno, Electa, Milano 1998, p. 106. Fontana stesso ne parlò in una lettera del 1960:

"Dal '39 al '47 io mi trovavo a B. Aires, lavoravo moltissimo, ero professore all'Accademia di Belle Arti, un giorno alcuni allievi miei che erano al corrente della mia attività artistica in Italia, mi intervistarono meravigliandosi ch'io avessi lasciato la mia polemica artistica, compresi ch'era un gruppo di giovani preparati e smaniosi di nuove ricerche, così passammo mesi e mesi discutendo e perfezionando il *Manifesto Blanco* che (cancellato: sali) uscì nel 1946, contemporaneamente al manifesto (cancellato: preparammo) progettammo una dimostrazione in un terreno in pieno centro di B. Aires, secchi di colore sulle pareti, elementi i più disparati ecc. purtroppo la polizia intervenne e non potemmo portare a termine quella interessante documentazione". *Lettera di Fontana a Crispolti*, 28/9/1960 in E. Crispolti, *Carriera 'barocca' di Fontana. Taccuino critico 1959-2004 e Carteggio 1958-1967*, Skira, Milano 2004, p. 336.

⁵³ L. Kachur, *Displaying the Marvellous. Marcel Duchamp, Salvador Dalí and the Surrealist Exhibition Installations*, Cambridge (Mass.) – the MIT Press, London 2001.

⁵⁴ *Le Vernissage de L'Exposition Surréaliste*, in "Chronique des Arts et de la Curiosité", 21 Janvier 1938; *Surrealist Art: Strange exhibits in Paris*, in "Times", January 21 1938; Lo Duca, *La mostra del surrealismo*, in "Emporium", vol. LXXXVII, n. 521, maggio 1938, p. 272.

Fontana exécutées à Sèvres” alla galleria Jeanne Bucher-Myrbor di Sèvres mentre tra il 20 dicembre 1937 e il 13 gennaio 1938 inaugurò la mostra “Noël 1937” alla Galerie Zack di Parigi.⁵⁵ Sebbene quindi non sia documentata, è ipotizzabile una sua visita alla esposizione surrealista. Non pare infatti casuale l’analogia tra la presenza della ballerina nella sala buia della Galerie des Beaux Arts e la ballerina in tutù nei bagliori della luce di Wood al Naviglio. Questo nonostante Fontana non riconobbe mai debiti nei confronti dei surrealisti e nel 1952 espresse piuttosto il timore di subire plagi.⁵⁶

4. Il clima culturale coevo

A metà degli anni quaranta la scena artistica argentina astratto-concreta era molto viva e innovativa. Il contesto culturale era multidisciplinare e contraddistinto da forti interscambi tra arte e letteratura per il tramite della rivista “Arturo” nata nel 1944 (che aveva come collaboratori artisti come Arden Quin e Gyula Kosice e teorici come Tomàs Maldonado), il Movimento de Arte Concreto Invención fondato l’anno dopo, e soprattutto il movimento Madì la cui nascita venne sancita dalla pubblicazione del *Manifesto Madì* firmato da Gyula Kosice nel 1946. Partendo dai principi dell’ordine geometrico ripresi dal Bauhaus e dal neoplasticismo, Madì promuoveva una ricerca proiettata verso lo sviluppo scientifico e le nuove tecnologie nonché, sulla scorta dell’esperienza futurista, una idea di ricerca interdisciplinare tra arte, architettura, teatro, musica, letteratura e danza. Il manifesto promuoveva “in scultura la

⁵⁵ Si veda Crispolti, *Fontana, catalogo ragionato...*, cit., tomo II, p. 1004; Lo Duca, *Artisti italiani a Parigi. Corbellini, Fontana, Gherardi*, in “Emporium”, vol. LXXXVII, n. 519, marzo 1938, pp. 159-160.

⁵⁶ “Il movimento spaziale ch’è stato creato in Italia tre anni or sono, vive in un clima internazionale che ci risulta da varie pubblicazioni di ambienti spaziali, e ultimamente dalla foto di Cocteau e Picasso, pubblicazioni alle quali noi saremmo rimasti indifferenti se non fossero state accompagnate da dichiarazioni di arte spaziale, dichiarazioni che noi riteniamo sbagliate e in ritardo al nostro movimento, e senza lasciarci suggestionare da nomi grossi ripetiamo sbagliate perché come dichiara Picasso non si conquista lo spazio col terzo volume, il quadro è arrivato alle tre dimensioni, usciti dal quadro entriamo nel dinamismo plastico dei futuristi realizzato colla nuova dimensione, che è la quarta, tempo e spazio.” L. Fontana, *Perché sono Spaziale* (1952), in G. Ballo, *Fontana idea per un ritratto*, Edizioni Ilte, Torino 1970, p. 249.

tridimensionalità, con movimenti di articolazione, rotazione, convertibili; in architettura ambienti e forme mobili, trasferibili”.⁵⁷

All'interno di un clima di collaborazione tra movimenti e artisti, occorre evidenziare il rapporto di interscambio tra Fontana e Gyula Kosice.⁵⁸ Questi non solo era uno dei principali protagonisti del movimento Madì ma anche un pioniere nell'uso del neon e della lampada di Wood.⁵⁹ (fig. 29) Fontana stesso, in una lettera a Kosice, chiarisce avanguardisticamente la genealogia dello Spazialismo riconoscendo la primazia di Madì: “Caro Kosice, ho ricevuto la tua rivista “Arte Madì”. E' molto bella. Dovresti essere orgoglioso di sapere che qui in Europa non c'è una singola rivista che si occupa di un così interessante ambito di idee in quel campo. Alcuni giorni fa ti ho mandato fotografie di alcuni miei lavori realizzati per la Nona Triennale delle Arti decorative a Milano: sono Concetti Spaziali. Come puoi vedere l'arte Spaziale è presente, quasi con una portata ufficiale in questa Triennale, cosa che mi ha dato molte soddisfazioni. L'entrata e lo scalone d'onore sono decorati con miei grandi elementi (neon). Il movimento dello Spazialismo è nato a Buenos Aires come prodotto del tuo *Manifesto*

⁵⁷ (...) en scultura: tridimensionalidad con movimientos de articulación, rotación, convertibles; en arquitectura: ambiente y formas móviles, desplazables. G. Kosice, *Arte Madì Universal*, Buenos Aires, marzo 1948.

⁵⁸ Il legame tra Fontana e l'avanguardia Madì è testimoniato dai testi sotto elencati presenti nella biblioteca personale dell'artista dove compare anche in più copie il manifesto *Arte Madì Universal* del 1948: A. Haber, *Raul Lozza y el Perceptismo. La evolución de la pintura concreta*, Editorial Dialogo, Buenos Aires, 1948; G. Kosice, *Golsé-se. Poemas Madì*, Ediciones Madinemsor, Buenos Aires 1952; *Antología Madì de la poesía*, Ediciones Madì, Buenos Aires, 1955; *Groupe argentin Art Madì International*, Galerie Denis René, Paris, febbraio 1958; E. Pettoruti, *Homenaje nacional a 50 años de labor artística*, catalogo mostra, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, octubre 1962; G. Habasque, *Kosice*, Collection Prisme, Paris 1965.

⁵⁹ La lampada di Wood era utilizzata in dermatologia a partire dal 1925 e diffusa in ambiti non specialistici già dalla seconda metà degli anni Quaranta. L'altro dato tecnicamente innovativo nell'*Ambiente* è l'uso di colori fluorescenti, prodotti a partire dal 1945 dalla ditta californiana Shannon Luminous Materials Inc. e utilizzati nel teatro di varietà a New York, Rio de Janeiro, Buenos Aires e Parigi. J. Richardson, *Color magic. What black light is. What it does*, in “Popular mechanics. Written so you can understand it”, vol. 83, n. 6, June 1945; C. Pizzinelli, *Con la pittura fosforescente creiamo “l'ambiente spaziale”*, in “Il Nuovo Corriere”, n. 31, 5 febbraio 1949 .

Madi. Tu sei consapevole del mio grande rispetto per te. Ho seguito la tua evoluzione con grande ammirazione”.⁶⁰

Il secondo dopoguerra in Italia era segnato in arte da una situazione piuttosto stagnante data dalle sacche di resistenza dell’arte figurativa e astratta prebellica ma anche dalla novità, presto divenuta maniera, del picassismo.⁶¹

Le principali gallerie milanesi, S. Andrea, Borgonuovo, Il Milione, Gian Ferrari, Annunciata, Bergamini, continuavano a esporre gli artisti dell’anteguerra con qualche timida proiezione in avanti.⁶² Una significativa recensione di Giuseppe Marchiori su una mostra di Vedova e Pizzinato alla Galleria dell’Arco e su “Il Premio della Colomba” a Venezia vinto da Carrà, Campigli e Semeghini, fotografava un panorama della pittura italiana, dato dalla “stanchezza di certe formule in via di esaurimento”.⁶³

Rodolfo Pallucchini, segretario generale della XXIV Biennale di Venezia del 1948, auspicava nella introduzione del catalogo la ripresa culturale grazie all’energia del nuovo clima di libertà, promuovendo sia la partecipazione di artisti significativi a livello internazionale, sia la presenza di mostre retrospettive di maestri e movimenti ancora poco noti in Italia quali Chagall, Kokoschka, Picasso e Klee nonché l’allestimento della collezione di arte astratta della gallerista e mecenate americana Peggy Guggenheim.

⁶⁰ “Milan 2 jun. 1947

Caro Kosice:

He recibido tu revista “Arte Madi”, muy linda y puedo estar orgulloso que aqui en Europa no hay una revista de esos tonos interesantes y maneras en ese orden. Hace unos dias, te he mandado unas fotos de algunas obras mias realizadas para la IX Trienal Int, de Arte Decorativa de Milan: son Conceptos Espaciales. Como ves, el Arte Espacial ha entrado, casi en forma oficial, en esta Trienal y esto ha sido para mi un gran placer moral. El ingreso y escalòn de honor estàn decorados con mis grandes elementos, “Conceptos Espaciales, movimiento nacido en Buneos Aires con tu manifiesto del 1946. Vos sabés la estima que te tengo. Sigo con admiraciòn vuestra evolucion: si yo he dejado por anos el movimiento abstracto-concreto no ha sido por falta de ideas o fe en ello; mi preocupaciòn era evolucionar de este movimiento con una forma de arte (...)”.

La lettera, data al 2 giugno 1947, si riferisce alla IX Triennale del 1951 ed è quindi successiva. Originariamente scritta in spagnolo italianizzato e pubblicata in M.C. Ramirez, H. Olea (edited by), *Inverted Utopias. Avantgarde art in Latin America*, exhibition catalogue, Yale University Press, New Haven and London, 2004, p. 517, è poi stata pubblicata in italiano, integrata con la minuta conservata presso la Fondazione Fontana e datata 9 giugno 1951 in Campiglio, *Lucio Fontana. Lettere...*, cit., pp. 214-215.

⁶¹ Oltre al picassismo dei firmatari del manifesto *Oltre Guernica*, pubblicato nel marzo 1946 sulla rivista “Argine numero”, la necessità di rinnovamento è propugnata nel manifesto *Fronte nuovo delle Arti*, firmato a Venezia il 1 ottobre 1946.

⁶² “Emporium”, n. 614, febbraio 1946, pp. 96-97. “Emporium”, n. 618, giugno 1946, pp. 310-11.

⁶³ G. Marchiori, *Venezia: Vedova e Pizzinato - Il Premio della Colomba*, in “Emporium”, n. 622, ottobre 1946, pp. 178-180.

Circa la situazione italiana, Pallucchini sottolineava come “anche da noi, come in quasi tutti i paesi d’Europa, il contrasto tra arte figurativa e arte astratta si fa sempre più vivo, anzi drammatico”.⁶⁴

Al di là di una sostanziale continuità con le ricerche prebelliche, per l’Italia le novità erano date dalla presenza di due sale in Biennale dedicate al Fronte nuovo delle Arti e ordinate da Giuseppe Marchiori, emblematiche del contrasto tra le opere astratte di Turcato, Vedova e Viani e quelle figurative di Birolli, Santomaso e Guttuso. A livello internazionale, oltre al Padiglione degli Stati Uniti, volto a rappresentare le varie tendenze artistiche americane dal 1920 in poi, includendo anche opere delle nuove generazioni di astrattisti quali Arshile Gorky e Mark Rothko, si era aggiunta la collezione Guggenheim che completava la rassegna con opere di Jackson Pollock, Robert Motherwell e Clyfford Still. Un altro elemento fortemente innovativo era poi costituito dalla personale nel padiglione inglese di Henry Moore, vincitore del premio per il migliore scultore straniero.

A Fontana, che partecipò alla Biennale con una selezione di opere in ceramica e una *Scultura spaziale* (1947) in gesso colorato, certamente non sfuggì la novità delle forme organiche impennate sul vuoto nelle sculture di Moore.⁶⁵ Per contro proprio la ceramica, grazie anche alle sperimentazioni di Picasso a Vallauris, fu oggetto nel dopo guerra di una rinnovata attenzione da parte di artisti e critica tanto che Gio Ponti su “Domus” rivendicava una via italiana della scultura in ceramica riferendosi nel titolo esplicitamente a Fontana.⁶⁶ Nello stesso articolo era lungamente recensita la mostra *Handicraft as a fine art in Italy* allestita nel 1947 alla Casa dell’Artigianato Italiano a New York dove parteciparono trentasette artisti tra cui Fontana che espose tre nature morte in altorilievo che rappresentavano cacciagione e pesci. La didascalia della foto riprodotta nell’articolo specificava la modalità di esposizione: “Sono ceramiche legate al muro con grosse corde e modellate come se gli animali fossero mazzi di fiori”. La

⁶⁴ R. Pallucchini, *Introduzione alla XXIV Biennale*, in *Catalogo della XXIV Biennale 1948*, catalogo mostra, maggio - settembre, Edizioni Serenissima, Venezia 1948, p. XI.

⁶⁵ Oltre alla *Scultura spaziale* Fontana espose: *Cristo* (1948), scultura riflessata; *Gallo* (1947), scultura mosaico; *Maschera* (1948), scultura smaltata; *Maschera* (1948), scultura smaltata.

⁶⁶ G. Ponti, *Picasso convertirà alla ceramica ma noi, dice Lucio Fontana, s’era già cominciato*, in “Domus”, n. 226, vol. I, 1948, p. 24.

corda e gli agglomerati di ceramica colorata con le ombre portate a muro possono ricordare l'oggetto appeso dell'*Ambiente nero* dell'anno successivo.⁶⁷ (fig. 30) Anche per "Twentieth-Century Italian Art", la prima grande mostra americana sulla storia dell'arte italiana dal futurismo agli sviluppi più recenti, allestita nel giugno 1949 al MoMa e curata da James Thrall Soby e dal direttore del museo Alfred Barr, Fontana espose tre opere fittili.⁶⁸

L'altro polo di interesse extra artistico di Fontana era rappresentato dalla scienza. L'*Ambiente* metteva in atto una frizione temporale ponendo lo spettatore al centro di un'opera da fruire con una modalità e quindi con una temporalità e una spazialità differente da quanto esperito in campo artistico in precedenza. Nel manifesto *Spaziali* del 1947 aveva sostenuto che "Gli artisti anticipano gesti scientifici, i gesti scientifici provocano sempre gesti artistici". E proprio per la comprensione dell'utilizzo dell'aggettivo spaziale sono necessari una serie di approfondimenti in relazione alla ricerca scientifica del tempo. Nello stesso manifesto Fontana fece un blando riferimento alla ricerca di una nuova dimensione nello spazio data dall'astrofisica laddove spiegava che "E' impossibile che l'uomo dalla tela, dal bronzo, dal gesso, dalla plastilina non passi alla pura immagine aerea, universale, sospesa (...)".⁶⁹ Ma è con il manifesto *Spaziali* del 18 marzo 1948 che il concetto si chiarisce in modo inequivocabile, laddove Fontana dichiarava l'intenzione di superare il dipinto e la scultura per una forma d'arte aerea, un arcobaleno di meraviglia realizzato con le risorse della tecnica moderna:

"[...] vogliamo che il quadro esca dalla sua cornice e la scultura dalla sua campana di vetro. Una espressione d'arte aerea di un minuto è come se durasse un millennio, nell'eternità.

⁶⁷ G. Ponti *ibid.*, p. 36.

⁶⁸ Fontana espose *Cristo* (1947), ceramica; *Maschera* (1947) ceramica e *Maschera, II* (1947) ceramica. Solo le prime due opere erano illustrate in catalogo. Nel paragrafo dedicato alla scultura recente, dopo Martini, Marini e Manzù, il testo liquida rapidamente gli scultori delle ultime generazioni menzionando Fazzini, Greco, Fontana e Mascherini. Tre righe sono dedicate a Fontana: "At the opposite technical extreme is LUCIO FONTANA, once an abstract Constructivist, whose fluid handling of ceramic is in the expressionist vein". J. Thrall Soby, A. Barr (edited by), *Twentieth-Century Italian Art*, exhibition catalogue, June 28 - September 18, Museum of Modern Art, New York 1949, p. 34.

⁶⁹ Crispolti, *Fontana catalogo ragionato di sculture...*, cit., tomo I, pg. 115. Sulla controversa questione della cronologia dei manifesti Spazialisti si veda E. Crispolti, *Fontana, lo Spazialismo a Milano e il contesto informale*, in *Fontana e lo Spazialismo*, catalogo mostra, Villa Malpensata, Lugano 1987, pp. 17-44.

A tal fine, con le risorse della tecnica moderna, faremo apparire nel cielo:

forme artificiali,

arcobaleni di meraviglia,

scritte luminose [...]"

Per poi chiarire quale fosse l'ambito di riferimento per tali affermazioni, la ricerca aerospaziale:

"[...] oggi, noi, artisti spaziali, siamo evasi dalle nostre città, abbiamo spezzato il nostro involucro, la nostra corteccia fisica e ci siamo guardati dall'alto, fotografando la Terra dai razzi in volo".⁷⁰

Anche nei disegni e nei testi preparatori - in larga parte inediti - per l'intervento per il "I Congresso Internazionale sulla Proporzione nelle Arti" del settembre 1951 alla Triennale di Milano ritornava più volte il concetto di spazio siderale, di nuovo orizzonte della terra visto dall'alto e viene più volte menzionato il razzo.⁷¹

Nella letteratura su Fontana solo di recente era stato indagato il legame con la ricerca in campo astrofisico, con riferimento all'apparato iconografico del manuale Hoepli sull'astronomia del 1935, ma non si era evidenziato come i riferimenti di Fontana al razzo e alla terra, vista dallo spazio, non fossero frutto di visioni futuribili bensì corrispondessero a dati di attualità.⁷² Nel suo libro sulla relazione tra l'immaginario e le ricerche aerospaziali e l'arte del dopoguerra, Stephen Petersen analizza l'impatto che i programmi spaziali americani e russi tra la fine degli anni quaranta e gli anni sessanta ebbero sull'arte e sulla nascita in Italia dello Spazialismo. Petersen mostra le connessioni tra le dichiarazioni di Fontana nel *Manifesto Tecnico* del 1951 circa un

⁷⁰ Crispolti, *Fontana, catalogo ragionato di sculture...*, cit., tomo I, p. 115. Regesto dei documenti, lettere e testi editi, n. 4.

⁷¹ Scritti di Lucio Fontana sullo Spazialismo, 106 fogli originali con lettere e appunti vari in occasione del *I Congresso Internazionale sulla Proporzione nelle Arti* della IX Triennale di Milano 1951, Fondazione Lucio Fontana, Milano.

⁷² G. Zanchetti, "Un futuro c'è stato..." *Anacronismo e suggestioni iconografiche di Lucio Fontana*, in "Uomo Nero, Intorno a Fontana", anno 1, n. 1, 2003. In altri casi sono state chiamate in causa le ricerche aereo-spaziali degli anni sessanta. J. Clair, *Cosmos. Da Goya a de Chirico, da Friederich a Kiefer. L'arte alla scoperta dell'infinito*, catalogo mostra, 26 marzo - 23 luglio, Palazzo Grassi Venezia, Bompiani editore, Milano 2000, pp. 96-97.

“punto di vista spaziale” e le immagini della terra riprese da un missile V2 nel 1943.⁷³

(fig. 31)

Queste immagini circolarono su varie riviste illustrate e se sicuramente furono un riferimento culturale in merito a una nuova percezione dello spazio e del tempo, non sembrano però un riferimento iconografico, quantomeno diretto, per l'*Ambiente nero* del 1949.

Il 5 novembre del 1946 un cinegiornale americano trasmise un filmato girato a White Sands Proving Ground in New Mexico da una telecamera montata su un missile V2 le cui immagini mostravano in movimento la curvatura della terra e la traiettoria circolare del razzo.⁷⁴ (fig. 32) Considerata la rilevanza della notizia e la diffusione di cinegiornali al cinema tra il primo e il secondo tempo, è probabile che Fontana, tra il 1946 e il 1947 in Argentina o gli anni successivi in Italia, possa avere visto il filmato in questione.

Gli schizzi a penna con spirali e vortici, datati tra il 1946 e il 1951, potrebbero quindi riferirsi alla traiettoria del razzo e essere al contempo un ennesimo omaggio alla poetica dei futuristi. Le immagini della curvatura della terra e della traiettoria circolare del razzo riprese dal missile sembrano infatti essere sintetizzate da Fontana in linee guida, come mostra il disegno a biro blu del 1946 di un vortice composto da una sequenza di spirali.⁷⁵ (fig. 33) Le volute fluide di fumo del razzo mostrate dal cinegiornale sembrano invece solidificate nell'oggetto in cartapesta fluorescente appeso al soffitto dell'*Ambiente* della galleria del Naviglio. La forma spiraliforme e oblunga, associata dalla stampa dell'epoca a forme barocche o a immagini di fauna e

⁷³ A. Petersen, *Space-Age Aesthetics: Lucio Fontana, Yves Klein, and the Postwar European Avant-Garde*, The Pennsylvania State University Press, University Park PA 2009, pp. 6-7.

⁷⁴ A partire dal 1943 grazie alle ricerche dello scienziato nazista Wernher von Braun nella stazione di Peenemünde si iniziarono a effettuare esperimenti di telefotografia agganciando macchine fotografiche al bordo di missili per riprendere la terra dall'alto. Il 24 ottobre del 1946 gli americani, in virtù della collaborazione con von Braun trasferitosi negli Stati Uniti, mandarono in orbita un razzo V2 con una macchina fotografica automatica a 35 mm fissata all'esterno. Il risultato fu una serie incredibile di scatti ripresi all'altezza di 65 miglia cui tra il 1946 e il 1950 ne seguirono molti altri ampiamente pubblicati e diffusi su riviste e cinegiornali dell'epoca, vedi *Us talks at Moscow, Earth is photographed from 100 miles in the air*, in "Life", March 1946; *Chute saves Rockets secrets*, in "Popular Science", vol 151, n. 3, September 1947; cinegiornale "Pathè News", distribuito nelle sale cinematografiche dalla RKO Radio Picture (www.britishapthe.com/record.php?id=51485). Regesto dei documenti, documenti fotografici, n. 3.

Si veda anche W. A. McDougall, *The Heavens and the Earth: a Political History of the Space Age*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1997.

⁷⁵ *Concetto spaziale*, 1946, penna a sfera blu su carta, cm 20,2x 27,5, 46 DSP 45.

flora marina, era forse il tentativo - seppure in modo lievemente *naïf* (Fontana stesso definì le dimostrazioni spaziali “un pò primitive”) di realizzare l’“arcobaleno di meraviglia”, una solidificazione materiale delle forme fluide dei guazzi e dei disegni preparatori.⁷⁶

5. La fortuna critica dell’*Ambiente nero*

L’*Ambiente nero* inizia oggi a essere considerato fondamentale per la consapevolezza con cui l’artista non elaborò solamente un’opera innovativa quanto concepì un nuovo medium artistico, riuscendo anche, con la scelta del titolo, a definirne l’essenza. Questo nonostante la letteratura angloamericana sulle installazioni attribuisca a Fontana un ruolo secondario, sottovalutando il suo impatto e quello delle generazioni di artisti europei che a lui si riferirono e il fatto che Fontana abbia nel 1966 realizzato un ambiente a Minneapolis in occasione della esposizione monografica itinerante “Lucio Fontana. The Spacial Concept of Art”.⁷⁷ In Italia, in conseguenza al complessivo atteggiamento di perdurante idealismo e al dibattito critico schiacciato sulla doppia polarità realismo/astrazione, Fontana interessò soprattutto il mondo dell’architettura e del design e solo “Domus” dedicò all’*Ambiente nero* una copertina, mentre il potenziale rivoluzionario dell’opera non venne raccolto neppure dagli altri spazialisti che pur firmando con Fontana manifesti e proclami, quasi mai si espressero con opere ambientali.⁷⁸

Fontana, convinto invece dell’importanza assoluta dell’opera propose invano di esporre un ambiente alla XXV Biennale di Venezia e all’edizione successiva, nonché nel 1952

⁷⁶ Lettera n.105 del 19 marzo 1950 a Pablo Eldestein, in Campiglio, *Lucio Fontana. Lettere...*, cit., pp. 115-116. Regesto dei documenti, lettere e altri testi editi, n. 13.

⁷⁷ *Lucio Fontana: The Spatial Concept of Art*, exhibition catalogue, January 6- February 13 1966 Walker Art Center, Minneapolis; February 27 – March 27 University of Texas Art Museum, Austin; July 8- August 7 1966, Instituto Torcuato di Tella, Buenos Aires, Walker Art Center ed., Minneapolis 1966.

⁷⁸ A eccezione di Gianni Dova che per la IX Triennale del 1951 realizza per la rampa dello scalone tra pianterreno e seminterrato una *Decorazione a elementi plastico luminosi in neon*. A. Pica (a cura di), *IX Triennale di Milano*, catalogo mostra, Same, Milano 1951, p. 343.

in una esposizione collettiva a New York.⁷⁹ Passeranno undici anni tra l'esecuzione dell'*Ambiente* del 1949 e del *Neon* per la Triennale di Milano del 1951 e la nuova serie di ambienti degli anni sessanta inaugurata da *Esaltazione di una forma* realizzato nel 1960 per la mostra "Dalla natura all'arte" a Palazzo Grassi a Venezia mentre la prima delle riedizioni dell'*Ambiente nero*, di cui non resta documentazione fotografica, parrebbe avere avuto luogo in occasione della mostra "Pittura a Milano dal 1945 al 1964", allestita nell'estate del 1964 a Palazzo Reale. Fontana intitolò la sua sala *Ambiente spaziale 1949* e, come attestato dal catalogo, vi espose una serie di *Concetti Spaziali*. Non è chiaro se si trattasse di una commistione tra l'*Ambiente nero* e quadri e sculture. Il catalogo della mostra non fornisce ulteriori informazioni, ma una recensione di Mario De Micheli menziona una sala spaziale con sperimentazioni e innovazioni tecniche, presumibilmente alludendo all'uso della luce di Wood e dei colori fluorescenti: "Quanto a Fontana ci troviamo di fronte a una sala 'spaziale'. Certo, anche per lui, ci sarebbe piaciuto poter vedere una mostra più 'storicizzata', una mostra che avesse messo in luce le varie possibilità di estro, di vivacità, di vitalità che Fontana ha sempre mostrato di possedere sin dagli anni che hanno preceduto l'ultima guerra. Qui ci appare invece un Fontana più unilaterale, sperimentale, tutto proteso sul gusto della trovata, dell'innovazione tecnica".⁸⁰

L'importanza dell'opera ambientale di Fontana in generale, e dell'*Ambiente nero* in particolare, iniziò a essere riconosciuta solo dagli anni sessanta, quando gli artisti dell'arte programmata (Gruppo T, Gruppo Zero) riconobbero l'importanza dell'artista italo argentino e ripresero l'idea di ambiente legandola alla tecnologia e agli effetti

⁷⁹ Purtroppo la proposta non pervenne per tempo e Fontana partecipò unicamente con una serie di sculture in ceramica. Cfr lettera n. 146 del 19 novembre 1949, indirizzata a Rodolfo Pallucchini, Segretario Generale Biennale di Venezia. Nella lettera n. 147 del 14 settembre 1951 sempre indirizzata a Pallucchini Fontana candidò nuovamente l'*Ambiente nero* per la Biennale successiva. Campiglio, *Lucio Fontana. Lettere...*, cit., pp. 150-151. Regesto dei documenti, lettere e testi editi, n. 9 e 15.

⁸⁰ M. De Micheli, *La pittura a Milano dal 1945 ad oggi*, in "L'Unità", 13 giugno 1964, p. 6. Regesto dei documenti, recensioni, n. 45. Dalle altre recensioni non è possibile desumere informazioni in merito al rifacimento dell'*Ambiente spaziale*: L. Borgese, *Il metodo del naso arricciato*, in "Corriere della sera", 6 agosto 1964, p. 3; M. Valsecchi, *Avanguardisti a tutti i costi i pittori milanesi*, in "Il giorno", 14 giugno 1964, p. 7; *Un panorama della pittura milanese dal '45 al '64*, in "Il popolo", 10 giugno 1964; *Vernice leggera*, in "Corriere lombardo", 12-13 giugno 1964, p. 10. Il catalogo ragionato indica genericamente che l'opera (64 A 1), distrutta e con documentazione fotografica irrecuperabile, era realizzata con colori fluorescenti su tela. Come sarà affrontato successivamente in questa ricerca, le occasioni e le modalità di riproposizione dell'*Ambiente nero* saranno varie e distanti dall'originale, al punto da determinare dubbi e fraintendimenti nella letteratura secondaria sul tema. Crispolti, *Fontana, catalogo ragionato di sculture...*, cit., p. 976.

percettivi e quando, sulla scorta delle esperienze internazionali, si organizzano in Italia le prime esposizioni incentrate sullo spazio e l'ambiente.⁸¹ Il gruppo T concepì una mostra, "Miriorama 1" allestita nel settembre del 1959 alla galleria Pater di Milano, come un grande ambiente composito con all'ingresso opere di artisti di riferimento, tra queste un *Concetto spaziale*, mentre *Der Lichtraum (Hommage à Fontana)* del Gruppo Zero, una serie di schermi forati in movimento che proiettavano luci e ombre a parete esposti nel 1964 a Documenta III, era un esplicito omaggio all'attitudine ambientale di Fontana. L'artista, capendo i cambiamenti in atto manifestò quindi in più occasioni l'esigenza di riallestire l'*Ambiente nero* del 1949, a sottolineare il suo determinante contributo nei confronti di una tipologia di opera ormai di tendenza.

La mostra alla Galleria del Naviglio fu un evento cittadino e non ebbe recensioni internazionali. L'occasione che diede una visibilità internazionale all'opera ambientale di Lucio Fontana fu la Triennale di Milano del 1951 dove, in collaborazione con Marcello Grisotti e con Luciano Baldessari, un architetto che negli anni venti lavorava a Berlino nel contesto culturale del Bauhaus, realizzò la *Struttura al neon*, un arabesco di luce fluorescente di circa cento metri allestito sullo scalone monumentale del palazzo. Come il titolo stesso dichiara, la *Struttura al neon* non era un ambiente ma un'opera decorativa, concepita *ad hoc* per integrarsi con una architettura preesistente.⁸² (figg. 34-35) Grazie alla *Struttura al neon*, Fontana vinse il premio della Triennale e la mostra ebbe recensioni internazionali su "Architecture d'Aujourd'hui", "Art d'Aujourd'hui", "Graphis", "Madi", "Die Neue Zeitung".⁸³

La IX Triennale costituì inoltre un'importante occasione di confronto internazionale grazie al convegno sulla "Divina Proportione" dove, dal 27 al 29 settembre, parteciparono storici e critici quali Rudolf Wittkower, James Ackerman, architetti quali Nervi, Le Corbusier e Bruno Zevi e artisti quali Max Bill e Vantongerloo. Fontana fece

⁸¹ Tra 1967 e 1969 una serie di mostre fu esplicitamente dedicata all'arte ambientale, in particolare "Lo Spazio dell'Immagine", Palazzo Trinci, Foligno, 2 luglio-1 ottobre 1967; "Il Teatro delle mostre", Galleria La Tartaruga, Roma, 6-31 maggio 1968; "Al di là della pittura", VIII Biennale d'Arte Contemporanea, Palazzo delle Esposizioni, San Benedetto del Tronto, 1969.

⁸² Crispolti, *Fontana, catalogo ragionato di sculture...*, cit., 51 A 1.

⁸³ In particolare "L'Architecture d'Aujourd'hui" sia nel numero di maggio sia in quello successivo di agosto pubblicò l'immagine della struttura al neon. Cfr "L'Architecture d'Aujourd'hui", n. 36, Aout 1951 e n. 35, Maj 1951.

un intervento sull'arte quale "quarta dimensione ideale dell'architettura", conferenza che poi sarebbe confluita nel *Manifesto tecnico dello Spazialismo*. (fig. 36)

I documenti conservati negli archivi della Triennale mostrano come Fontana avesse urgenza di dichiarare pubblicamente la sua idea di una nuova forma artistica che andasse oltre pittura e scultura, in quanto temeva le similitudini con le recenti dichiarazioni teoriche degli artisti francesi del Groupe Espace.

Secondo lo studioso Anthony White la fonte visiva della *Struttura al neon* furono i disegni di luce di Picasso.⁸⁴ (fig. 37) Inoltre, sempre secondo White, "i nodi vorticanti in neon" imitavano la gestualità pittorica di Pollock mostrando il "desiderio di connettere il dipinto con l'ambiente fisico".⁸⁵ L'uso del neon derivava invece dalle sperimentazioni pionieristiche di Gyula Kosice come Fontana scrisse in una lettera del 1951 riconoscendo la primazia di Madi, mentre il motivo della spirale risaliva alla produzione fontaniana degli anni trenta, ovvero alla serie delle sculture astratte in filo di ferro come attestato anche da un articolo di "Domus" del giugno 1952, dove le due opere furono accostate in foto.⁸⁶ (fig. 38)

Fontana non aveva nessun interesse per la pittura gestuale mentre era interessato all'ambiente come mezzo per aprire la relazione tra oggetto e spazio superando i limiti oggettuali della scultura. In questo senso la *Struttura al neon*, pur non essendo un

⁸⁴ Nel marzo del 1950 venne pubblicata in Italia una foto di Picasso che disegnava nello spazio con una torcia scattata da Gjon Mili. Subito dopo, nell'aprile del 1950, una immagine simile su "Tempo" riprodusse Cocteau, Sironi, Sassu e Munari mentre eseguivano lo stesso gioco. *Picasso e i disegni luminosi*, in "AZ: Arte d'Oggi", n. 3, 1950.

⁸⁵ "(...) swirling loops of fluorescent tubing mimic Pollock's poured-paint technique demonstrating his desire to connect this painting to the physical environment". Peraltro White, in un precedente articolo, sostiene che anche l'ideazione delle *Attese* sia un debito di Fontana nei confronti di Pollock in riferimento a *Out of the Web*, un dripping del 1949 con i bordi tagliati lasciando la masonite del supporto a vista, esposto nel 1958 in occasione della retrospettiva alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma ed enfatizzato proprio per il dettaglio del bordo tagliato a vista da un articolo di Giovanni Galtieri su "Avanti". G. Galtieri, *Il Presley della pittura*, in "Avanti! Quotidiano del Partito Socialista Italiano", 22 marzo 1958; A. White, *Industrial Painting's Utopias. Lucio Fontana's "Expectations"*, in "October", n. 124, spring 2008, p. 109.

⁸⁶ vedi nota 60. La didascalia spiegava in modo chiaro il passaggio dalla scultura all'opera ambientale: "Da questa scultura astratta di Fontana a questi suoi soffitti per la Triennale, di simile grafia, si può vedere un vero passaggio da un esperimento astratto, e quasi in modellino, di linee nello spazio, a un risultato concreto e ingigantito". *Idee di Lucio Fontana*, in "Domus", n. 271, giugno 1952, p. 34.

ambiente *strictu sensu*, assumeva un valore equivalente all'*Ambiente nero*.⁸⁷ Nel 1961 nella nota lettera in cui spiegava a Enrico Crispolti il senso dell'*Ambiente nero*, Fontana scrisse "L'Ambiente Spaziale è stato il primo tentativo di liberarti da una forma plastica stanca [...]".⁸⁸ Definendo la scultura del dopoguerra una "forma plastica stanca" Fontana echeggiava il Martini di "Scultura lingua morta" (1945) circa l'esaurimento dell'arte plastica e la necessità di evitare "l'eterna ripetizione della statua".⁸⁹ L'artista poneva l'accento sulla predominanza del vuoto e dello spazio nell'attivare una attitudine contemplativa nello spettatore mostrando quindi una radicale differenza con la ricerca gestuale condotta da Pollock, ma anche anticipando il dibattito anglosassone della metà degli anni sessanta sulla dematerializzazione.⁹⁰ Fontana, che iniziò a preoccuparsi di Pollock in seguito al riconoscimento di mercato che l'arte americana ebbe dopo la Biennale del 1964, fu anzi capace di leggere in modo molto lucido i limiti della ricerca sullo spazio condotta dall'artista americano. In una intervista del 1967 con Carla Lonzi, Fontana dichiarò:

"Quando mi parlano di Pollock, di Spazialismo....Pollock è un macaco tale che l'abbiamo inventato noi europei, perché Pollock è un pasticcione che non ha fatto nient'altro...che ha fatto

⁸⁷ Fontana collaborò in più occasioni con "Gesto", la rivista del Movimento Nucleare. In particolare nel settembre del 1958, per il terzo numero, realizzò una copertina bucata e nel settembre 1959, per il quarto numero, pubblicò una serie di appunti della conferenza tenuta nel 1951 per il convegno "Divina Proportione". Per Fontana però il gesto non era dato dall'intervento pittorico sulla tela quanto rappresentava la realizzazione di una rottura radicale con l'arte del passato, realizzabile con il superamento del dipinto e della scultura: "L'uomo d'oggi, infatti, è troppo sperduto in una dimensione immensa per lui, è troppo oppresso dal trionfo della scienza, è troppo sbigottito dalle invenzioni che si susseguono l'una all'altra, perché possa riconoscersi in una pittura figurativa. Quello che ci vuole è un linguaggio assolutamente nuovo, un 'gesto' depurato da tutti i legami del passato, che esprima questo stato di sbigottimento, di angoscia esistenziale". G. Livi, *Incontro con Lucio Fontana*, in "Vanità", VI, 13, autunno 1962, p. 53.

⁸⁸ Lettera del 16 maggio 1961. E. Crispolti, *Omaggio a Fontana*, Assisi-Roma, Carocci Editore 1971; Campiglio, *Lucio Fontana. Lettere...*, cit., p.167. Regesto dei documenti, lettere e altri testi editi, n. 29.

⁸⁹ A. Martini, *La scultura lingua morta e altri scritti* (1 ed. 1945), M. De Micheli (a cura di), Jaca Book, Milano 1982, p. 106.

⁹⁰ Nel 1965 Allan Kaprow definì in un testo teorico le nuove pratiche estetiche legate all'ambiente mentre Lucy Lippard pubblicò nel 1973 un testo centrale sul superamento dei media tradizionali tramite una ricostruzione cronologica di eventi espositivi a livello internazionale con documenti, immagini e bibliografia. A. Kaprow, *Assemblages, Environments and Happening*, Abrams Inc., New York, 1965; L. Lippard, *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, University of California Press, London 1973.

il post-impressionismo, e di Spazialismo e di misura di spazio nuovo non ha capito niente.
Voleva uscire dal quadro, c'è un gesto di ribellione e basta".⁹¹

⁹¹ L. Fontana in Lonzi, *Autoritratto*, cit., p.91. Regesto dei documenti, Lettere e altri testi editi, n. 76.

Fig. 1 "Tempo", 19/2/1949

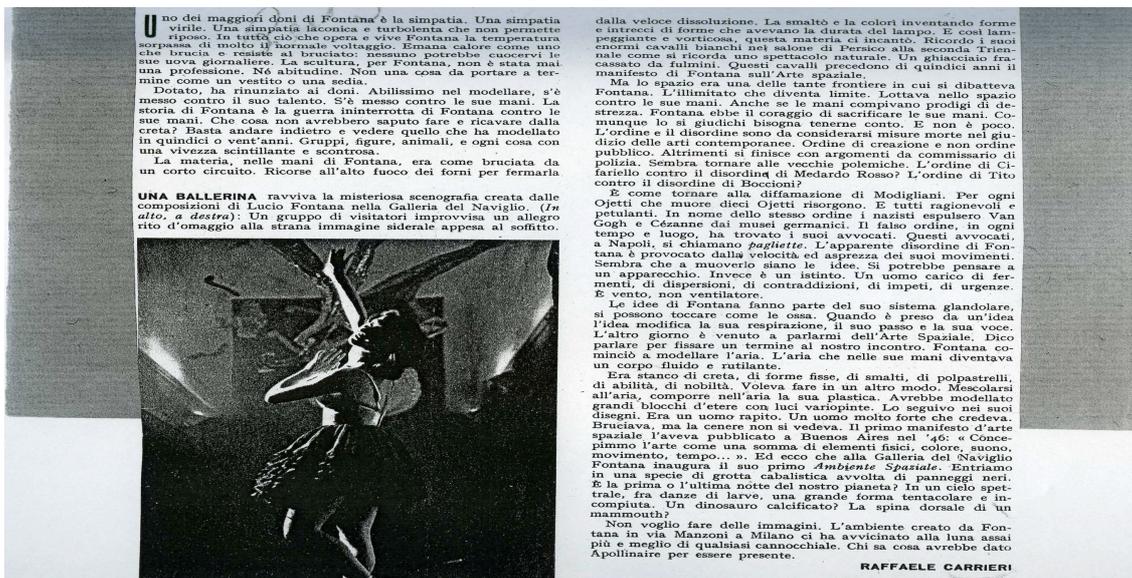


Fig. 2 Invito per la mostra alla Galleria d'Arte del Naviglio, recto



Fig. 3 Invito, verso con estratti dal *Manifesto Blanco* del 1946



Fig. 4 L. Fontana, *Ambiente Spaziale*, acquerello e inchiostro su carta,
cm 29,5x21, 49 DAS 18



Fig. 5 L. Fontana, *Ambiente Spaziale*, inchiostro su carta, cm 28x21, 49 DAS 20



Fig. 6 L. Fontana, *Ambiente Spaziale*, inchiostro nero su carta, cm 21,4x29,7, 48 DAS 8



Fig. 7 L. Fontana, *Ambiente Spaziale*, guazzo su carta, cm 30 x 23, 49 DCSA 5



Fig. 8 L. Fontana, *Ambiente Spaziale a luce nera*, provino fotografico in b/n su carta crown, cm 6 x 6,5



Fig. 9 L. Fontana, *Ambiente Spaziale a luce nera*, dettaglio, provino fotografico in b/n su carta crown, cm 6 x 6,5



Fig. 10 Studio di Lucio Fontana in via Prina, 1950, font 027-0006, Archivi Domus, Copyright Editoriale Domus Spa



Fig. 11 Lucio Fontana nello studio di via Prina con un elemento in cartogesso dell'*Ambiente nero*, 1951, foto Giancolombo



Fig. 12 *Ambiente Spaziale a luce nera*, 1949



Fig. 13 *Ambiente spaziale a luce nera*, fotografia stampata a colori, copertina di Domus n. 236 del 1949 e in R. Carrieri, *Pittura scultura d'Avanguardia in Italia 1890-1950*, p. 286



Fig.14 *Ambiente Spaziale*, 1949, chine colorate su fotografia, cm 21 x 17, 49 DAS 13

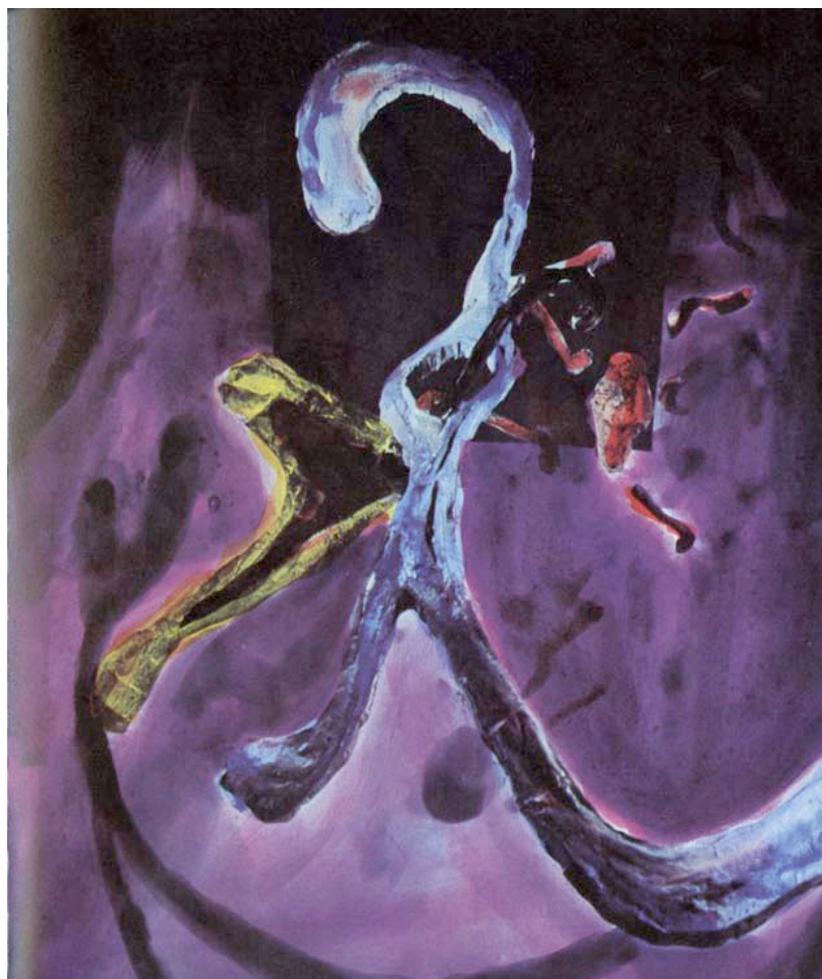


Fig.15 *Ambiente Spaziale*, 1949, fotografia in b/n su carta opaca, cm 20,5 x 23, recto



Fig.16 *Ambiente Spaziale a luce nera*, 1949, fotografia in b/n su carta opaca, cm 20,5 x 23, verso

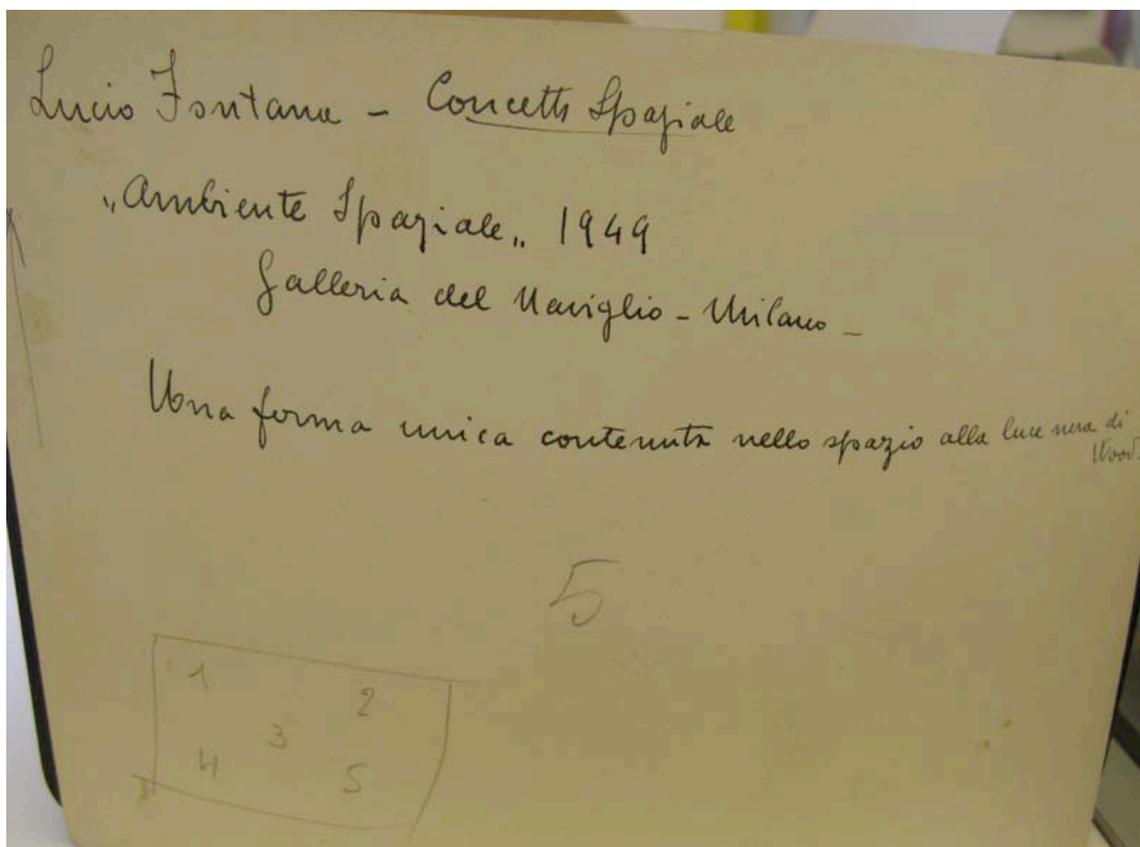


Fig. 17 "Tempo", 19/2/1949



Fig. 18 L. Fontana, *Bagnante*, 1933 per la "Villa-studio per un artista", V Triennale, Milano, 33 A 2



Fig. 19 L. Fontana, *Vittoria*, 1936, gesso, VI Triennale, Milano, 36 A 1



Figg. 20/21 L. Fontana, vetrine per Harrods, 1946, "Sexta exposición de Arte en la calle", Buenos Aires, 46 A 1 e A 2

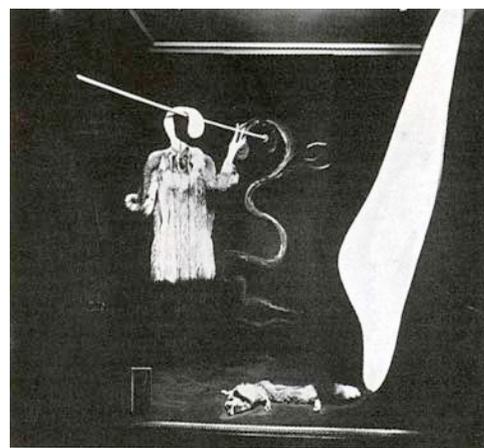
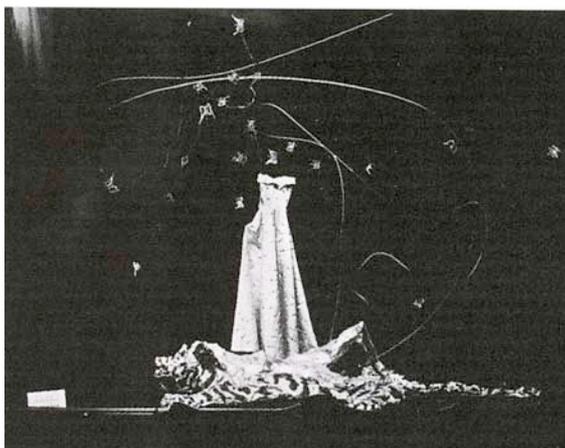


Fig. 22 L. Fontana, *Battaglia*, 1948, ceramica policroma,
Cinema Arlecchino, Milano, 48 A 3



Fig. 23 L. Fontana, *Battaglia*, 1948, dettaglio con luce di Wood

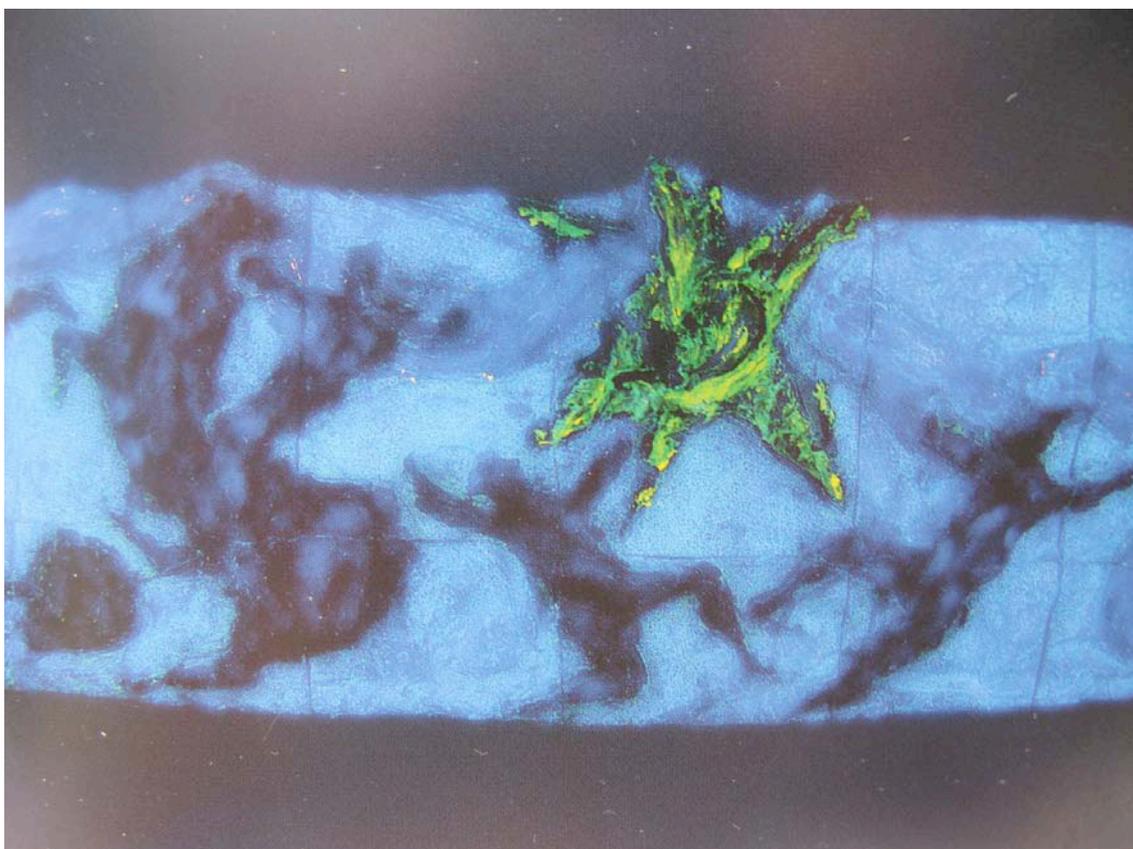


Fig. 24 L. Fontana, *Soffitto*, 1949, via Gesù 21 Milano, stucco e pannelli con neon, bianco oro e colori fosforescenti, 49 A 3



Fig. 25 L. Fontana, *Soffitto per l'Hotel del Golfo*, 1956 Procchio, Isola d'Elba, intonaco e colori acrilici, 56 A 1



Fig. 26 U. Boccioni, *Forme uniche della continuità nello spazio*, gesso, 1913

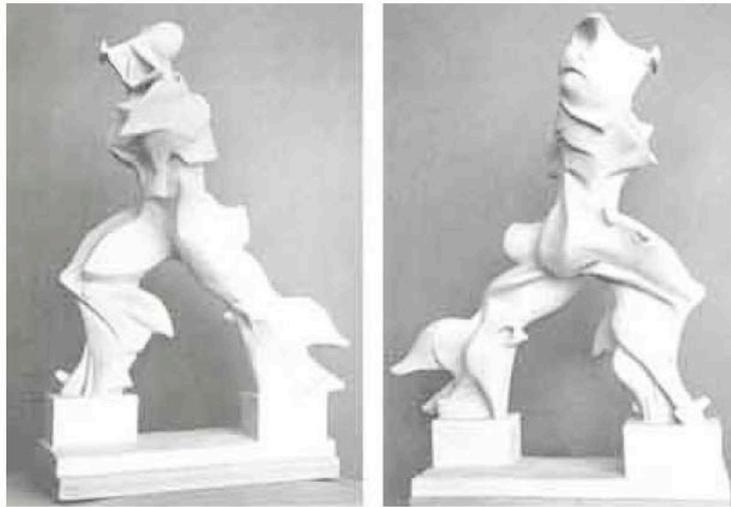


Fig. 27 "La Domenica Illustrata", anno VII, n. 23, luglio 1920

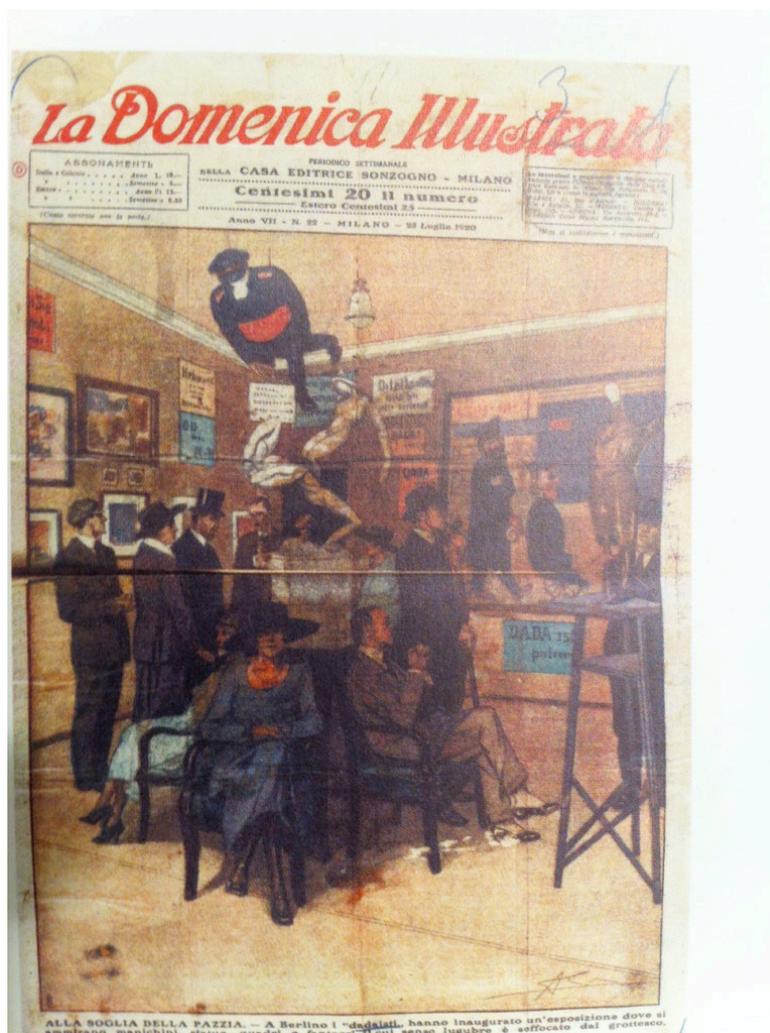


Fig. 28 Sala centrale, "Esposizione Internazionale Surrealista",
17 gennaio/22 febbraio 1938, Galerie des Beaux-Arts, Parigi



Fig. 29 G. Kosice, *Estructura Lumínica Madí "F"*, 1946, neon, cm 55 x 40 x 18

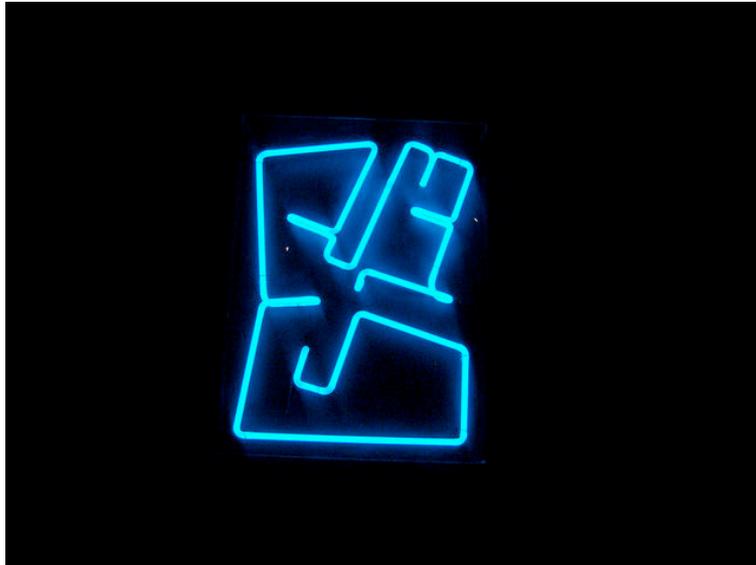


Fig. 30 "Handicraft as a fine art in Italy", 1947, Casa dell'Artigianato Italiano, New York

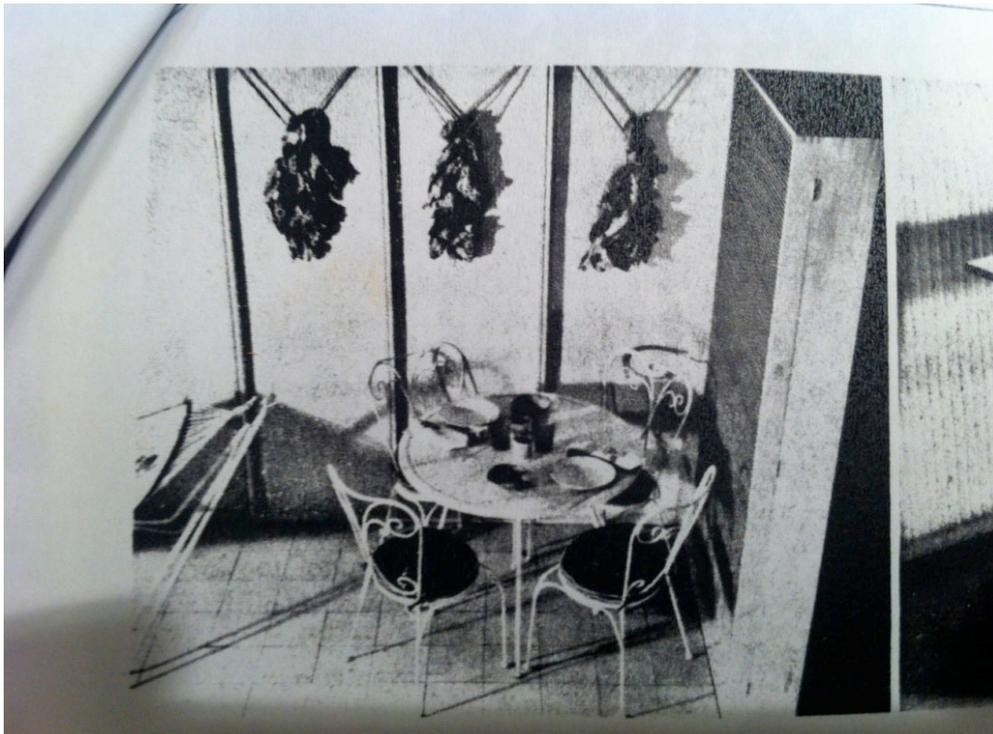


Fig. 31 Fotografia della terra ripresa da un missile V2, in "Life", 31 marzo 1947, p. 35



Fig. 32 Fotogramma da cinegiornale, in "Pathè News", RKO Radio Picture, 5/11/1946

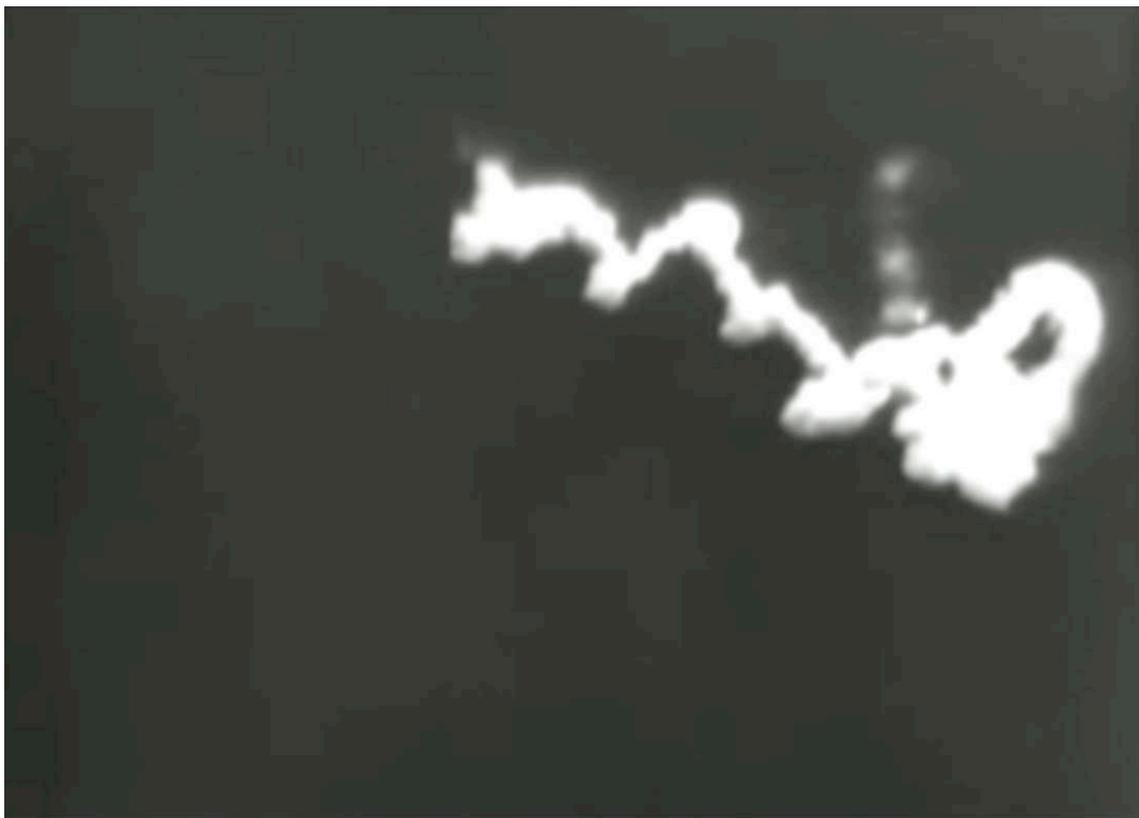
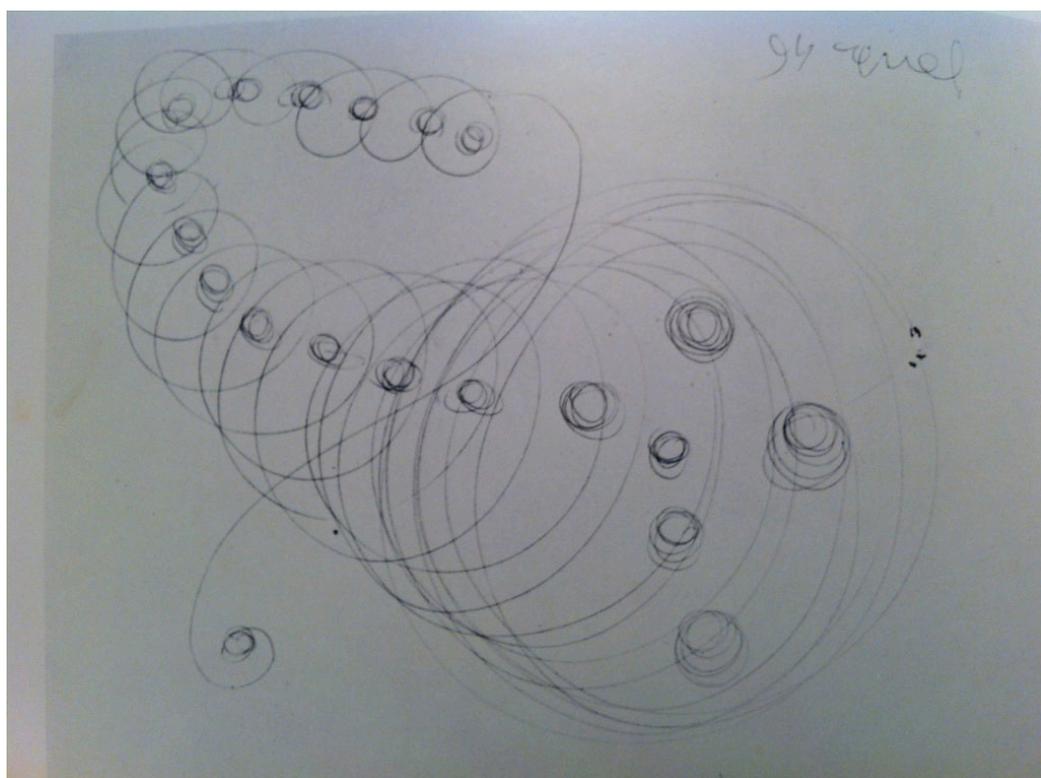


Fig.33 L. Fontana, *Concetto spaziale*, 1946, penna a sfera blu su carta, cm 20,2 x 27,5, 46 DSP 45



Figg. 34-35 L. Fontana, *Struttura al neon*, 1951, IX Triennale, Milano, 51 A 1



Fig. 36 L. Fontana, convegno "Divina Proportione", IX Triennale, 29 settembre 1951

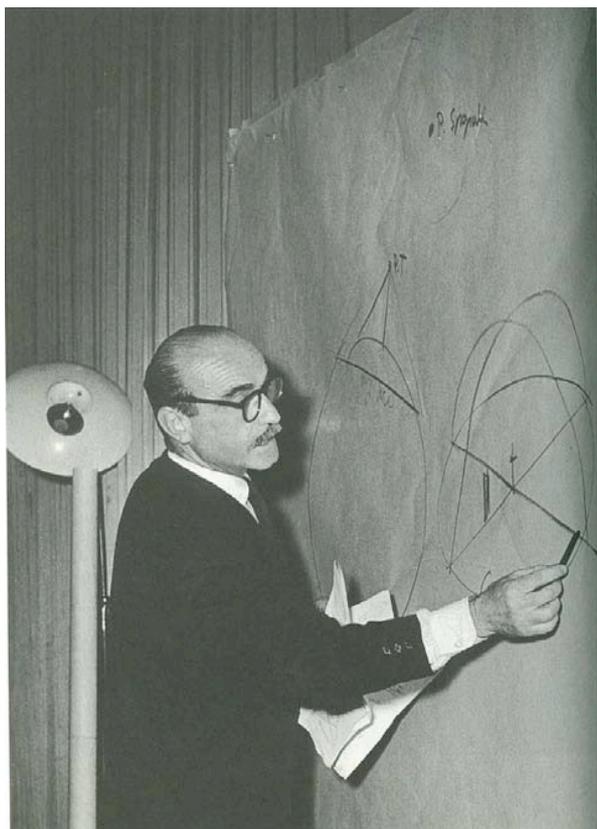


Fig. 37 G. Mili, *Pablo Picasso disegna con la luce*, fotografia b/n, 1949

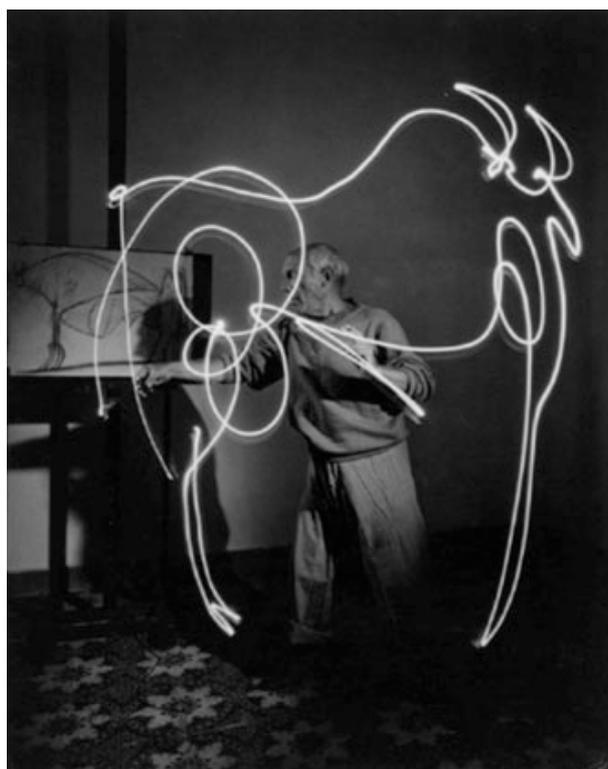
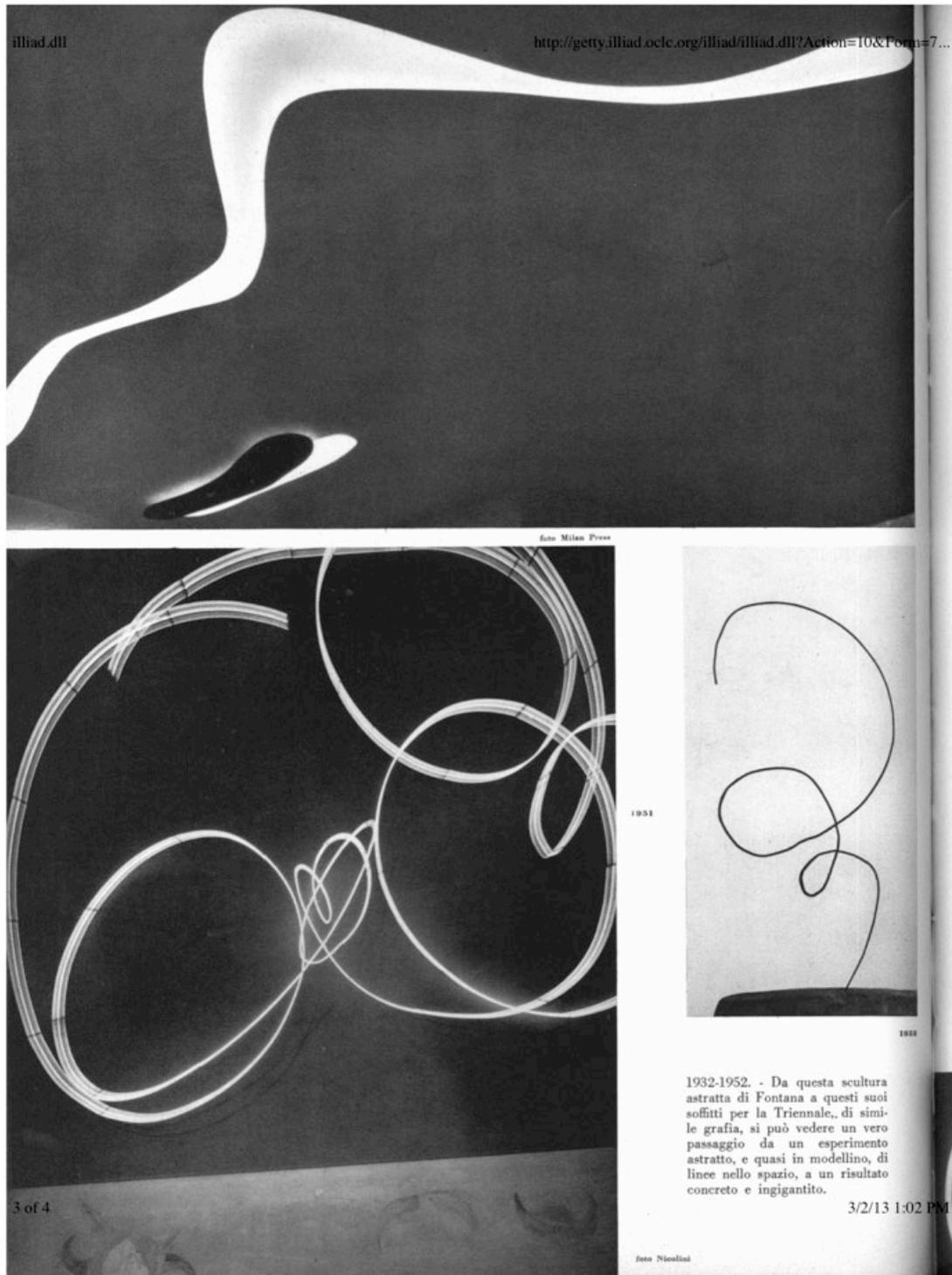


Fig. 38 *Idee di Lucio Fontana*, in "Domus", n. 271, giugno 1952, p. 34



Capitolo 2

Un'opera fuori dagli schemi fontaniani: *Esaltazione di una forma*,

Venezia (1960)

1. “Dalla natura all'arte”

Un ponte diretto per l'internazionalizzazione dell'opera ambientale di Fontana fu il Centro Internazionale delle Arti e del Costume di Palazzo Grassi a Venezia. Lì, grazie a Paolo Marinotti, proprietario del Palazzo e segretario generale del Centro e alla collaborazione con Willem Sandberg, direttore dello Stedelijk Museum di Amsterdam, tra la fine degli anni cinquanta e i primi anni sessanta, si organizzarono una serie di mostre tematiche con artisti internazionali di primo rilievo.⁹²

Figlio del proprietario della SNIA Viscosa, Marinotti era mecenate - finanziò gli scavi di Aquileia – collezionista e amante dell'arte moderna. Pur essendo privo di una preparazione specifica riuscì, con la collaborazione di Sandberg, a trasformare il Centro in uno spazio espositivo di livello internazionale.⁹³

Sandberg, con Marinotti co-autore della stagione espositiva veneziana, grazie anche alla sua formazione anomala per un direttore di museo - era grafico e realizzava personalmente le copertine dei cataloghi delle mostre allestite in museo - diede allo Stedelijk Museum un'impronta fortemente sperimentale trasformandolo in un centro

⁹² Il Centro, fondato nel 1950 per volontà del padre di Marinotti, doveva, come testimonia la denominazione, promuovere ricerche sul tema del costume, del tessuto e dell'industria tessile. Nel centro oltre alle mostre d'arte, si alternavano sfilate e spettacoli teatrali. Una recensione di “Dalla natura all'arte” elenca una serie di esposizioni che la precedettero a Palazzo Grassi: *Il costume nel tempo: instanti dell'arte e della vita* (1951); *La leggenda del filo d'oro: la seta* (1952); *La tappezzeria francese* (1953); *Il tessuto del futuro* (1954); *Venezia vivente* (1954); *Le opere di Bernardo Bellotto conservate nei musei polacchi* (1955); *L'arte tessile e i costumi in India* (1956); *Goldoni, dalle maschere alla commedia* (1957); *Arti, costume e cinema* (1958); *Vitalità nell'arte* (1960). P. Davay, *De la Nature à l'Art: une démonstration éclatante de l'unité du monde*, in “Les Beaux-arts”, 4/11/1960, Bruxelles. Regesto dei documenti, recensioni, n. 23.

⁹³ L.M. Barbero, *Il Centro Internazionale delle Arti e del Costume*, in L.M. Barbero (a cura di), *Venezia '50-'60. L'officina del contemporaneo*, catalogo mostra, Venezia, Museo Fortuny, 15 giugno - 9 novembre 1997, Charta edizioni, Milano 1997, pp. 246-266; S. Collicelli Cagol, *Venezia e la vitalità del contemporaneo. Paolo Marinotti a Palazzo Grassi (1959-1967)*, ed. Il Poligrafo, Padova 2008.

espositivo multidisciplinare dove si realizzarono mostre innovative sui temi del movimento, della partecipazione e dello spazio quali “Bewogen Bewegung” (1961) e “Dylaby” (1962).⁹⁴

Tra il 1959 e il 1961, in collaborazione con Sandberg, Marinotti organizzò una trilogia di esposizioni ovvero “Vitalità nell’Arte” (1959), “Dalla natura all’arte” (1960) e “Arte e Contemplazione” (1961).⁹⁵ La seconda mostra del ciclo, “Dalla natura all’arte”, allestita tra l’estate e l’inizio dell’autunno del 1960, riuniva un nucleo eterogeneo di artisti internazionali - Jean Dubuffet, Lucio Fontana, Henry Heerup, Enzo Mari, Etienne Martin, Bruno Munari, Pinot Gallizio, Germaine Richier, Sofu Teshigahara - intorno al tema dell’espressività spontanea delle forme naturali come motivo ispiratore dell’arte.⁹⁶ Curata da Marinotti, la mostra aveva un comitato scientifico composto da Sandberg e da Michel Tapié.⁹⁷ Il primo testo in catalogo, a firma di Marinotti in qualità curatore della mostra, trasponeva all’arte contemporanea l’idea delle forme in arte quale metafora dell’universo propria de *La vie des formes* di Henry Focillon.⁹⁸

A proposito della relazione tra creazione, uomo e natura il curatore dichiarava in catalogo di non avere allestito una mostra d’arte bensì di essersi indirizzato “all’origine

⁹⁴ A. Petersen, *Sandberg designer and director of the Stedelijk*, 010 Publishers, Rotterdam, 2004.

⁹⁵ La prima mostra della trilogia, “Vitalità nell’arte”, si proponeva di mostrare lo slancio vitale dell’arte astratta del secondo dopoguerra. Allestita da Carlo Scarpa e dotata di un comitato scientifico di prim’ordine che annoverava oltre ai curatori Marinotti e Sandberg, James Johnson Sweeney, direttore del Guggenheim di New York, Thomas Grochowiak, direttore della Kunsthalle di Recklinghausen, il critico Marco Valsecchi e Rodolfo Pallucchini, già direttore artistico del settore Arti Visive della Biennale di Venezia; dopo la tappa veneziana venne allestita a Recklinghausen e quindi a Amsterdam. Tra gli artisti in mostra, Karel Appel, Pierre Alechinsky, Alberto Burri, César, Willem De Koonig, Jean Dubuffet, Asger Jorn, Marino Marini, Mattia Moreni, Etienne Martin, Edoardo Paolozzi, Jackson Pollock, Arnaldo e Giò Pomodoro e Emilio Vedova. *Vitalità nell’arte*, catalogo mostra, Palazzo Grassi Venezia, agosto-ottobre 1959, Recklinghausen Kunsthalle, ottobre-dicembre 1959, Stedelijk Museum Amsterdam, dicembre gennaio 59-60, Centro Internazionale delle Arti e del Costume, Venezia 1959.

⁹⁶ Anche “Dalla natura all’arte” dopo Venezia venne allestita a Amsterdam dal 16 dicembre 1960 al 16 gennaio 1961. Il catalogo italiano non riporta testimonianza della seconda tappa né le date di inizio e fine della mostra. In base alle recensioni sulla stampa si evince che sia stata allestita in luglio, mentre una lettera conservata negli archivi dello Stedelijk Museum e inviata da Marinotti a Sandberg il 23 settembre 1960 attesta che la mostra venne prorogata fino al 9 ottobre 1960.

⁹⁷ Dalla lettera conservata negli archivi dello Stedelijk Museum e inviata da Londra il 25 aprile 1960 da Marinotti a Sandberg, si evince che il titolo della mostra venne ideato del direttore museale. Lettera del 25/4/1960 di Paolo Marinotti a Willem Sandberg, Archivi Stedelijk Museum. Regesto dei documenti, lettere inedite, n. 19.

⁹⁸ H. Focillon, *La vita delle forme* (1934), Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1972.

di ogni forma” sostenendo che nulla di quanto l’uomo produce, comprese le forme astratte, sia estraneo alla natura.⁹⁹ In chiusura venivano affrontati, sempre in analogia con “La vie des formes”, il tema dello spazio e della centralità dell’uomo nell’attribuzione di significato al rapporto tra forma e figura.

Il rapporto tra arte e natura era stato, sebbene in tutt’altri termini, un tema importante nell’Italia degli anni cinquanta. Nel 1954 Francesco Arcangeli pubblicava su “Paragone” il testo *Gli ultimi naturalisti* dove era sottolineata la centralità della natura “che si guarda, si respira, si sente, si soffre, ancora prima che si dica in parola” nell’opera ispirata dal paesaggio agricolo della pianura padana di un gruppo artisti lombardi, veneti e emiliani.¹⁰⁰ Senza entrare nello specifico, è importante notare che il testo di Arcangeli, citando anche artisti contemporanei francesi, evidenziava come il naturalismo di impressionisti e post impressionisti continuasse a segnare la cosiddetta ricerca “astratto-concreta”. Se però secondo il critico bolognese per maestri quali Cézanne, Seurat e Renoir il naturalismo “esprime un equilibrio di mondo e di visione”, i nuovi naturalisti, per via degli esiti anche visivi della guerra e delle devastazioni atomiche, avevano perso l’equilibrio originario mostrando con la natura un rapporto inquieto.¹⁰¹

“Dalla natura all’arte” mostrava solo qualche traccia dell’inquietudine menzionata da Arcangeli, perlopiù legata a singole opere quali le sculture di Germaine Richier caratterizzate da superfici scarnificate e frammentarie. Assimilando infatti la natura quale fonte visiva primaria per l’arte, la mostra evidenziava piuttosto un rapporto

⁹⁹ “...questa che noi presentiamo non vuole essere una mostra delle cose o di cose, così come non vuol nemmeno essere una mostra d’arte. In un’epoca che ha abolito ogni sosta, tanto vale indirizzarci all’origine di ogni forma”. P. Marinotti, *Arte e realtà*, in *Dalla natura all’arte*, catalogo mostra, Centro Internazionale delle arti e del Costume, Venezia, 1960, s.p. La fonte è chiara se si confrontano le parole di Marinotti con quelle di Focillon: “I rapporti che legano le forme tra loro nella natura non possono essere semplice contingenza, e quel che noi chiamiamo vita naturale si valuta come rapporto necessario tra le forme, senza le quali non sarebbe. Lo stesso si può dire dell’arte. Le relazioni formali in un’opera e tra le opere costituiscono un ordine, una metafora dell’universo”. Focillon, *La vita delle forme*, cit., pp.4-5.

¹⁰⁰ F. Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti*, in “Paragone”, n. 59, novembre 1954, riportato in F. Arcangeli, *Dal Romanticismo all’Informale*, vol. II, Einaudi, Torino 1977, p. 313.

¹⁰¹ Arcangeli cita letteralmente i bombardamenti: “Il nostro occhio è inquietato dalle dimensioni moltiplicate, dalle ipotesi nucleari: è inquietato mentre guarda, mentre sogna, mentre ricorda. La situazione di un Klee, al confronto, è ferma a un limite ancora riposato, meditato con suprema, equilibrata lentezza, in anni che queste nuove dimensioni della scienza e della mente non si erano ancora sfrenate in tremende praticità: atomiche, persino”, *Ibid.*, p. 317.

armonico tra forma, spazio e materia - rappresentato per esempio dalle installazioni zen di Teshigahara o dalle composizioni in spugna di Dubuffet - rischiando però di scadere, come notava Marco Valsecchi sul "Tempo", nell'idolatria dell'oggetto trovato o in esercitazioni di gusto barocco.¹⁰²

Il tema e l'approccio avevano invece forti analogie con "Nature in Abstraction. The Relation of Abstract Painting and Sculpture to Nature in Twentieth-century American Art", una mostra allestita nel 1958 al Whitney Museum of American Art con la cura di John I.H. Baur e la partecipazione di una serie di artisti cruciali per l'arte americana della fine degli anni cinquanta.¹⁰³ L'esposizione, suddivisa in tre sezioni - terra e acqua; luce, cielo e aria; cicli della vita e stagioni - affrontava la natura come fonte e stimolo di ispirazione nonché come rumore di fondo dell'arte astratta.¹⁰⁴ La peculiarità dell'esposizione italiana è data dall'attenzione nei confronti dell'ambiente, molto evidente nell'impostazione e con notevole anticipo rispetto alla affermazione di tale modalità espressiva in mostre collettive in Italia.¹⁰⁵ L'apporto operativo di Sandberg, che a differenza di Tapié non scrisse nessun testo per la mostra, potrebbe avere riguardato l'impostazione ambientale di parte del progetto espositivo.¹⁰⁶

Con chiaro intento simbolico, sia a livello tematico sia mediale, la prima opera, allestita nella piazzetta antistante l'ingresso di Palazzo Grassi, era una imponente installazione del giapponese Sofu Teshigahara.¹⁰⁷ Dalle parole di Valsecchi si trattava di "una composizione piuttosto massiccia di tronchi con sopra altri dischi di legno disposti a formare

¹⁰² M.Valsecchi, *Dalla natura all'arte*, in "Tempo", 30 luglio 1960. Regesto dei documenti, testi critici, n. 24.

¹⁰³ Tra gli altri parteciparono Louise Bourgeois, Calder, Herbert Ferber, Abraham Lassaw, Seymour Lipton, Louise Nevelson, Isamu Noguchi e David Smith.

¹⁰⁴ J.I.H. Baur, (edited by), *Nature in Abstraction. The Relation of Abstract Painting and Sculpture to Nature in Twentieth-century American Art*, exhibition catalogue, January 14 - March 16, Whitney Museum of American Art, The Macmillan Company, New York 1958.

¹⁰⁵ Vedi nota 81.

¹⁰⁶ Davay, *De la Nature à l'Art...*, cit. Regesto dei documenti, recensioni, n. 23.

¹⁰⁷ Il testo scelto in catalogo per introdurre le opere di Teshigahara era un estratto da *Vie des formes*.

figurazioni decorative” mentre nel cortile interno del palazzo settecentesco era allestita un’altra installazione dello stesso artista definita in più recensioni un “Ikebana”.¹⁰⁸

Nelle successive quattro sale, concepite da Bruno Munari, una serie di macro fotografie di Piero Di Blasi con dettagli di tronchi e sassi erano inquadrare su pareti nere che riportavano alla base una dichiarazione di affinità al progetto espositivo, riportata anche in catalogo : “Vi sono delle opere, degli aspetti della natura che si rivelano a noi con l’evidenza di un messaggio. Essi stessi sono arte, quindi poesia”.¹⁰⁹

Nel salone centrale, connotato dal soffitto ligneo a cassettoni e da un imponente lampadario di cristallo a gocce, un’ulteriore composizione di Teshigahara divideva lo spazio con una serie di grandi tele calligrafiche dello stesso artista e con le sculture composte da blocchi di radici di Etienne Martin. Seguivano, sempre allestite in sorta di aiuole con ghiaia a terra, le sculture in bronzo di Germaine Richier, i blocchi in pietra levigata dello scultore danese del gruppo Cobra Henry Heerup e le sculture in spugna con le composizioni di foglie e ali di farfalla di Jean Dubuffet. In chiusura, la parte più innovativa della mostra era costituita da due opere ambientali di Pinot Gallizio ovvero *Lo spazio incredulo dei dissimetrici* (1959), una grande tela allestita con un baldacchino di fronte e la *Caverna dell’Antimateria* (1958-59), una grotta praticabile di quasi centocinquanta metri di tela dipinta a ricoprire pavimento, pareti e soffitto dello spazio, realizzata l’anno prima per la Galleria Druin di Parigi.¹¹⁰

¹⁰⁸ Valsecchi, *Dalla natura all’arte*, cit. Regesto dei documenti, testi critici, n. 24. R. Bionson, *Inizia dalla laguna il ritorno alla natura*, in “Oggi”, 18 agosto 1960; R. Valle, *L’invenzione dell’ombrello*, in “Unione Sarda”, n. 184, Anno LXXII, 2 agosto 1960; L. Budigna, in “Le Arti”, anno X, n. 9/10, ottobre 1960; A. Toniolo, *Come un gruppo di astrattisti interpreta la lezione della Natura*, in “Libertà”, 15 luglio 1960. Regesto dei documenti, recensioni, n. 25.

¹⁰⁹ Gillo Dorfles, nel testo dell’aprile 1951 considerato il manifesto del Movimento Arte Concreta, redatto in occasione della mostra alla Galleria Bompiani dove peraltro espose anche Munari, espresse un concetto opposto: “Per molti artisti moderni, un modulo grafico - prima ancora che un’immagine cromatica - è un *primus movens* della creazione pittorica; modulo che può svilupparsi da un ghirigoro, da un segno elementare, che può derivare da un impulso dinamico non perfettamente cosciente e razionalizzato.[...] Sono dunque codesti i nuovi ‘protagonisti’ di quest’arte d’oggi che - stanca ormai delle viete figurazioni naturalistiche - non ha affatto annullato il compito figurativo che spetta alla pittura e alla plastica, ma l’ha soltanto rinnovato e dilatato, riproducendo quanto dall’intimo vengono sviluppando sulla tela le forze creatrici dell’artista”. P. Fossati, *Il Movimento Arte Concreta 1948-1958. Materiali e documenti*, Martano editore, Torino 1980, p. 31.

¹¹⁰ L’opera venne acquisita da Marinotti per Palazzo Grassi dove fu però allestita in modo parziale. Colicelli Cagol, *Venezia e la vitalità...*, cit., p. 68.

Anche a Enzo Mari, giovane promettente artista e designer, venne affidata una sezione ambientale dove allestì *La natura si trasforma*, una installazione composta da “spaghi neri verticali e orizzontali tesi come corde di un’arpa” e *Architettura geometrica*, un telaio di legno con inserite in modo asimmetrico varie canne di bambù.¹¹¹

L’esposizione venne poi trasferita a Amsterdam dal 16 dicembre 1960 al 16 gennaio 1961. Marinotti non riuscì a partecipare all’inaugurazione della tappa olandese mandando il collaboratore Gaetano De Luca in sua rappresentanza. Inviò però una lettera a Sandberg con un discorso che gli chiese di leggere per l’occasione. Nel testo inedito, Marinotti spiega le intenzioni del Centro, della sua attività espositiva e della collaborazione con Sandberg.¹¹²

2. Esaltazione di una forma

Il percorso espositivo si concludeva con due sale di *Concetti spaziali* e *Nature* di Lucio Fontana, seguite da *Esaltazione di una forma*, un ambiente interamente realizzato con stoffe di vario tipo, *châtillon* e veli di lilion offerti all’artista dalla Snia Viscosa.¹¹³

Non era la prima volta che l’azienda commissionava opere in tessuto: l’anno prima, in occasione di “Vitalità nell’arte” era stata commissionata un’opera di grandi dimensioni a Karel Appel, autore di una enorme composizione astratta in stoffe di vari colori cucite tra loro, assente in catalogo ma documentata da un apposito opuscolo, intitolato *Dipingere coi tessuti*.¹¹⁴ (fig. 39).

Esaltazione di una forma è un’opera poco presente nella letteratura secondaria su Fontana. L’ambiente, smantellato a fine mostra, non è più stato ricostruito e né il catalogo né il depliant della mostra riportano le dimensioni o i materiali. Le uniche fonti disponibili sono due fotografie in bianco e nero, una serie di studi su carta, una lettera

¹¹¹ Toniolo, *Come un gruppo di astrattisti...*, cit.; Regesto dei documenti, recensioni, n. 25.

¹¹² Lettera inedita di Marinotti a Sandberg, 13/12/1960, Archivi Stedelijk Museum. Regesto dei documenti, lettere inedite, n. 28.

¹¹³ Crispolti, *Fontana, catalogo ragionato di sculture...*, cit., 60 A1.

¹¹⁴ Colicelli Cagol, *Venezia e la vitalità...*, cit., p. 98. Barbero, *L’officina del contemporaneo...*, cit., p. 250.

inedita di Fontana a Marinotti, un breve documentario sulla mostra, le recensioni dell'epoca e una testimonianza degli anni ottanta di Gianni Colombo.¹¹⁵

Dalla missiva inviata il 23 maggio 1960 da Fontana a Marinotti si evince che inizialmente era prevista una collaborazione tra Fontana e Teshigahara, forse per l'esecuzione di un'opera a quattro mani.¹¹⁶ Il depliant della mostra attesta che *Esaltazione di una forma* fosse allestita in una sala rettangolare di grandi dimensioni con due accessi, uno principale e uno secondario. (fig. 40) Le foto riprendono la stanza da due punti di vista leggermente differenti, uno più ravvicinato e più spostato a sinistra, l'altro con maggiore profondità di campo e da una posizione più sulla destra.

¹¹⁷ (figg. 41-42) Dalle immagini si evince come l'ambiente fosse allestito in uno spazio definito da pareti ricoperte da strisce di stoffa attraversate da un incrocio di bande di tessuto dalle quali pendevano informi masse di *voile*. La stanza era a forma di piramide tronca con il soffitto obliquo e illuminata da lampade a stelo. Al centro era collocato un parallelepipedo trapezoidale sghembo e instabile, con una struttura interna ricoperta da tela. Il vertice del parallelepipedo toccava quasi la superficie obliqua dello spazio, creando un effetto simile a quello di una grotta, forse un riferimento a Altamira.

Della mostra venne realizzato un filmato prodotto dal "Centro Internazionale delle Arti e del Costume" e commentato da Paolo Marinotti.¹¹⁸ Il filmato segue la successione delle sale espositive e chiude con l'ambiente di Fontana, ripreso da due differenti

¹¹⁵ L'archivio del "Centro Internazionale delle Arti e del Costume", conservato negli spazi di Palazzo Grassi, non è infatti accessibile agli studiosi. L'opera è descritta in J. De Sanna, *Lucio Fontana. Materia Spazio Concetto*, Mursia editore, Milano 1993, p. 134.

¹¹⁶ "Milano 23-5-60 Caro Signor Marinotti, La ringrazio per la conferma all'invito di esporre quest'anno al Centro Internazionale delle Arti e del Costume a P. Grassi a Venezia. Invito del quale Le sono veramente grato per la stima che Lei a (sic) risposto in me affiancandomi a così validi artisti. Naturalmente sono a sua completa disposizione per la collaborazione da Lei richiestami, affiancandomi a Sofu Teshigahara- Spero di rivederla presto, ringraziandola nuovamente, cordialmente La saluto Lucio Fontana". Lettera inedita di Lucio Fontana a Paolo Marinotti, 23 maggio 1960, Archivio Marinotti, Milano, Regesto dei documenti, lettere inedite, n. 20.

¹¹⁷ Le foto recano sul retro l'indicazione "Stabilimento fotografico industriale Ferruzzi Venezia, S. Marco" nonché il timbro "Centro Internazionale delle Arti e del Costume, via Montebello 27 Milano".

¹¹⁸ Nei titoli di testa era specificato che la mostra fosse stata organizzata "con il concorso critico di Willem Sandberg e Michel Tapié". Il filmato, archiviato con il numero D045303, è disponibile on line consultando gli archivi dell'istituto Luce (www.archivioluce.com). Regesto dei documenti, documenti filmici, n. 27.

angolazioni. Le immagini evidenziano come la sala fosse illuminata da vari punti luce posti a diverse altezze. Il breve documentario chiudeva con un ingrandimento su una coltre di *chiffon* quasi a lasciar intendere che fosse il velario da attraversare per accedere all'ambiente. (fig. 43)

Vari studi a penna sfera e china rossa su carta riprendono l'impostazione generale dell'opera con un impatto teatrale: un turbine di drappi e segni occupa quasi integralmente la composizione.¹¹⁹ (fig. 44)

L'intero insieme era dominato da varie tonalità di colore rosso, come ricorda Gianni Colombo:

"(...) 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 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 forte luce rossa che schiariva il rosso dei materiali, con un effetto abbastanza abbagliante".¹²⁰

La recensione di Paul Davay fornisce ulteriori dettagli nella descrizione dell'opera:

"Eravamo quindi colpiti, a mò di apoteosi dalle sale che vi proponevano colpo su colpo, allestito come l'altare di un culto il gigantesco dipinto di Gallizio (2,05x10 metri) intitolato "Elemento spaziale del tempio dei miscredenti", quindi in un'oscurità solforosa i concetti spaziali dipinti e scolpiti da Lucio Fontana, per tuffarsi quindi nell'ultimo secondo in una esplosione lirica, una grotta decorata di satin rosa sbuffante, da colonne trasparenti fatte di tessuti tesi sensualmente come una pelle, da bande annodate diagonalmente. Uscendo da un angosciante inferno di

¹¹⁹ Lucio Fontana, *Ambiente spaziale*, china su carta, 22 x 32 cm, 1960, Archivio Fondazione Lucio Fontana n. 1367/132, 60 DAS 19. Inoltre cfr 60 DAS 23, 24, 27. Un'ulteriore serie di studi a china su carta potrebbe forse riferirsi, seppure in modo embrionale, a una prima idea del poligono esposto all'interno dell'ambiente, cfr 60 DAS 28, 29, 30, 31, 32, 33.

¹²⁰ Testimonianza senza data di Gianni Colombo, in A. Bosé, C. Locatelli, *Lucio Fontana: Eidografia*, tesi Accademia di BBAA di Brera, relatrice J. De Sanna, Anno Accademico 1989-1990, p. 144. Una recensione su "La Notte" evidenzia il cromatismo generale della stanza: "Sono 'opere' da 'terza tecnica', quelle alle quali appartiene a esempio una sala di Lucio Fontana (riteniamo), divampante, con veli tesi a 'piogge di veli' come lingue di fiamma rossa scarlatta nonché bombardata da luci rosse, nella quale entrati ci si stupisce di non trovarci a terra poco dopo ridotti a un bel mucchietto di ceneri roventi: roba da forno crematorio." M. Portalupi, *Arte o natura? Non si sa*, in "La Notte", 20 luglio 1960. Regesto dei documenti, recensioni, n. 26.

forme in gestazione, Fontana realizza con questo incantesimo luminoso l'“Esaltazione di una forma” e mi sembra un decoro che sia scappato alla notte caligaresca per diventare il boudoir di una principessa eterea”.¹²¹

La critica dell'epoca tese a assimilare l'ambiente a una scenografia teatrale smorzandone la forza innovativa. La “Libertà” di Piacenza definì Fontana “un mago della scenografia e delle luci sapienti” descrivendo il modo entusiastico l'ambiente: “Pendono dall'alto, sono attorte a legni inclinati, sorgono a spumose onde dal pavimento i finissimi Nylon (sic) impalpabili, illuminati da fuochi rosso bragia in un pulviscolo infernale conturbante e suggestivo: un insieme allucinante, bellissimo”.¹²² Marco Valsecchi descrisse la sala “come una scena da balletto fantastico, con veli, feltri, luci rosse ed arancione, entrarci pare di immergersi in uno spazio acquoreo, assolutamente sospeso in una dimensione di sogno, di lievità magica.” La dimensione ludica e scenografica era per Valsecchi quasi eccessiva tanto da porgergli dei dubbi sul senso dell'opera:

“Suggestivo, spettacolare; ma appunto con un sospetto sempre che si insinua nell'angolo della mente, freddo come una stiletta, che l'arte qui è troppo apparata, troppo aggiustata per non finire, con la sua ricerca di effetti, nello spettacolo”.¹²³

Il testo introduttivo della sezione di Fontana in catalogo, a firma di Tapié, non cita singolarmente le opere, ma accomuna Fontana, Teshigahara e Clyfford Still - le cui opere non erano presenti in mostra - parlando di una nuova concezione di spazio:

“L'insieme di tutti i punti plastici che è lo spazio invade tutto il dominio strutturale dell'opera d'arte. (...) Lo spazio fisico d'insieme è la grande conquista del momento in arte, al di là del

¹²¹ “On atteignait alors, en manière d'apothéose, des salles qui vous proposaient coup sur coup, dressé comme l'auteur d'un culte, le gigantesque tableau de Gallizio (2,05 sur 10 mètres) intitulé *Élément spatial du temple des mécréants*, puis dans une obscurité sulfureuse les *Concepts spatiaux*, peints et sculptés par Lucio Fontana, pour plonger en dernière seconde dans une explosion lyrique, une grotte garnie de satins roses, de bouffées floconneuses, de colonnes transparentes faites de tissus sensuellement tendus comme une peau, de bandes nouées partant en diagonal. Sortant d'un angoissant enfer de formes en gestation, Fontana donna avec cette féerie lumineuse l'exaltation d'un forme, et il me sembla un décor qui aurait échappé à la nuit caligaresque pour devenir le boudoir d'une princesse éthérée”. Davay, *De La Nature à l'Art...*, cit. Regesto dei documenti, recensioni, n. 23.

¹²² Toniolo, *Come un gruppo di astrattisti...*, cit.

¹²³ Valsecchi, *Dalla natura all'arte*, cit. Regesto dei documenti, testi critici, n. 24.

trompe-l'oeil e della ragione che era la realtà, per un reale attualizzato e così generalizzato da avere la stessa forza dell'opera d'arte".¹²⁴

3. I precedenti

L'impostazione scenografica di *Esaltazione di una forma* appare connotata da elementi che rimandano ai noti esperimenti di relazione tra opera e ambiente di stampo dadaista e surrealista. Alla compagine dadaista faceva riferimento, seppure in modo autonomo, Kurt Schwitters che tra il 1923 e il 1937 realizzò nella sua casa di Hannover il *Merzbau*, una grande opera astratta di dimensione ambientale. Il secondo fascicolo del 1933 della rivista "Abstraction création art non figurativ" dedicava una pagina intera al *Merzbau* con un testo di Schwitters e le immagini di due sezioni del complesso, "il grande gruppo" e "la grotta d'oro".¹²⁵ (fig. 45) Il testo specificava il *continuum* tra contenitore e contenuto evidenziando come l'opera fosse "la costruzione di un interno con forme plastiche e colori. Dentro a grotte vitree vi sono delle composizioni Merz che generano un volume cubico e si uniscono a delle forme cubiche bianche creandone l'interno. Ciascuno degli elementi all'interno serve come elemento di collegamento alla parte vicina. Non ci sono dettagli che formano una composizione limitata e autonoma. Ci sono un gran numero di forme diverse che mediano il passaggio dal cubo alla forma indefinita".¹²⁶

Sul terzo fascicolo del 1934 il *Merzbau* era nuovamente riprodotto, con una immagine a tutta pagina dell'ambiente centrale. Se si considera che Fontana aderì con Melotti,

¹²⁴ L'ensemble de tous les points plastiques qu'est l'espace envahit tout le domaine structurel de l'oeuvre d'art. (...) L'espace physico - ensembliste est la grande conquête de maintenant en art, au dé là du trompe-l'oeil et de la raison qui étaient la réalité, pour un réel actualisé aussi généralisé qu'il peut l'être à la puissance de l'oeuvre d'art. M. Tapié, in *Dalla natura all'arte*, catalogo mostra, cit.

¹²⁵ La De Sanna assimila l'ambiente di Fontana al clima di ricerca dovuto alla galleria Azimuth e al *Merzbau* di Kurt Schwitters, assimilandoli quali grotte. De Sanna, *Lucio Fontana. Materia...*, cit., p. 134.

¹²⁶ "Le "Merzbau" est la construction d'un intérieur par des formes plastiques et des couleurs. Dans des grottes vitrées sont des compositions de Merz qui forment un volume cubique et qui se réunissent à des formes cubiques blanches en formant l'intérieur. Chaque partie de l'intérieur sert à la partie voisine d'élément médiateur. Il n'y a pas de détails qui forment comme unité une composition limitée. Il y a un grand nombre de différentes formes qui servent de médiateur du cube jusqu'à la forme indéfinie". K. Schwitters in "Abstraction création art non figuratif", vol. 2, 1933, p. 41.

Veronesi e Soldati nel 1934 al movimento parigino Abstraction-Création e che la biblioteca della galleria Il Milione conservava i fascicoli della rivista, facilmente l'artista può avere visto le immagini del *Merzbau* e meditato sull'impatto percettivo di un'opera così particolare. Inoltre, la stessa estate del 1960 la Biennale di Venezia dedicava una sala all'artista tedesco, quindi è probabile che sulla stampa siano circolate immagini della costruzione realizzata da Schwitters nella casa di Hannover.

L'atmosfera caligaresca notata in una delle recensioni dell'epoca potrebbe inoltre derivare dalla influenza dell'architetto Baldessari, che si era formato negli anni venti a Berlino e che per la *Mostra Nazionale Serica*, allestita nel 1927 a Villa Olmo a Como, aveva ideato un allestimento con drappi di tessuto cascanti dalle pareti.¹²⁷ (fig. 46)

Oltre ai riverberi dadaisti e espressionisti, l'atmosfera che la critica definisce "scena da balletto fantastico" o da *boudoir* evocava gli allestimenti delle esposizioni surrealiste. Il surrealismo e la sua eredità resistevano ancora alla fine degli anni cinquanta e il gennaio dello stesso anno di *Dalla natura all'arte*, a Parigi venne organizzata una celebrazione per il centocinquantenario della morte del marchese De Sade in presenza di Breton e Matta. Il 15 dicembre del 1959 inaugurava presso la Galerie Daniel Cordier di Parigi la decima *Mostra Internazionale del Surrealismo* allestita, secondo la recensione di Gualtieri di San Lazzaro, proprio quale ripetizione di quella insuperata del 1938, con un labirinto con soffitti vellutati che risuonava di sospiri e spasimi.¹²⁸ C'è infine un altro riferimento che potrebbe essere chiamato in causa: formalmente *Esaltazione di una forma* sembra richiamare il *Miglio di Corda* realizzato da Duchamp per la mostra Surrealista *First Paper of Surrealism* tenuta dal 14 ottobre al 7 novembre 1942 alla Reid Mansion di New York. (fig. 47)

Alla Reid Mansion Duchamp decise di intersecare le opere esposte su pannelli mobili con un dedalo di fili intrecciati, rendendo il percorso espositivo un labirinto dal tracciato

¹²⁷ V. Fagone, *Baldessari. Progetti e scenografie*, Electa, Milano 1982, pp. 32-40.

¹²⁸ San Lazzaro riporta erroneamente che l'inaugurazione della mostra Parigina fosse avvenuta a inizio 1960. G. Di San Lazzaro, *Un marchio di fuoco sul petto per essere riammesso tra i Surrealisti*, in "Il tempo", 12 gennaio 1960.

obbligato. Si trattava quindi di una sorta di *mise en évidence* dei dipinti dei colleghi surrealisti.¹²⁹

Analogamente l'ambiente di Fontana, attraversato da tele e veli, avrebbe avuto la funzione di esaltare la forma centrale ovvero il misterioso parallelepipedo posto al centro della stanza.

L'eco dell'opera duchampiana spiegherebbe anche il titolo dell'ambiente di Fontana - l'unico peraltro a avere una denominazione autonoma rispetto alla serialità degli *Ambienti spaziali*.¹³⁰ Curiosamente nessuna delle recensioni della mostra pose alcuna attenzione sull'elemento centrale del quale non venne neppure descritto se e come era illuminato o di che colore fosse. Solo Jole De Sanna collegò lo strano oggetto e la tensione delle bende con l'idea di crescita:

“Scorcio dada a parte, l'idea è quella di crescita, di organizzazione interna (Bildung) tratteggiata nel Manifesto tecnico ed espressa come Forma negli anni '50. Il poliedro di *Esaltazione di una forma* è tenuto in tensione dai teli e dai tiranti ai quali è assicurato, allo stesso modo in cui i nuclei dei Gessi 'tirano' la superficie.”¹³¹

In effetti si potrebbe leggere nelle bande l'influenza di Piero Manzoni, che dal 1958 realizzava *Achrome* tirando fasce di tessuto sulla superficie e ancor più l'influenza delle bande tese sulle strutture di Salvatore Scarpitta, sebbene in entrambi i casi la ricerca fosse limitata all'ambito della superficie e della bidimensionalità.¹³² Meno semplice è identificare, per capire la forma al centro dell'ambiente, quali fossero al tempo i riferimenti di Fontana nell'ambito della scultura. Il primo riferimento parrebbe il succitato allestimento per la “Mostra Nazionale Serica” a Villa Olmo (1927), di Luciano Baldessari. Presumibilmente sulla scia delle scenografie del film espressionista *Das Kabinet des Dr Caligari* di Robert Wiene (1920), l'allestimento di Baldessari, connotato

¹²⁹ Altshuler, *Salon to Biennal...*, cit., p. 297.

¹³⁰ L'altra eccezione è costituita dai due ambienti *Utopie* del 1964, che però, come si vedrà oltre nel testo, devono la titolazione al progetto generale di Eco e Gregotti per la mostra per la XIII Triennale.

¹³¹ De Sanna, *Lucio Fontana. Materia...*, cit., pp. 134-135.

¹³² Fontana, Manzoni e Scarpitta furono invitati da Udo Kultermann per la mostra “Monochrome Malerei” allestita dal 18 marzo all'8 maggio 1960 allo Museum Morsbroich di Leverkusen. Occorre ricordare che negli stessi anni anche l'artista romano Franco Angeli realizzava dipinti tendendo e sovrapponendo calze di nylon alla tela e intervenendo poi col colore.

anche dalla presenza di manichini disegnati da Archipenko, aveva al centro un cubo pieno asimmetrico e lungo il perimetro della stanza alcuni poliedri. La dissimetria del cubo non è tanto evidente nella riproduzione fotografica dell'ambiente, quanto in un bozzetto a acquerello. Anche per la scenografia disegnata nel 1929 in occasione del Concorso per *Guglielmo Tell* di Rossini per il Teatro dell'Opera di Roma, Baldessari pose al centro della scena due enigmatici parallelepipedi sghembi. (fig. 48)¹³³

La forma al centro dell'ambiente di Fontana non era però piena: dalle fotografie appare vuota all'interno e fasciata da bende di tessuto. Questa modalità di costruzione potrebbe essere un riverbero dell'influenza notevole che ebbe negli anni cinquanta la scultura di Giacometti, e in particolare il *Palazzo alle 4 del mattino*, esposto nel 1936 al MoMa e ricorrente nelle riproduzioni sulle riviste dell'epoca.¹³⁴ Un esempio dell'influenza di tale modello in Europa è dato dalle sculture in metallo saldato di Lynn Chadwick. Nel 1956 l'artista inglese vinse il premio internazionale per la scultura alla Biennale di Venezia. (fig. 49) Tali opere, definite da Chadwick "sculture in equilibrio" (*balanced sculptures*), ricordavano esseri umani oggettualizzati con il tronco costituito da un parallelepipedo appoggiato su sottili gambe a arco. Il tronco era poi racchiuso in una gabbia geometrica che potrebbe forse avere qualche rimando nella forma allestita da Fontana al centro della sua installazione.¹³⁵

Un'ulteriore fonte visiva potrebbe essere data dalle rigide scansioni geometriche delle architetture razionaliste italiane degli anni trenta, in particolare di Figini e Pollini, architetti con i quali Fontana collaborò in occasione della V Triennale del 1933 realizzando *La bagnante* per la *Villa Studio per un artista*.

¹³³ Fagone, *Baldessari. Progetti...*, cit., p. 32; *Le onoranze Voltiane. La Mostra della Seta all'Esposizione*, in "Voltiana", anno II, n. 15, Como, giugno 1927 pp. 4-5. Regesto dei documenti, recensioni e altre testimonianze edite, n. 1; *Cronache di Villa Olmo. Le sette sale dei sette sogni*, in "Voltiana", anno II, n. 21, Como, 2 luglio 1927, snp. Regesto dei documenti, recensioni e altre testimonianze edite, n. 2.

¹³⁴ Vedi capitolo 4, paragrafo 1. Un'ulteriore opera di Giacometti potrebbe essere una delle fonti per la forma fontaniana: *Il Cubo* (1934), un monolite poliedrico con 12 facce irregolari ripreso ispirato dalla *Melanconia* di Dürer, esposto dal 24 febbraio al 31 marzo 1935 alla mostra *Thèse - Antithèse - Synthèse* allestita alla Kunsthaus di Lucerna e pubblicato nel maggio 1934 sul n. 5 di "Minotaure".

¹³⁵ *The British Pavillion. Ivon Hitchen, Lynn Chadwick*, exhibition catalogue, The British Council, London 1956.

Considerata la stretta relazione dell'*Ambiente nero* con la contestuale ricerca aerospaziale, ci si chiede infine se l'artista non possa nuovamente avere attinto a tale ambito per i riferimenti visivi dell'opera, e se quindi la forma centrale non possa essere una rivisitazione del motivo del razzo o della capsula spaziale o un monolito crollato su un pianeta contraddistinto da una atmosfera composta da tessuti e veli illuminati in rosso.¹³⁶ L'accostamento tra la forma semi-geometrica e la scenografia barocca di veli e colori è spaesante: più che l'esaltazione della forma emerge il contrasto con la forma.

4. Fortuna critica e visiva dell'opera

Esaltazione di una forma è un'opera poco o per nulla considerata dalla letteratura critica e apparentemente lontana dal punto di vista formale dall'ambiente precedente e da quelli successivi. Fontana non la menzionò mai negli scritti, dove peraltro l'unico ambiente citato è solo quello del 1949 per la versione originaria o per le riedizioni. Rispetto agli altri ambienti del corpus fontaniano, escludendo i corridoi *Utopie* la cui

¹³⁶ Nel 1955 veniva pubblicato in Italia *La sentinella*, la traduzione del racconto del 1951 dello scrittore di fantascienza Arthur C. Clarke dove si narra di un monolite di cristallo protetto da uno scudo di energia rinvenuto dagli uomini sulla luna. Nel 1959, con relativa risonanza sui cinegiornali, venne lanciato negli Stati Uniti il satellite "Explorer VI" per effettuare ricerca nello spazio. Le immagini mostrano un oggetto geometrico in laboratorio e quindi il satellite agganciato a un razzo che parte rilasciando una enorme nuvola di fumo e vapore. Un interessante riferimento visivo a dimostrazione della diffusione di immagini "barocche" di rappresentazione dello spazio nell'immaginario popolare è costituito dalla rivista americana mensile di fantascienza "Satellite", che negli anni cinquanta rappresentava in molteplici copertine illustrate spazio e pianeti con razzi e astronauti immersi in una atmosfera con varie tonalità e striature rosso fuoco (giugno 1957, febbraio 1958, giugno 1958).

titolazione era dovuta al progetto di Eco e Gregotti, si tratta dell'unica opera con una denominazione autonoma.¹³⁷

In analogia con l'*Ambiente spaziale a luce nera* del 1949, è un'opera con una forte componente cromatica sebbene unicamente sui toni del rosso e dell'arancio e non con la policromia enfatizzata dalla luce di Wood alla Galleria del Naviglio.

Se per certi aspetti l'opera è quindi riconducibile all'*Ambiente* del 1949, per altri è invece fortemente innovativa. Nell'opera veneziana, a giudicare da recensioni e testimonianze che parlano di "spumose onde, nylon impalpabili" o di "grumi di tessuto leggeri", sembra che oltre agli effetti cromatici fosse evidente la componente tattile dei materiali, elemento assente nell'*Ambiente* del Naviglio.¹³⁸ Una simile natura tattile e fortemente colorata ricorre, come si vedrà oltre, in uno dei due ambienti *Utopie*, e più precisamente in quello realizzato in collaborazione con l'architetto Nanda Vigo.

Un ulteriore elemento di forte innovazione è dato dal tema dell'equilibrio: non a caso Gianni Colombo - che in seguito avrebbe lavorato a lungo su temi analoghi - notò che il poligono era sghembo e la base non aderiva perfettamente al suolo.

Il tema della precarietà e del disequilibrio, come trattato in seguito, sarà infatti una delle cifre stilistiche riprese da Fontana nel 1964 per il corridoio con il pavimento morbido e ondulato in moquette rossa realizzato con Nanda Vigo per la X Triennale di Milano e

¹³⁷ Il sintagma sembra appartenere al lessico del romanticismo tedesco. "Exaltation of a form" è presente nella traduzione inglese del 1926 di *Der Untergang des Abendlandes (Il declino dell'occidente 1916-1918)* di Oswald Spengler mentre Clement Greenberg usò il termine esaltazione nel primo capitolo del saggio *Homemade Esthetics Observations on Art and Taste*, pubblicato su "Art News" nel novembre 1972: "A certain picture, a certain passage of verse, a certain piece of music can make you feel unequal to the exaltation of cognitiveness with which it floods you; those are the supreme works." Merita attenzione anche l'utilizzo della parola "forma" nel titolo, termine oggetto di dibattito circa la rappresentazione della realtà tra l'astrattismo romano del gruppo *Forma* costituitosi nel 1946 (Accardi, Attardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Perilli, Sanfilippo, Turcato) e il *Movimento Arte Concreta*, fondato nel 1948 da Dorfles, Monnet, Munari e Soldati, cui partecipò anche Fontana in occasione della presentazione il 22 dicembre alla libreria Salto di una cartella di "12 stampe a mano". In particolare si pensi al numero unico di "Forma", pubblicato nell'aprile del 1947 nel quale Achille Perilli analizzava la differenza tra i due approcci proprio in relazione al concetto di forma:

"gli astrattisti [milanesi] pongono il problema della forma in modo completamente diverso dal nostro e mentre per noi la forma, per la sua appartenenza alla realtà è considerata nel suo ambiente, quindi interesse plastico per lo spazio e per la luce, per gli astrattisti al contrario la forma ha valore in sé, senza porre un'ambientazione di questa, astraendola quindi da ogni problema spaziale-luministico". Fossati, *Il Movimento Arte Concreta..*, cit., p. 9.

¹³⁸ Per quanto infatti varie foto riportino Fontana mentre tocca l'elemento sospeso nella galleria milanese, nessuna delle recensioni o delle analisi critiche dell'opera ne enfatizza la componente tattile.

quindi nel 1967 per l'ambiente con il pavimento obliquo realizzato a Foligno in occasione di "Lo Spazio dell'Immagine". Una lettera inviata il 23 settembre 1960 a Sandberg da Gaetano De Luca, collaboratore di Marinotti, circa il trasferimento della mostra, attesta alcuni interessanti dettagli sulle opere ambientali.¹³⁹ De Luca sottolinea che per l'"Ikebana", di Teshigahara "evidemment rien à faire". Quindi che la stanza di Munari e Di Blasi sia riproducibile grazie al negativo fotografico delle immagini alle pareti. Per quanto concerne Gallizio, sarebbe stata trasportata solamente la "Caverna", già concepita dall'inizio come opera mobile. Per Enzo Mari "sont des choses très encombrants et nous croyons qu'elles étaient justifiés en Italie pur des raisons que vous connaissez aussi". Dunque trattandosi di un artista italiano e giovane, non si considera necessario includerlo nella tappa olandese.

Infine per Fontana:

"il est d'accord pour envoyer presque tout. Pour la salle rouge M Marinotti en encore parlé avec quelqu'un du Cirfs à Paris, enore (sic) dans ces dernier semaine, mais il n'a pas eu l'impression que la chose pouvait marcher. Il n'aurait aucune difficulté à laisser tomber".

Pare quindi ci sia stata quantomeno l'intenzione di vendere o riallestire l'opera a Parigi ma, allo stato attuale degli studi, i documenti disponibili non permettono di capire come e in che modo si sia conclusa la questione.

¹³⁹ Lettera inedita di Gaetano De Luca a Willem Sandberg, 23 settembre 1960, Archivi Stedelijk Museum, Amsterdam. Regesto dei documenti, lettere inedite, n. 22.

Fig. 39 Opera di Karel Appel per "Vitalità nell'arte", stoffe cucite, 1959



Fig. 40, Depliant della mostra "Dalla natura all'arte", sale 19-20-21

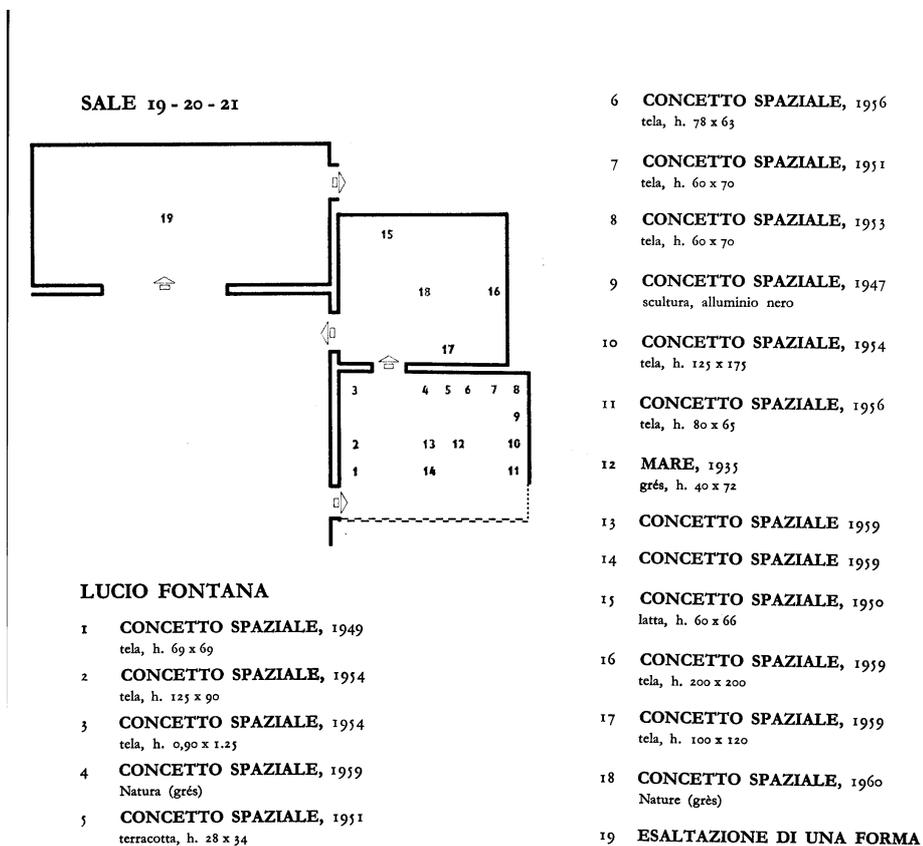


Fig. 41 L. Fontana, *Esaltazione di una Forma*, 1960, tela e chiffon, 60 A 1

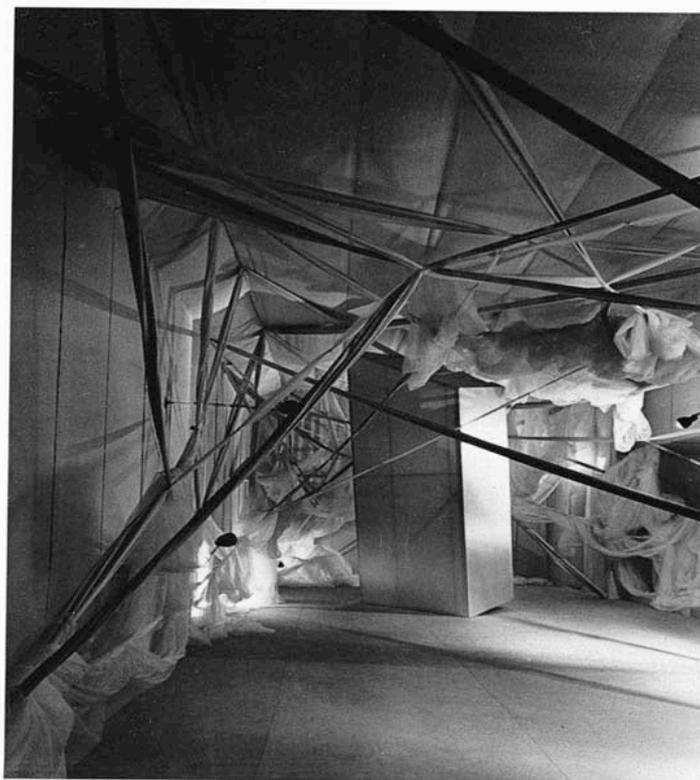


Fig. 42 L. Fontana, *Esaltazione di una Forma*, 1960, tela e chiffon, 60 A 1



Fig. 43 L. Fontana, *Esaltazione di una forma*, fermo immagine dal documentario *Dalla natura all'arte*, 1960, Archivio Luce



Fig. 44 L. Fontana, *Ambiente Spaziale*, 1960, penna sfera blu e china rossa su carta, cm 22 x 32,9, 60 DAS 19



Fig. 45 “Abstraction création art non figuratif”, Il fascicolo, 1933, p. 41

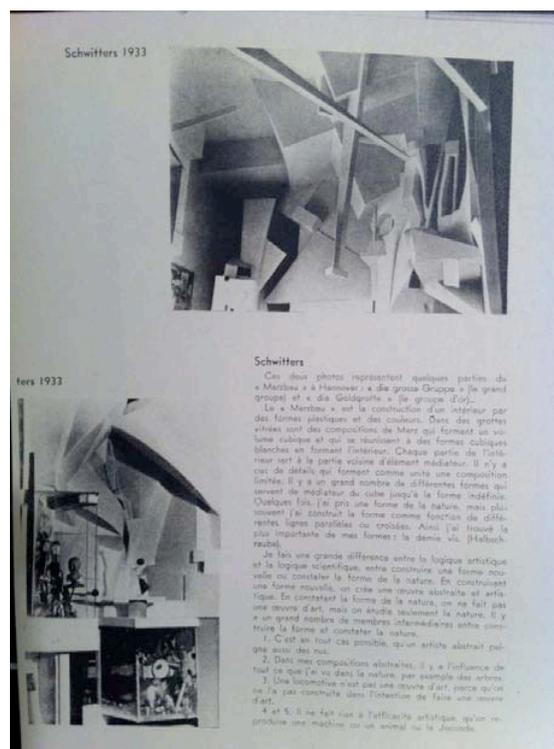


Fig. 46 L. Baldessari, allestimento per *Mostra Nazionale Serica*, 1927, Villa Olmo, Como

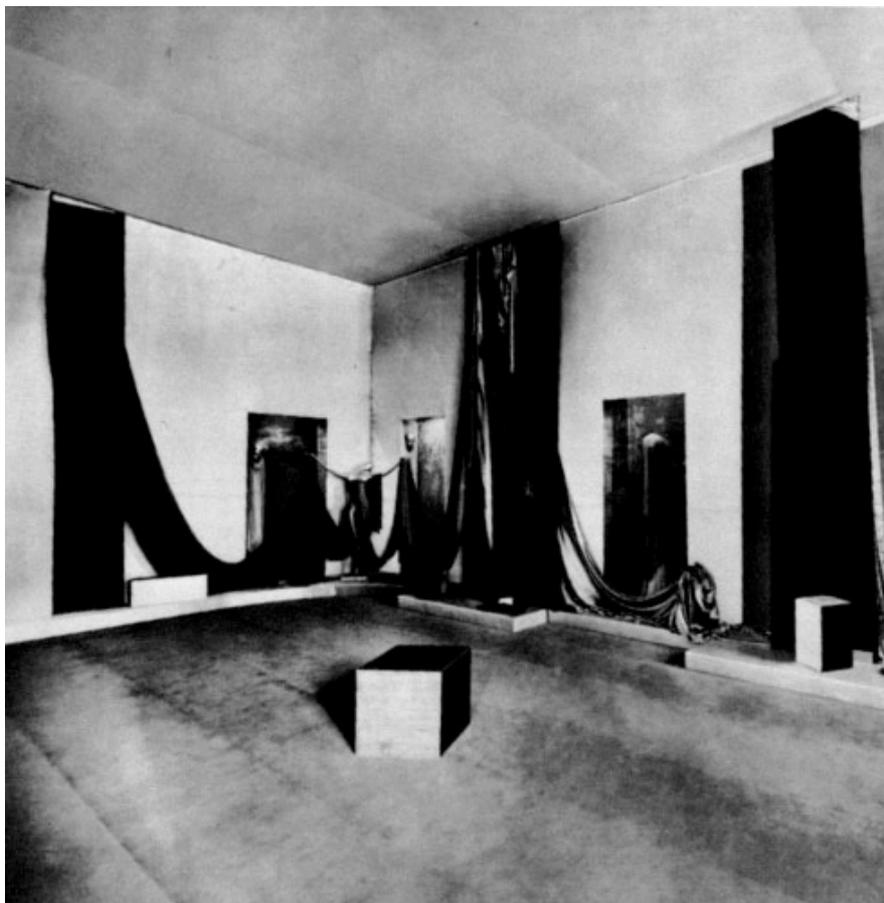


Fig. 47 M. Duchamp, *Miglio di Corda*, *First Paper of Surrealism*, 14 ottobre-7 novembre 1942, Reid Mansion, New York

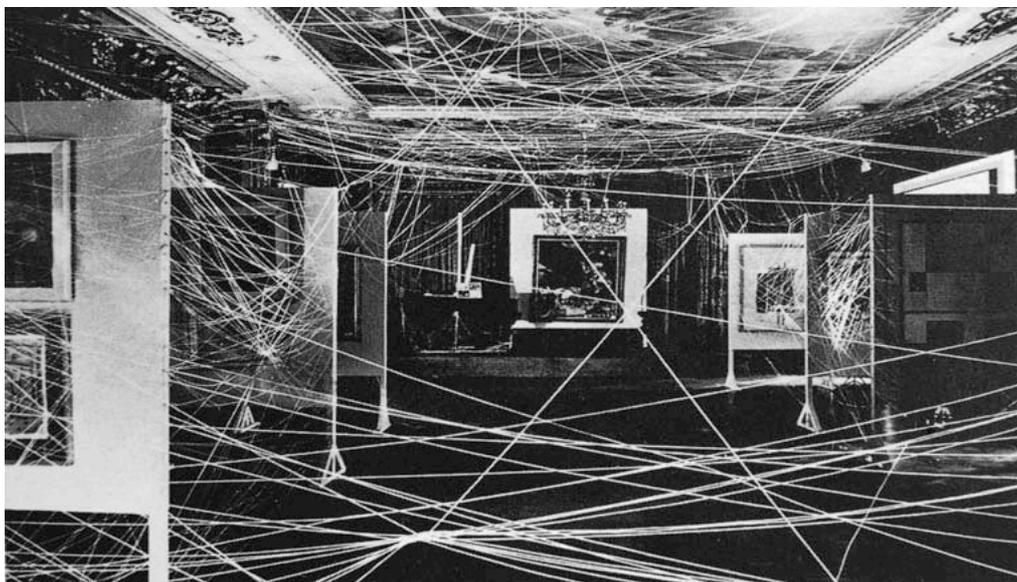


Fig. 48 L. Baldessari, bozzetto per scenografia per *Guillermo Tell*, concorso per il Teatro dell'Opera di Roma, 1929

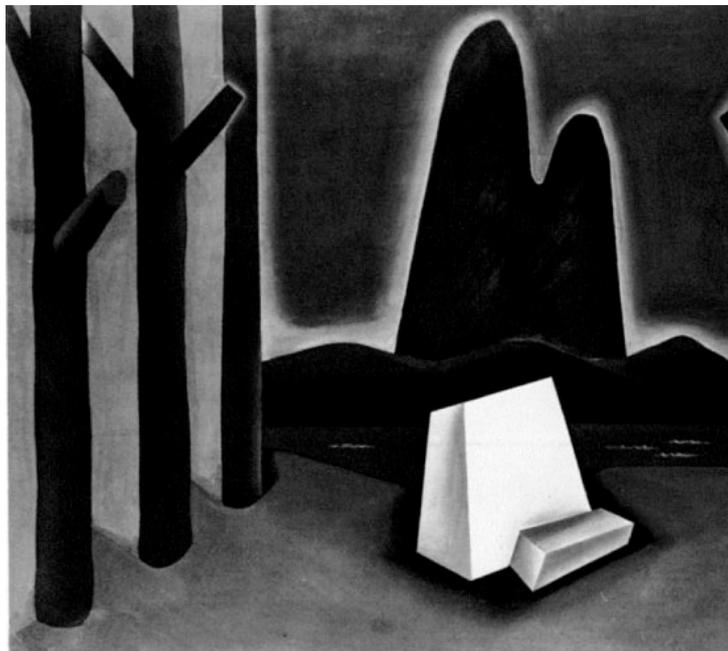


Fig. 49 Sala di Lynn Chadwick, Padiglione Inglese, XXVIII Biennale di Venezia, 1956



Capitolo 3

Utopie, XIII Triennale, Milano 1964

1. La XIII Triennale di Milano, impianto generale

Dal 12 giugno al 27 settembre 1964, negli spazi del Palazzo dell'Arte e del Parco Sempione, venne allestita la XIII edizione della Triennale di Milano.¹⁴⁰ Si trattò della prima edizione dedicata esplicitamente a un tema autonomo rispetto all'integrazione tra le arti. Tra il 1961 e il 1962 il Centro Studi della Triennale, composto da architetti e artisti, individuò come tema portante il tempo libero in quanto "argomento estremamente attuale per l'Italia che conosce solo ora vistosi fenomeni di trasformazione sociale dovuti alla recente intensità della nostra industrializzazione".¹⁴¹

Il Centro studi elaborò un complesso schema di massima per l'impostazione del programma di quella che sarebbe stata considerata la "Triennale della Pop Art".¹⁴²

Una prima generale suddivisione tra due diversi approcci al tema, la massimizzazione in senso quantitativo del tempo libero (la riduzione degli orari di lavori, il tempo occupato dai trasferimenti casa-lavoro, casa-luogo di consumo del tempo libero) e l'ottimizzazione in senso qualitativo del consumo del tempo libero (ampiezza della gamma di scelta, autonomia del processo di scelta), allo scopo di evitare la "nuova alienazione", data dall'industria del tempo libero.

Vennero poi individuate come questioni da affrontare in mostra le strutture economiche, l'organizzazione dei servizi e le "sovrastrutture ideologiche" ovvero i criteri che determinano la quantità e la qualità del consumo di tempo libero, tenendo conto del punto di vista dei soggetti (individuo singolo, categoria professionale, comunità familiare ecc.) e dei contenuti dei consumi (lettura, spettacolo, ballo, sport, vacanze brevi e lunghe, *hobby*, mezzi di comunicazione di massa ecc.).

Il progetto fu quindi affidato a inizio 1963 alla Giunta esecutiva, composta dagli architetti Gian Giacomo Castiglioni e Eduardo Vittoria, dal pittore Bruno Cassinari e dallo scultore Agenore Fabbri, oltre al segretario dell'Ente, Tommaso Ferraris. La Giunta, dopo mesi di controverse riunioni, individuò una rosa di nomi cui affidare le sezioni della mostra e cinque temi in cui suddividere il percorso espositivo: una

¹⁴⁰ *Tredicesima Triennale di Milano*, catalogo mostra, Milano, 12 giugno - 27 settembre 1964; A. Pansera, *XIII Triennale - 1964*, in Id., *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano 1978, pp. 493-529.

¹⁴¹ *Discorso di inaugurazione della XIII Triennale di Milano pronunciato dal presidente Dino Gentili il 12 giugno 1964*, ibid., p. 7. Il "Centro Studi" era composto dagli architetti e designer Giancarlo De Carlo, Eugenio Gentili-Tedeschi, Flavio Poli, Alberto Rosselli, Carlo Santi e Marco Zanuso, dal pittore Ernesto Treccani, dal sceneggiatore Luciano Codignola, dal linguista Arrigo Castellani, dall'economista Franco Momigliano, dai sociologi Leone Diena, Angelo Pagani e Alessandro Pizzorno, dagli scrittori Mario Melino e Mario Spinella.

¹⁴² Pansera, *Storia e cronaca della Triennale...*, cit. p. 498.

sezione introduttiva a carattere internazionale, i momenti di tempo libero, il tempo libero organizzato, le produzioni, le mostre temporanee.¹⁴³

Il lavoro fu talmente complesso che oltre alla canonica pubblicazione del catalogo, si editò anche un libro di approfondimento a cura della giunta esecutiva, *Tempo libero tempo di vita. Note, studi, disegni sulla preparazione della 13 Triennale*.¹⁴⁴

L'ordinamento della sezione introduttiva fu affidato a Umberto Eco e Vittorio Gregotti affiancati da un comitato internazionale.¹⁴⁵ Eco partecipò a una prima riunione della Giunta esecutiva il 20 settembre 1963, dichiarando di non sentirsi preparato per il punto cinque, il futuro, e chiedendo di potersi avvalere dell'assistenza di Furio Colombo, allora suo collega alla RAI di Milano.¹⁴⁶

Eco e Gregotti ripresero l'impostazione del progetto mettendo in dubbio il concetto stesso di tempo libero e impostando la "Sezione introduttiva" in modo da fornire al visitatore la possibilità di scegliere percorsi diversi, in modo da coinvolgere e interessare un pubblico il più possibile vasto ed eterogeneo.¹⁴⁷ Un ulteriore criterio fu quello di creare una dialettica "a contraddizioni per cui lo spettatore dapprima in un ambiente dato riceve una sorta di shock, una massa di comunicazione di tipo

¹⁴³ Dai verbali delle riunioni della Giunta esecutiva, conservati negli Archivi della Triennale, risulta che fosse membro dell'organo anche il pittore Bruno Cassinari, la cui presenza in giunta è attestata dai documenti fino al 11 giugno 1963. Dalla riunione successiva Cassinari risulta essere assente e quindi presumibilmente si dimise, considerato il fatto che non è menzionato in catalogo.

¹⁴⁴ Venne inoltre pubblicata una raccolta di saggi sul tema. E. Albertoni, L. Diena, A. Guerra (a cura di), *Alla ricerca del tempo libero*, Tamburini editore, Milano 1964.

¹⁴⁵ Il Comitato internazionale era composto da Carl Aubock (Austria), arch. Bernardo Bernardi (Jugoslavia), prof. Misha Black (Gran Bretagna), arch. Jonas Cedercreutz (Finlandia), arch. René Herbst (Francia), arch. Alfred Roth (Svizzera), Mia Seeger (Germania). L'allestimento venne seguito dallo stesso Gregotti coadiuvato da Peppe Brivio, Lodovico Meneghetti e Giotto Stoppino, la grafica su affidata a Massimo Vignelli. Donorizzazioni e scenografie rispettivamente a Livio Castiglioni e Luciano Damiani. *Tredicesima Triennale di Milano..*, cit., p. 14. Umberto Eco (1932), laureato in filosofia a Torino, all'epoca dell'incarico collaborava con la RAI per i programmi culturali e con le riviste "Verri" e "Rivista di Estetica". Dal 1959 iniziò a dirigere per la casa editrice Bompiani le collane di saggistica filosofica, sociologica e semiotica. Tra i co-fondatori di "Marcatré", nel 1962 pubblicò "Opera aperta". Nel 1963 iniziò l'attività del "Gruppo 63" e nel gennaio del 1964 concluse e quindi pubblicò, sempre per Bompiani, "Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa", il primo testo italiano che affrontava con approccio scientifico, un soggetto allora ritenuto "basso", quale la comunicazione di massa. Vittorio Gregotti (1927), laureato in architettura al Politecnico di Milano, nel 1952 lavorava per Ernesto Rogers mentre dal 1953 aprì il suo studio in collaborazione con Ludovico Meneghetti e Giotto Stoppino. Nel 1964, grazie alla Sezione introduttiva della XIII Triennale, vinse il Gran Premio Internazionale.

¹⁴⁶ Verbale del 20/9/1963, foglio n. 2, Faldone TRN XIII, fascicolo Giunta Esecutiva, Archivio Storico Triennale di Milano (d'ora innanzi AST Mi).

¹⁴⁷ "Il metodo seguito è stato quello di porre continuamente il visitatore di fronte a una serie di rappresentazioni convenzionali del tempo libero per opporgli immediatamente, volta a volta l'altro aspetto della questione, per spiegargli cioè come egli si fosse abituato a una sorta di stereotipo, a una astrazione scolastica o una mistificazione vera e propria." *Tredicesima Triennale di Milano..*, cit., p. 14.

ottimistico e in un secondo ambiente è costretto invece a riflettere e a fare il processo alle comunicazioni di tipo ottimistico e euforico che ha ricevuto nella prima fase”.¹⁴⁸

“Il terminal dell’esaltazione”, allestito nel corridoio di ingresso e affidato alla composizione grafica di Massimo Vignelli, era composto sui due lati da una sequenza di immagini fotografiche, che si retro illuminavano a intermittenza e venivano commentate con suoni tratti da inserzioni pubblicitarie di viaggi, spettacoli e feste, “una sorta di paradiso dell’evasione”.

Seguiva la “Camera della decompressione”, illustrata da Aurelio Caminati. Nella stanza, idealmente dedicata alla vacuità del tempo libero, erano allestiti cinque cubi di alluminio dotati di pulsanti “corrispondenti a una serie di definizioni dello spettatore stesso (età, professione, sesso, divertimento preferito)”. I cubi emettevano una sorta di biglietto divinatorio con la spiegazione delle prime due sale e l’indicazione di scegliere uno dei quattro percorsi possibili fornendo false informazioni sulla personalità del visitatore. Da qui si accedeva allo scalone monumentale, completamente rivestito di una pellicola metallica argentata e con le scale raddoppiate da una serie di specchi trasversali con “una perdita del senso del luogo geometrico e del rapporto dimensionale”. Sullo scalone erano montati i “Condotti di scelta”, otto parallelepipedi percorribili che ricordavano “qualcosa che sta tra la stazione della metropolitana e i condotti tecnici di una futura metropoli”. (fig. 50)

I condotti sviluppavano quattro temi indicati all’ingresso con insegne al neon e rappresentati all’interno, con vari linguaggi tra scultura, decorazione, cinema e arte ambientale, dagli artisti coinvolti. L’insieme era sonorizzato con *Omaggio a Joyce* di Berio per la voce di Cathy Berberian e il percorso non era obbligato in modo che il pubblico avesse la possibilità di scegliere quali condotti visitare.

A Enrico Baj vennero affidati due condotti sul tema della *Tecnica*, ossia “le connessioni fra tempo libero e sviluppo tecnologico”. Le *Illusioni*, ovvero “il tempo libero appannaggio di non tutte le classi sociali”, furono illustrate in due condotti da Lucio Del Pezzo. Lucio Fontana e Nanda Vigo svilupparono in due condotti il tema delle *Utopie* ovvero “le speranze e le ipotesi che l’umanità ha elaborato circa società future in cui l’uomo fosse riconosciuto nella sua dignità e in tutte le sue libere possibilità di espansione spirituale e fisica”. Infine l’*Integrazione*, ovvero il tempo libero della massa in accezione storica (il tempio medievale) e contemporanea (il cinema), fu affidato in due condotti rispettivamente a Roberto Crippa e a Fabio Mauri.

Dopo i quattro percorsi il visitatore accedeva al “Corridoio delle didascalie”, dedicato all’attualità tramite la composizione grafica di Massimo Vignelli. Qui, dietro e di fronte al visitatore, erano collocate una serie di scritte al neon. Da una parte il motto generale dell’allestimento: “Uno dei pericoli della civiltà industriale è che il tempo libero sia organizzato

¹⁴⁸ La contestualità delle ricerche per il saggio e per la mostra sul “tempo libero” in Triennale, ha portato a travasi quali a esempio l’evidenziare le contraddizioni del tempo libero. U. Eco, faldone TRN XIII, fascicolo Comitato Internazionale, verbale senza data, AST Mi.

dagli stessi centri di potere che controllano il tempo di lavoro, in questo caso il tempo libero è consumato secondo lo stesso ritmo del tempo lavorativo, divertirsi significa farsi integrare". Dall'altra una serie di scritte a accensione alternata che pur sembrando in apparenza slogan pubblicitari, cambiavano poi significato nei vari accostamenti. Quando le luci delle scritte al neon si spegnevano, a mostrare l'impotenza degli spettatori, si accendevano dei fari che illuminavano una serie di manichini seduti su un divano ribaltato e appeso al soffitto.

Quindi si accedeva al "Caleidoscopio" finale, allestito nella sala monumentale della Triennale dipinta di nero, con all'interno un enorme poliedro argentato "costituito da due prismi triangolari incastrati lungo lo spigolo longitudinale" percorribile e ricoperto all'interno di specchi con proiezioni sul suolo a produrre l'effetto di un cinema a sezione triangolare dove lo spettatore vedeva se stesso e le proiezioni riprodotti sei volte, sentendosi fisicamente inserito nello spettacolo. (fig. 51)

I film, due cortometraggi di nove minuti rispettivamente dedicati al "tempo libero" e al "tempo del lavoro", erano costituiti da un montaggio di pezzi di repertorio a opera di Tinto Brass. Al termine dei film, venivano proiettati una serie di collage a colori di Achille Perilli con una colonna sonora composta da Nanni Balestrini.

2. Dalle pareti ai condotti

Lo spoglio dei verbali delle riunioni della Giunta esecutiva, evidenzia come Fontana fosse stato più volte chiamato in causa come artista di riferimento - una sorta di padre nobile dell'innovazione - al quale affidare un'opera emblematica nonché l'esecuzione del manifesto della manifestazione, firmato poi invece da Massimo Vignelli.¹⁴⁹ Il verbale

¹⁴⁹ "Lo scultore Fabbri espone il suo parere per quanto riguarda la parte dedicata alla pittura. Fa quindi una elencazione di come dovrebbe essere distribuita la pittura sullo scalone e sul pianerottolo in cima allo scalone. Precisa inoltre che queste decorazioni potranno essere eseguite in modo diverso mentre la parete centrale sul pianerottolo potrebbe essere affidata a due artisti diversi o essere divisa in tre parti raffiguranti gli argomenti che verranno trattati sullo scalone stesso. Tale divisione potrebbe essere fatta, secondo lo scultore Fabbri, con strisce di colori, oppure, a esempio con due tagli di Fontana", in *Riunione della Giunta esecutiva*, verbale del 6 marzo 1963, foglio n. 2, faldone TRN XIII, fascicolo Giunta esecutiva, AST Mi.

"Lo scultore Fabbri propone che si affidi l'incarico del manifesto allo scultore Fontana. Sarebbe anzi del parere di avvertirlo e di convocarlo per prossima riunione", in *Riunione della Giunta esecutiva*, verbale del 30 maggio 1963, foglio n. 4, faldone TRN XIII, fascicolo Giunta esecutiva, AST Mi. "Lo scultore Fabbri propone di non presentarsi al consiglio di amministrazione con un lungo elenco di nomi di artisti ma solo di capi-gruppo come per esempio Fontana, Munari e altri due o tre artisti, come Guttuso, aggiunge l'arch. Rogers", in *Riunione della Giunta esecutiva*, verbale del 19 giugno 1963, foglio n. 1, faldone TRN XIII, fascicolo Giunta esecutiva, AST Mi. "Segue una discussione all'affermazione dell'arch. Castiglioni che se si incaricano i giovani escluderebbe Fontana, ma lo scultore Fabbri gli fa osservare che si è parlato di Fontana perché sa fare cose che nessun altro sa fare", in *Riunione della Giunta esecutiva*, verbale del 25 giugno 1963, foglio n. 5, faldone TRN XIII, fascicolo Giunta esecutiva, AST Mi. "Prima di chiudere la riunione viene confermato che il manifesto della Tredicesima Triennale sarà affidato allo scultore Fontana", in *Riunione della Giunta esecutiva*, verbale del 27 settembre 1963, foglio n. 4, faldone TRN XIII, fascicolo Giunta esecutiva, AST Mi.

del 4 giugno 1963 riporta la volontà espressa da Fontana a Fabbri di proporre un'opera sperimentale:

“Prende per primo la parola lo scultore Agenore Fabbri per dare la notizia di un suo colloquio con lo scultore Fontana al quale interessa moltissimo proporre un pannello in movimento con cellule fotografiche per rappresentare la città”. Rogers rispose con ironia: “L’arch. Rogers si dichiara felice che Fontana abbia delle idee, ma aggiunge che non riesce ancora a immaginarsi cosa sarà la prossima Triennale perché da quanto più volte ha detto e scritto l’arch. Vittoria non si può avere ancora una visione esatta di quello che si vuole. (...). Anche Cassinari difese il contributo innovativo di Fontana: “Il pittore Cassinari è dell’avviso di chiamare al più presto elementi come Fontana che possono collaborare e dare suggerimenti. (...) Il pittore Cassinari è dell’avviso che la parete proposta da Fabbri come opera di Fontana possa essere una risoluzione. (...)”.

Rogers ribatté nuovamente con ironia: “L’arch. Rogers è dell’avviso che anche Fontana, da quell’artista che è, non potrà fare molto se non gli si daranno precise indicazioni (...)”.¹⁵⁰

In merito alla proposta di Fontana non risultano altre informazioni in archivio, mentre il verbale della riunione successiva evidenzia come la presenza di Fontana fosse nuovamente sostenuta dagli artisti in polemica con gli architetti sulla tipologia di opere da produrre.¹⁵¹ Si tratta di un dato interessante, considerato che fino ai primi anni sessanta la fortuna critica di Fontana, particolarmente per quel che concerne l’arte ambientale, fu più dovuta al mondo dell’architettura e della letteratura che non al mondo dell’arte. Qualcosa stava dunque cambiando e dalla analisi delle affermazioni appare chiaro che se pure la tenzone tra architetti e artisti verteva sulla definizione e quindi sulla presenza di elementi scenografici e contributi artistici, buona parte degli esempi proposti riguardava la possibilità di commissionare opere decorative di marca ambientale. Si citava a più riprese la possibilità di affidare l’esecuzione di una parete a Fontana mentre uno dei verbali attesta la proposta da parte dello scultore Fabbri di affidare a Castellani una “parete di riposo”.¹⁵²

Una relazione del 4 ottobre dell’architetto Giovanni Raboni, menzionava la possibilità di realizzare una “trasfigurazione plastico figurativa” citando come esempio le pareti di Louise Nevelson.¹⁵³ La Nevelson venne peraltro chiamata in causa anche in una recensione alla Triennale di Francesco Tentori che lesse l’intera operazione come un tentativo di operare una operazione di tipo ambientale:

¹⁵⁰ *Riunione della Giunta esecutiva*, verbale del 4 giugno 1963, foglio n. 1, faldone TRN XIII, fascicolo Giunta esecutiva, AST Mi.

¹⁵¹ *Riunione della Giunta esecutiva*, verbale del 6 giugno 1963, foglio n. 9, faldone TRN XIII, fascicolo Giunta esecutiva, AST Mi. Regesto dei documenti, verbali inediti, n. 39.

¹⁵² *Riunione della Giunta esecutiva*, verbale del 6 marzo 1963, foglio n. 2, faldone TRN XIII, fascicolo Giunta esecutiva, AST Mi.

¹⁵³ *Riunione della Giunta esecutiva*, verbale del 4 ottobre 1963, relazione arch. Raboni, foglio 2, faldone TRN XIII, fascicolo Giunta esecutiva, AST Mi.

“ Nel suo complesso, il palazzo si può considerare un Nevelson alla rovescia: nelle sculture di Louise, infatti il ‘contenitore’ è in generale una cassetta usata in qualche processo seriale dell’industria – geometricamente riportabile sempre a un prisma vuoto mancante della faccia anteriore – e riempito alla rinfusa di oggetti e modanature classiche. Nel caso del palazzo dell’arte [...] è il contenitore stesso un grande ‘oggetto’ classico piuttosto tortuoso e riempito di oggetti più o meno di serie della produzione globale”.¹⁵⁴

Considerata però la tradizionale impostazione della Triennale quale luogo di integrazione tra le arti, decorazioni ambientali e parietali facevano parte del lessico condiviso, mentre ancora non trovavano spazio le forme più recenti di sperimentazione artistica. Nessuno dei giovani artisti interessati alle ricerche ottico-visuali, quali Enzo Mari, il Gruppo T o Getulio Alviani, che sul solco di Fontana e Munari lavoravano in una direzione di stretta relazione tra arte, design e ambiente architettonico, venne menzionato nei verbali relativi alla Sezione introduttiva.¹⁵⁵

Unicamente durante una riunione della Giunta nel maggio 1963, l’architetto Rogers chiese provocatoriamente a Fabbri e Cassinari - ricevendo risposta negativa - cosa avrebbero pensato “se la pittura e la scultura fossero nel modo come la pensano i ragazzi che hanno fatto la mostra da Cadario”. Il riferimento andava alla recente esposizione *Oltre la pittura oltre la scultura. Mostra di ricerca di arte visiva* allestita in quei giorni alla Galleria Cadario di Milano, dove si mostravano a livello internazionale le nuove ricerche cinetiche e programmate.¹⁵⁶ La risposta di Cassinari fu, prevedibilmente, negativa. I tempi non erano ancora maturi, ma il clima iniziava a essere favorevole per un cambio generazionale, testimoniato anche dal coinvolgimento del giovane Eco.

Nel maggio del 1963 Fabbri propose di “incendiare” il parco per la sera dell’inaugurazione alludendo all’utilizzo di fuochi d’artificio e Rogers ipotizzò di non limitarsi a uno spettacolo pirotecnico pensando invece a un contributo artistico: “l’idea è

¹⁵⁴ F. Tentori, *Unità delle arti*, in “Casabella-Continuità”, n. 290, 1964, p. 49; F. Zanella, *Il «complesso di Louise»: la mostra Tempo libero (13. Triennale, Milano 1964), dentro e fuori dal Palazzo*, in “Ricerche di S/Confine”, vol. III, n. 1, 2012.

¹⁵⁵ Per contro Enzo Mari, Davide Boriani, Gianni Colombo e Dadamaino furono tra gli autori della sezione “Lo Spettacolo” all’interno della mostra “Momenti di tempo libero” curata da Giorgio Fattori e Fulvio Raboni. *Tredicesima Triennale di Milano...*, cit., p. 28; Pansera, *Storia e cronaca della Triennale...* cit., p. 504.

¹⁵⁶ *Riunione della Giunta esecutiva*, verbale del 4 marzo 1963, foglio n. 7, faldone TRN XIII, fascicolo Giunta esecutiva, AST Mi. *Oltre la pittura oltre la scultura. Mostra di ricerca di arte visiva*, 26 aprile -17 maggio 1963, Galleria Cadario Milano, 1963. Il catalogo riproduceva i dettagli delle opere e riportava vari testi tra cui uno di Umberto Eco. Alla mostra parteciparono Adrian, Alviani, Maino, Gerstner, von Graevenitz, Kammer, Kristl, Mack, Mari, Mavignier, Munari, Picelj, Piene, Talman ed i gruppi Equipo 57, GRAV, N e T. Per un approfondimento si veda G. Rubino, *Sviluppi dell’arte programmata italiana in Jugoslavia dal 1961 al 1964*, in “Studi di Memofonte. Rivista on line semestrale”, settembre 2012, pp. 65-89.

bella ma deve diventare nuova ed artistica e assumerebbe una enorme importanza se si potesse realizzare con una dimensione spaziale”.¹⁵⁷

L'affermazione di Rogers è interessante in quanto l'architetto, che nei verbali osteggiava la partecipazione di Fontana, attinse al vocabolario fontaniano parlando di “dimensione spaziale” per riferirsi a uno spettacolo pirotecnico. E' probabile che Fabbri e Gregotti fossero a conoscenza del progetto espositivo per la XII Triennale in occasione della quale Fontana, in qualità di commissario, invitò Yves Klein a presentare un progetto di *Architettura d'aria*.¹⁵⁸ All'alba del 1964 Fontana era infatti ormai considerato un riferimento per la ricerca ambientale e lo stesso anno della XIII Triennale, in occasione di Documenta III, sul tetto del Fredericianum i componenti del Gruppo Zero, Heinz Mack, Otto Piene e Gunther Uecker lo omaggiarono con un'opera composta da luci e ombre proiettate, *Lichtraum. Hommage à Fontana*.

Gregotti ed Eco decisero quindi di suddividere la sezione dedicata al Tempo libero in otto condotti a sezione quadrata, affidando agli artisti ambienti chiusi da gestire in autonomia seppure in base a un canovaccio tematico.

L'impostazione della sezione, con lo scalone monumentale ricoperto di vernice argentata e gli specchi apposti al soffitto mostra chiaramente la volontà di approntare un ambiente stilisticamente assimilabile alle prospettive urbane di *Metropolis* (1927) di Fritz Lang o alla più recente scenografia del pianeta Altair 4 del noto film di fantascienza *Forbidden Planet* (1956) di Fred M. Wilcox.¹⁵⁹ (figg. 51-52)

Gli artisti coinvolti fecero un uso sostanzialmente tradizionale dei condotti, come si trattasse di piccole gallerie entro cui allestire una personale; si pensi all'allestimento dei *Meccano* di Baj per uno dei due condotti dedicati alla *Tecnica* o alle gigantografie di Marilyn Monroe allestite a parete nel condotto dedicato all'*Integrazione* ad opera di Roberto Crippa. Per contro, oltre agli ambienti di Fontana e Vigo, in soli altri due casi lo spazio venne affrontato con progetti di marca ambientale. Nel secondo condotto

¹⁵⁷ *Riunione della Giunta esecutiva*, verbale del 16 maggio 1963, fogli n. 1- 2, faldone TRN XIII, fascicolo Giunta esecutiva, AST Mi. Regesto dei documenti, verbali inediti, n. 37.

¹⁵⁸ Fontana, commissario della Triennale del 1960 invitò invano Klein a presentare un progetto di *Architettura d'aria*. Cfr *Lettera di Lucio Fontana a Yves Klein*, 2 maggio 1959, in G. Prucca (a cura di), *Yves Klein. Verso l'immateriale dell'arte. Con scritti inediti*, O barra O edizioni, Milano 2009, p. 99.

¹⁵⁹ Nel 1963 Fritz Lang fu scritturato con Brigitte Bardot da Carlo Ponti come attore per il film *Il disprezzo* tratto dall'omonimo romanzo di Alberto Moravia e diretto da Jean Luc Godard. La cultura tedesca tra le due guerre e “Metropolis” in particolare sono oggetto di dibattito a più riprese sulla pagine de “l'Unità” a metà anni sessanta. Lo stesso Eco cita Lang in *Apocalittici e integrati*, terminato nel gennaio 1964. *Fritz Lang debutta come attore con B.B.*, “La Stampa”, 29 marzo 1963; *Goebbels in primo piano*, “l'Unità”, 18 maggio 1963, p. 7; K. Weil, *Un linguaggio attuale per un teatro attuale*, in “l'Unità”, 23 febbraio 1964, p. 8; U. Eco, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, 1978 (1a ed. 1964), Torino, p. 381.

dedicato alla *Tecnica*, Enrico Baj ricoprì pareti e soffitto di specchi rotti, amplificando una modalità già utilizzata in opere di natura oggettuale, mentre Lucio Del Pezzo per le *Illusioni* allestì uno spazio ricoperto di ex voto e bassorilievi in gesso ed un secondo ambiente ricoperto di ritagli di giornale con allestito all'interno un manichino di gesso seduto al tavolo sulla scia delle sculture dell'americano George Segal.

3. Le Utopie

Nanda Vigo nel 1963 era un giovane architetto interessato all'arredo di interni e all'arte ambientale. Dal 1959 aveva iniziato a realizzare i *Cronotopi*, progetti ambientali in vetro e neon che modificavano la percezione di luce e spazio.¹⁶⁰

La collaborazione tra Fontana e Nanda Vigo risale al 1962, in occasione della personale dell'artista presso l'International Centre of Aesthetic Research di Torino.¹⁶¹ (fig. 54).

La sala, dove erano esposti i *Metalli*, le sculture a gambo e due *Nature* in terracotta nere, aveva le pareti e il soffitto ricoperti di tela di sacco cucita, creando una sorta di antro o di grotta che pareva rimandare alle grotte di Altamira.¹⁶² La soluzione elaborata dalla Vigo su suggerimento di Fontana, rispondeva anche a esigenze di risolvere lo

¹⁶⁰ D. Stella (a cura di), *Nanda Vigo: light is life*, catalogo mostra, 4 aprile – 16 luglio 2006, Triennale di Milano, Johan & Levi, Milano 2006.

¹⁶¹ Nanda Vigo (Milano 1936) si laurea nel 1957 in architettura all'École Polytechnique di Losanna. Nel 1959 incontra Piero Manzoni con il quale condivide la passione per l'arte e lo stesso anno allestisce, con opere di Fontana e Castellani, *Casa Pellegrini*. Nel 1961 chiede a Fontana di redigere il manifesto per il Gruppo Punto Uno, firmato dalla Vigo con Dadamaino, Azuma, Toyo-fuku, Hsiao Chin e Antonio Calderara. Nel 1965 la Vigo realizzò l'atrio in un condominio in via Palmanova a Milano sempre con Castellani e Fontana, vedi "Domus" n. 423, febbraio 1965, pp. 25-27. Sempre con Nanda Vigo nel 1967 Fontana progetta un'opera ambientale sul tetto del Padiglione Italiano per l'Expo di Montreal non realizzata a causa di errori tecnici: "La causa fu determinata dall'eccessivo peso che il tetto avrebbe dovuto sopportare, non preventivato a priori. Si trattava di una fontana con luci colorate. (...) Non ultimo problema, lo scolo delle acque, considerando che il tetto era in pendenza." Fax di Nanda Vigo a Marina Pugliese, 23 ottobre 2013.

¹⁶² "Per quella mostra Lucio voleva far diventare lo spazio come una grande caverna, un ambiente straordinario in cui tutto si moltiplicava e si rifletteva. Abbiamo quindi modificato le linee rette dei muri curvando le pareti. Il tutto avrebbe dovuto essere poi rivestito in una grande struttura ch'io inizialmente avevo pensato in fusione di plastica, un grande spazio fantastico. Per tante ragioni, ci fu impossibile e allora pensai a questo contrasto di luci con la materia grezza, cupa e assorbente della iuta". *Colloquio di Luca Massimo Barbero con Nanda Vigo* in L.M.Barbero (a cura di), *Lucio Fontana. Venezia/New York*, catalogo mostra, 4 giugno-24 settembre 2006, Peggy Guggenheim Collection, Venezia 2006, p. 50. Cfr *Lamiere di Lucio Fontana*, in "Domus", n. 391, giugno 1962, pp. 33-36.

spazio con limitate risorse economiche e rimandava alla definizione dello spazio tramite strisce di tela realizzata dall'artista per *Esaltazione di una forma*.¹⁶³

Nel 1964 la Vigo fu nuovamente coinvolta da Fontana per realizzare gli ambienti commissionati dalla Triennale. Le fonti dei due ambienti *Utopie* sono costituite dai verbali della Giunta Esecutiva, da uno studio pubblicato in *tempo libero tempo di vita. Note, studi, disegni sulla preparazione della 13 Triennale*, dalla breve descrizione e dalle due fotografie in bianco e nero pubblicate nel catalogo della mostra, dalle piante del progetto architettonico, dalle recensioni sulle riviste dell'epoca, da due immagini fotografiche a colori a corredo di una di esse e da una testimonianza della stessa Vigo. Nello schema approntato dalla Giunta esecutiva, il tema in origine riguardava il tempo libero nel futuro.¹⁶⁴ La relazione presentata alla Giunta da Eco evidenzia come il soggetto fosse invece stato modificato intitolando il condotto *Utopie* e riconducendo la visione del tempo libero nel futuro alla storia della letteratura e architettura utopiche e alla fantascienza.¹⁶⁵

La Vigo venne coinvolta da Fontana proprio in virtù della sua capacità di realizzare ambienti e di utilizzare gli effetti di trasparenze. Un'intervista sulla rivista "Marcatré" attesta l'attenzione della Vigo ai nuovi materiali, agli effetti luminosi e ai problemi tecnici.¹⁶⁶

¹⁶³ Intervista di Marina Pugliese a Nanda Vigo, Milano, 19 settembre 2013. Regesto dei documenti, interviste inedite, n. 84.

¹⁶⁴ *Riunione della Giunta esecutiva*, verbale del 4/6/1963, foglio n. 6, faldone TRN XIII, fascicolo Giunta esecutiva, AST Mi. Regesto dei documenti, verbali inediti, n. 38.

¹⁶⁵ "L'ultimo percorso rappresenterà le utopie del tempo libero e cioè le visioni del tempo libero futuro. Molte di queste visioni potranno costituire già una indicazione positiva per il visitatore, una visione di come potrebbe essere il tempo libero in una società armonica e completa. Nelle prime stazioni saranno rappresentate le utopie di carattere storico, le pubblica (sic) di Platone, di Thomas Moore, di Campanella sino ad alcune visioni della sciencefiction (sic). In un'altra stazione verranno rappresentate alcune ipotesi sul tempo libero fatte dai grandi utopisti del sette-ottocento: Fourier, San Simon, Morris, Owen". U. Eco, faldone TRN XIII, fascicolo D 16, C3, fascicolo Comitato Internazionale, verbale senza data, AST Mi.

¹⁶⁶ "CL: Tecnologia e industria sono importanti per il tuo lavoro creativo?/ NV: Sì, sono importantissimi. Tu sai che nei *Cronotopi* e negli ambienti uso materiali come l'alluminio e il vetro, che sono prodotti attuali e diretti dell'industria, e anzi non voglio usare altri materiali perché le cose che faccio, anche se vanno oltre questi problemi pratici, sono consumate oggi, subito. [...] / CL: Ma poi hai abbandonato le plastiche per i vetri, perché?/ NV: Il mio problema è quello della luce e la plastica non era molto sfruttabile, è opaca e non dà rifrazione, per cui ho dovuto ripiegare sui vetri industriali. [...] Io ho sempre pensato all'ambiente totale e uno dei problemi è stato quello di serificare le pannellature che mi danno questi ambienti di luce. [...] Credi che questi problemi interessino anche gli artisti oltre che gli architetti, o comunque alcuni di questi e di quelli?/ CL: Per quel che ne so io non ci sono artisti che si interessano a problemi del genere. Qui devo essere molto cattiva purtroppo, ma tutti questi artisti delle nuove ricerche non vedono più in là del loro oggettino per cui non potranno mai proporre grosse soluzioni ambientali". C. Lonzi, T. Trini, M. Volpi Orlandini, *Tecniche e Materiali*, in "Marcatré", numero quadruplo, n. 37-38-39-40, maggio 1968, pp. 78-79.

A Lucio Fontana, che coinvolse Nanda Vigo, vennero affidati i due condotti destinati al tema "Utopie".¹⁶⁷ Di entrambi gli ambienti si conservano le due immagini in bianco e nero pubblicate in catalogo e due immagini a colori poco riprodotte nella letteratura secondaria, scattate in occasione di un servizio fotografico realizzato per la rivista "Domus".

In catalogo entrambi gli ambienti sono attribuiti a Fontana con la collaborazione della Vigo e all'interno del libro di approfondimento a cura della giunta esecutiva, *Tempo libero tempo di vita. Note, studi, disegni sulla preparazione della 13 Triennale*, è pubblicato un bozzetto di Fontana a matita e china indicato come *Studio di Lucio Fontana e Nanda Vigo per le Utopie del tempo libero*. Il foglio rappresenta un ambiente in sezione longitudinale con la parete lunga segnata su tutta la superficie da sequenze di tagli.¹⁶⁸ (fig. 55) Lo studio non mostra alcuna relazione con la realizzazione finale del condotto che, come evidente dalla pianta presente nell'archivio di Nanda Vigo, era invece costituito da una parete incurvata a elle e lunga dodici metri, dipinta di nero e traforata lungo una linea, dietro la quale era posto un neon verde. (fig. 56) Una immagine inedita riprende Fontana con il trapano mentre esegue i fori per l'ambiente.¹⁶⁹ (fig. 57)

In occasione della mostra *This is Tomorrow*, allestita dal 9 agosto al 9 settembre del 1956 alla Whitechapel Art Gallery di Londra, il Gruppo 10, composto dallo scultore Robert Adams, dall'ingegnere Frank Newby, dall'artista Peter Carter e dall'architetto

¹⁶⁷ Crispolti, *Fontana, catalogo ragionato di sculture...*, cit., 64 A2, 64 A3.

Negli archivi è conservata la lettera di incarico della Triennale al solo Fontana e i disegni architettonici che indicano gli artisti cui sono affidati i condotti riportano il nome del solo Fontana. Questo induce a pensare che, viste le precedenti collaborazioni tra i due, l'artista avesse deciso in un secondo momento di coinvolgere la Vigo. Lettera di T. Ferraris a Lucio Fontana, 10 febbraio 1964, faldone TRN XIII, AST Mi.

¹⁶⁸ Il catalogo della mostra accompagna titolo e autore di ogni condotto con un breve testo virgolettato (senza fonte e nel caso dei condotti Utopie ripetuto identico due volte) e una descrizione tecnica dello spazio:

Settimo condotto: UTOPIE. Pittore Lucio Fontana, collaboratrice Nanda Vigo.

"L'uomo ha sempre immaginato società perfette in cui il tempo libero non fosse solo una pausa saltuaria ma l'essenza stessa della sua giornata. Molte volte si è trattato di utopie ingenuie, molte volte di proposte che potremmo ancora fare nostre".

Un tappeto rosso modulato in un ritmo di curve unisce gli elementi verticali in vetro che determinano lo spazio del condotto. Un microfono nascosto nelle pareti commenta, con riferimento a sociologi e filosofi, le utopie connesse al tempo libero.

Ottavo condotto: UTOPIE. Pittore Lucio Fontana, collaboratrice Nanda Vigo.

"L'uomo ha sempre immaginato società perfette in cui il tempo libero non fosse solo una pausa saltuaria ma l'essenza stessa della sua giornata. Molte volte si è trattato di utopie ingenuie, molte volte di proposte che potremmo ancora fare nostre".

Il condotto è oscurato e decorato da fori luminosi. Un microfono nascosto nelle pareti commenta, con riferimento a sociologi e filosofi, le utopie connesse al tempo libero.

Tredicesima Triennale, cit., p. 18.

¹⁶⁹ Ringrazio Giorgio Zanchetti per avermi segnalato l'immagine visibile su <http://www3.olycom.it/news/foto/03/000258/12w.jpg>

Colin St. John Wilson, realizzò un ambiente di passaggio curvilineo dalle cui pareti fuoriuscivano volumi geometrici (fig. 58), mentre il Gruppo 2 aveva realizzato un corridoio con alle pareti immagini optical e un pavimento di moquette che profumava di fragola.¹⁷⁰ La mostra in catalogo aveva un contributo di Lawrence Alloway, lo stesso critico che presentò Fontana nel catalogo della personale allestita a Londra tra il 12 ottobre e il 5 novembre del 1960 da Mc Roberts & Tunnard e quindi nel 1961 a New York da Martha Jackson. E' quindi possibile che Fontana avesse avuto un'eco di quello che fu uno degli eventi espositivi più rilevanti degli anni cinquanta.¹⁷¹

Il corridoio curvilineo di Fontana giocava sulla ambiguità data a livello percettivo dall'andamento delle fonti luminose unitamente alla superficie curvilinea della parete. (figg. 59-60) Nell'archivio di Nanda Vigo è presente la pianta del condotto rosso, lungo sempre dodici metri, ma con le pareti rettilinee e il pavimento a forma ondolata.¹⁷² (fig. 61) Grazie a una testimonianza rilasciata da Nanda Vigo nel settembre 2013 è possibile capire la concezione generale dell'ambiente, comprensibile solo parzialmente dalle fotografie e dalla pianta.¹⁷³ Il corridoio aveva le pareti e il soffitto ricoperti da una tappezzeria rossa a effetto alluminio e le pareti sul lato corto realizzate in vetro stampato "Quadrionda" (con reticolo metallico incorporato) e, posti sul retro, tubi al neon rossi. Il pavimento era ondolato, sagomato in legno e ricoperto di alta moquette rossa. (figg. 62-63). Si trattava di uno spazio per il relax dove il visitatore poteva sdraiarsi a godere della pace dell'ambiente.¹⁷⁴

Una recensione della fine del 1965 su "Los Angeles Times" scritta in occasione della riedizione dell'*Ambiente nero* realizzato da Fontana a Minneapolis, menziona il fatto che l'artista avesse in precedenza realizzato ambienti con moquette alta per ottenere un effetto di sprofondamento:

"[...] Fontana has designed previous environments with heavy carpeting to create a "sinking" sensation, wall and ceiling that meet at odd angles and painted in the same monochromatic

¹⁷⁰ Altshuler, *Salon to Biennal...*, cit., p. 358.

¹⁷¹ Un altro possibile tramite fu forse Emilio Scanavino, artista genovese trapiantato a Milano che conosceva e frequentava Fontana a Albisola e che espose a *This is tomorrow*.

¹⁷² Stella, *Nanda Vigo...*, cit., p. 94.

¹⁷³ Intervista di Marina Pugliese a Nanda Vigo, Milano, 19 settembre 2013. Regesto dei documenti, interviste inedite, n. 84.

¹⁷⁴ "Fontana a illustré avec Nanda Vigo le deuxième parcours, dont le thème est l'utopie c'est-à-dire les aspirations de avoir un avenir où il pourrait trouver jouissement physique et spirituel. xx parcours que le visiteur aborde e de décontraction" sont déterminée xxx éléments géométriques dont les xx sont multipliées grâce à des effets de miroirs et de symétrie qui abolissent peu à peu la notion du lieu et du rapport dimensionnel". E. Ritter, *A la Triennale de Milan*, in "L'Oeil", n. 117, 1964, p. 36. Regesto dei documenti, recensioni, n. 41.

color, and light that shines through continuous rows of perforations. By invalidating habitual responses to dimension and direction, Fontana challenges traditional approaches to art [...]”¹⁷⁵

Il riferimento non poteva che essere all'ambiente rosso *Utopie*. Sia la componente cromatica, sia quella tattile ricordano soluzioni impiegate in *Esaltazione di una forma*, mentre la moquette alta e il vetro Quadrionda erano cifre stilistiche degli arredamenti della giovane architetto. La Vigo riporta come Fontana per l'instabilità guardasse alla ricerca di Gianni Colombo, sebbene non per il pavimento del corridoio rosso.¹⁷⁶

Sia per Colombo sia per Fontana, una probabile fonte per la realizzazione di ambienti e superfici instabili era data dalle ricerche del gruppo giapponese Gutai e di Jiro Yoshihara, Shozo Shimamoto e Fujiko Shiraga in particolare. I contatti, diretti e indiretti, furono molteplici. Nel 1957 Tapié curò l'ottavo numero della rivista Gutai dedicata a *L'Aventure Informelle* e scelse un'opera di Fontana per copertina e quarta di copertina.¹⁷⁷(fig. 64) Attraverso percorsi instabili e spazi labirintici, gli artisti giapponesi proponevano una sfida all'equilibrio e alla percezione corporea legata alla tradizione

¹⁷⁵ *Angelenos to Exhibit at Whitney Museum*, in “Los Angeles Times Art News”, December 12 1965.

¹⁷⁶ Intervista di Marina Pugliese a Nanda Vigo, Milano, 19 settembre 2013. Regesto dei documenti, interviste inedite, n. 84.

¹⁷⁷ Quindi Fontana espose con Shimamoto a Osaka dal 12 al 20 aprile 1958 alla mostra “International Art of a New Era- Art Informel and Gutai” allestita al Takashimaya Department Store in Osaka. Dal 5 maggio al 15 giugno del 1958, in occasione della mostra “Arte Nuova”, al Circolo degli Artisti di Torino esposero alcuni membri di Gutai e sempre nel 1958 a Torino in giugno, alla Galleria Arti Figurative si allestì la “7th Gutai Art Exhibition”. Grazie a Michel Tapié, Gutai aveva esposto a Torino nell'aprile 1959 alla Galleria Notizie. Nel novembre 1960 Fontana venne invitato, con Piero Manzoni, a inviare un progetto da realizzare in occasione dell'“International Sky Festival”. Nel marzo 1961 Michel Tapié curò la mostra “Continuité et Avant-garde au Japon” all'International Center of Aesthetic Research di Torino. Dal 18 giugno al 5 agosto Tapié curò la mostra “Strutture e Stile. Pitture e sculture di 42 Artisti d'Europa, America e Giappone” alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, con opere di Fontana e di Motonaga, Tanaka, Yoshihara e Shuji Mukai. Dal 20 settembre al 20 ottobre 1962 Luciano Pistoì, Carla Lonzi and Alberto Ulrich curarono “Incontro di Torino: Pittori di America Europa e Giappone” al Palazzo della Promotrice delle Belle Arti con opere di Kazuo Shiraga and Jiro Yoshihara. La mostra includeva una personale di Fontana con opere dal 1946 al 1962. M. Francioli (a cura di), *Gutai. Dipingere con il tempo e con lo spazio*, catalogo mostra 23 ottobre 2010 – 20 febbraio 2011, Museo Cantonale di Lugano, Silvana Editoriale Milano 2011; A. Dragone, “Gutai” in *Italia: da Torino a Milano*, in “Studi Piemontesi”, vol. XVII, fasc. 2, novembre 1988, pp. 423 - 427. Regesto dei documenti, cataloghi mostre, n. 17.

dei Samurai.¹⁷⁸ In particolare nel 1956 Jiro Yoshihara, in occasione della “Seconda mostra Gutai all’aria aperta” a Ashiya Park, allestì *Stanza*, un ambiente labirintico che precede di cinque anni il più noto *Passageway* allestito da Bob Morris nel 1961 nello studio dell’artista giapponese Yoko Ono. (fig. 65)¹⁷⁹

Colombo affrontò il tema della instabilità in ambienti e spazi percorribili solo a partire dal 1964 e con modalità molto vicine alle sperimentazioni dei colleghi giapponesi: è possibile confrontare le *Bariestesie* (1964) di Colombo con *Tavola bianca* (1955) di Fujiko Shiraga, una pedana inclinata e fratturata al centro e *Scultura su cui camminare* (1956) di Shozo Shimamoto. (fig. 66)

Fontana aveva contatti diretti con il gruppo e lo stesso anno della partecipazione alla XIII Triennale, allestì dal 1 al 20 giugno (con Capogrossi) una mostra alla Pinacoteca Gutai di Osaka invitato da Jiro Yoshihara che scrisse il testo introduttivo in catalogo.¹⁸⁰

Il tema della instabilità fu dunque recuperato, seppure in modo più esplicito, dalle ricerche dell’arte cinetica e programmata. Verso la fine del 1962 (27 novembre - 15 dicembre) il collettivo francese di artisti di marca programmata Grav (Group de Recherche d’Art Visuel) aveva organizzato a Parigi una esposizione intitolata “L’Instabilité: recherches visuelles de Garcia Rossi, Le Parc, Morellet, Sobrino, Stein, Yvaral: groupe de recherche d’art visuel”, incentrata su opere oggettuali improntate su una instabilità di tipo ottico percettivo. La mostra fu quindi allestita dal 9 al 20 giugno 1962 a Milano alla galleria Danese. In catalogo, un testo di Guy Habasque evidenziava come “nozioni ugualmente sorpassate come quelle dell’esemplare unico, del carattere definitivo dell’opera o dalla sua stabilità si trovino ora sostituite da quelle di opere moltiplicabili, trasformabili, instabili.”¹⁸¹

Quindi dal 28 settembre al 3 novembre 1963, in occasione della terza Biennale di Parigi, il gruppo GRAV allestì una mostra intitolata “L’instabilité – Le labyrinthe”, dove l’instabilità fino a allora sperimentata in opere oggettuali, venne invece sviluppata in

¹⁷⁸ Il reciproco apprezzamento è documentato da uno scambio di lettere inedite relative alla mostra di Fontana a Osaka. Lettera di Jiro Yoshihara a Lucio Fontana, 20 aprile 1964, Ariete Papers, Getty Research Institute. Regesto dei documenti, lettere inedite, n. 42.

Lettera di Lucio Fontana a Jiro Yoshihara, 29 aprile 1964, Ariete Papers, Getty Research Institute. Regesto dei documenti, lettere inedite, n. 43. Le immagini di una serie di opere di Gutai, tra cui *Scultura su cui camminare* (1956) di Shozo Shimamoto, furono riprodotte nel catalogo della mostra “Nul” alla quale parteciparono sia Fontana sia Colombo. *Nul negentienhonderd vijf en zestig deel 1 teksten deel 2 foto’s*, catalogo mostra, 15 aprile-8 giugno 1965, Stedelijk Museum, Amsterdam 1965. Regesto dei documenti, cataloghi mostre, n. 46. *Gutai*, catalogo mostra, 4 maggio - 27 giugno, Galerie National du Jeu de Paume, Paris 1999.

¹⁷⁹ J. Reiss, *From Margin to the Center: The Spaces of Installation Art*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2001, p. 64.

¹⁸⁰ *Lucio Fontana/Giuseppe Capogrossi, catalogo mostra*, Pinacoteca Gutai, 1-20 giugno 1964 Osaka. Regesto dei documenti, cataloghi mostre, n. 44.

¹⁸¹ G. Habasque, *L’Instabilité: recherches visuelles de Garcia Rossi, Le Parc, Morellet, Sobrino, Stein, Yvaral: groupe de recherche d’art visuel*, catalogo mostra, Galerie Minvielle, 19 gennaio - 9 febbraio 1963, Imprimerie R. Girard, Paris 1963, snp. Regesto dei documenti, cataloghi mostre, n. 35.

dimensione ambientale tramite un corridoio lungo ventuno metri e largo circa tre per un'altezza di due metri e mezzo suddiviso in venti spazi con diverse sollecitazioni per lo spettatore.¹⁸² L'idea di impostare lo spazio come labirinto dinamico era presente anche in *Dylaby*, una mostra allestita nel 1962 allo Stedelijk Museum e ideata da Jean Tinguely e Daniel Spoerri. Il percorso prevedeva varie sale tra cui un labirinto buio e stretto di Spoerri dove il visitatore per muoversi doveva usare i sensi, toccando superfici e rilievi caldi, freddi, umidi e dagli odori più vari. Vista la diffusione internazionale di informazioni data dalla partecipazione dei giovani del Gruppo T alle mostre internazionali di *Nuove Tendenze* e i rapporti di Fontana con il gruppo e con il Museo Stedelijk, la concezione dei due corridoi alla mostra sul *Tempo libero* con effetti di sfalsamento percettivo a livello visivo (condotto nero) e fisico (condotto rosso), era in assonanza con la più aggiornata temperie culturale, sebbene la Triennale ancora faticasse ancora a recepirne gli esiti.

Come già successo per *l'Ambiente nero* e per *Esaltazione di una forma*, alcune recensioni accostarono gli ambienti a effettistica da luna park e baracconi.¹⁸³

Corrado Litta, ne "La settimana Incom illustrata" descrisse l'impatto generale dell'esposizione e fornì un elemento utile per comprendere la futura attribuzione dei condotti Utopie:

"Una descrizione minuziosa tradirebbe lo spirito di tutta la mostra che si appella ad una serie di inserti coloristici, pittorici, plastici, fonici per creare una suggestione d'insieme nello spettatore. Forse per la prima volta una esposizione internazionale di grande prestigio si affida quasi esclusivamente al richiamo fantastico e non documentario per illustrare tesi ed argomenti. Non sta a noi giudicare della riuscita. E' certo che i visitatori resteranno emozionati, colpiti, incuriositi, presi da shock, infastiditi, offesi: mai però annoiati da una esposizione montata come un film dove 'a muoversi sarà lo spettatore e non la pellicola.

Durante la visita si vedranno Platone, Aristotele e il Re Sole parlare con il 'fumetto' come qualsiasi eroe dei 'comics' (allestimento di Luciano del Pezzo); un grattacielo lampeggiante di fotografie di Marilyn Monroe, moltiplicate all'infinito da un effetto di specchi (nel 'tubo' arredato da Roberto Crippa); un baratro affondato nel vuoto, abisso punteggiato da luci verdi (Lucio Fontana) e un morbido spazio continuo, ondeggiante su un tappeto rosa come un favoloso

¹⁸² *Troisième Biennale de Paris*, catalogo mostra, 28 settembre - 3 novembre 1963, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1963. Registro dei documenti, n. 40.

¹⁸³ Paolo Rizzi su "Il Gazzettino" racconta in toni farseschi la visita di un ipotetico "Signor Brambilla" a cui "sembra di essere entrato in un enorme luna-park rivestito di vernice dorata: un labirinto di scale di enormi cubi che si protendono, di scritte luminose che si accendono e si spengono accecando la gente (...). Abbassa la testa e entra in un piccolo vano dove c'è scritto 'Utopie': si trova così in una saletta completamente rossa sul cui fondo tintinnano alcuni tubi di cristallo. Esce e si inoltra in una caverna nera come la notte, sul cui fondo spiccano alcuni buchi di luce verde". P. Rizzi, *Il visitatore come un automa nel labirinto della Triennale*, "Il Gazzettino", 10 luglio 1964.

'tapis-roulant' (architetto Nanda Vigo). Tutto resta immerso in una cornice di specchi e argento come un immenso baraccone da fiere".¹⁸⁴

Gino Traversi parlò invece di "due ambienti dovuti a Lucio Fontana: particolarmente suggestivo quello dei buchi, in fuga, illuminati in verde nel buio circostante".¹⁸⁵

Bruno Zevi stroncò duramente la Triennale di Eco e Gregotti che definì "la più stolido e tediosa che si sia mai vista" parlando di "totale disfacimento e vuoto ideologico" e di spreco di due-trecento milioni per "consentire ad un gruppo di artisti (tutti 'impegnati' naturalmente) di dare sfogo alle loro idiosincrasie".¹⁸⁶ Zevi ironizzò sul condotto nero di Fontana, lasciando senza attribuzione quello rosso: "Il percorso si biforca. siamo alle 'utopie del tempo libero': un tappeto rosa ondulato e più su, in una sala oscura, un diaframma bucherellato di Lucio Fontana".¹⁸⁷

L'arcano sulla attribuzione dei due ambienti è sciolto dalla mostra "Fontana+Vigo", allestita alla galleria La Polena di Genova dal 14 giugno al 9 luglio 1968. Qui il solo ambiente rosso è presentato come frutto della collaborazione tra i due. La stessa Vigo ha recentemente confermato di avere, per il condotto nero, tradotto in pianta quanto richiesto dall'artista, in analogia alla attribuzione presente nel di Fontana.¹⁸⁸

¹⁸⁴ C. Litta, *Tempo libero che significa?*, in "La settimana Incom illustrata", n. 26, 28 giugno 1964, p. 15.

¹⁸⁵ G. Traversi, *L'arte alla XIII Triennale di Milano*, in "Fenarte", n. 4, 1964, p. 24.

¹⁸⁶ Francesca Zanella evidenzia come Zevi non condividesse l'abbandono della specificità in merito a architettura e design della Triennale e quindi avesse affidato a Portoghesi il compito di commentare l'esito del lavoro del Centro Studi. Portoghesi vide un'analogia tra la struttura della mostra e il linguaggio cinematografico. Zanella, *Il complesso di Louise...*, cit., p. 71; P. Portoghesi, *L'anticatalogo della XIII Triennale di Milano*, "L'Architettura", n. 439, 1964, pp. 439-466.

¹⁸⁷ B. Zevi, *Processo alla Triennale. Il carnevale triste degli architetti*, "L'Espresso", 16 agosto 1964.

¹⁸⁸ 64 A 2 Ambiente spaziale *Utopie* nero a forma di corridoio; 64 A 3 Ambiente Spaziale *Utopie* rosso realizzato da Fontana in collaborazione con Nanda Vigo. E. Crispolti, *Fontana, catalogo ragionato di sculture...*, cit., p. 976. Intervista di Marina Pugliese a Nanda Vigo, Milano, 19 settembre 2013. Regesto dei documenti, interviste inedite, n. 84.

Fig. 50 V. Gregotti, *Condotti di scelta*, scalone monumentale,
XIII Triennale, 1964 Milano



Fig. 51 V. Gregotti, *Caleidoscopio*, XIII Triennale, 1964 Milano



Fig. 52 Fotogramma da *Metropolis* (1927), Fritz Lang

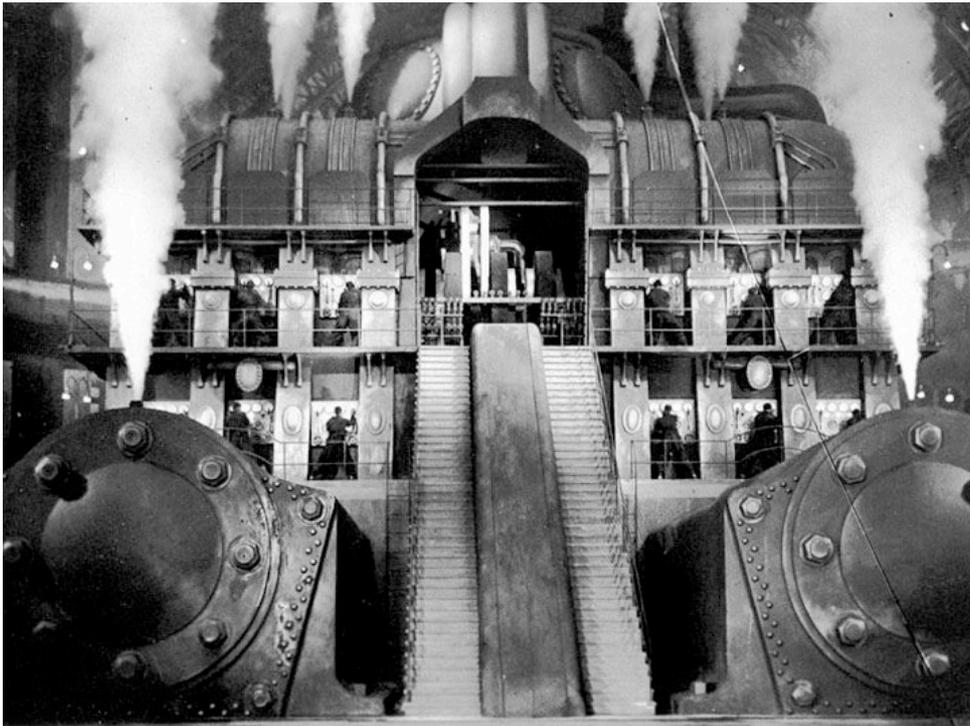


Fig. 53 Fotogramma da *Forbidden Planet* (1956), Fred M. Wilcox

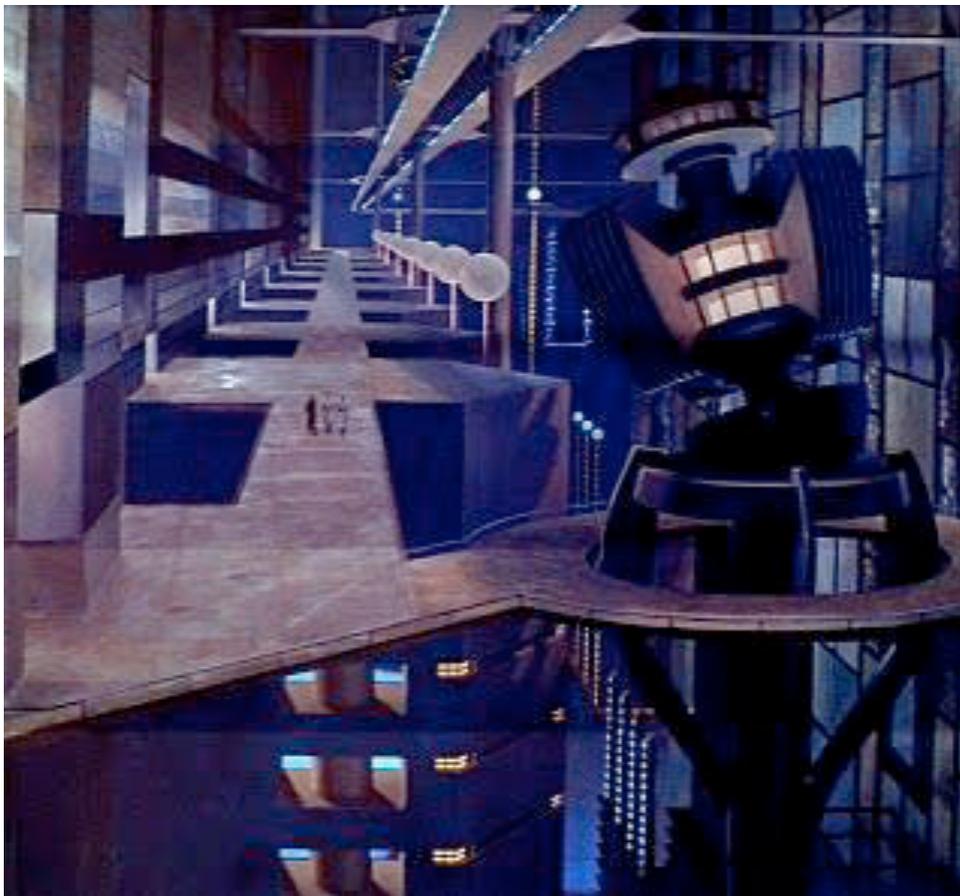


Fig. 54 L. Fontana e N. Vigo, allestimento mostra di Fontana,
International Centre of Aesthetic Research, 1962 Torino

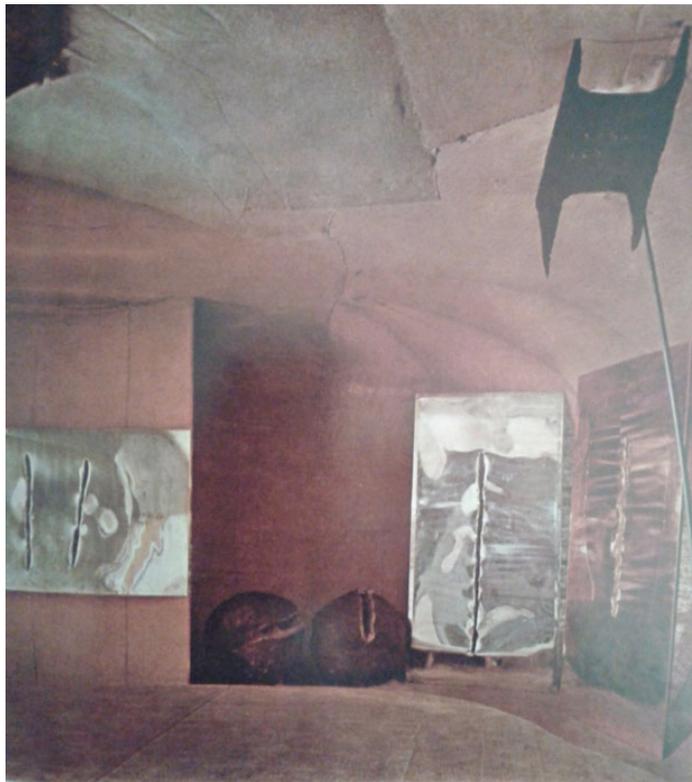


Fig. 55 L. Fontana, *Studio di Lucio Fontana e Nanda Vigo per le Utopie del tempo libero*, matita e china su carta, 1964

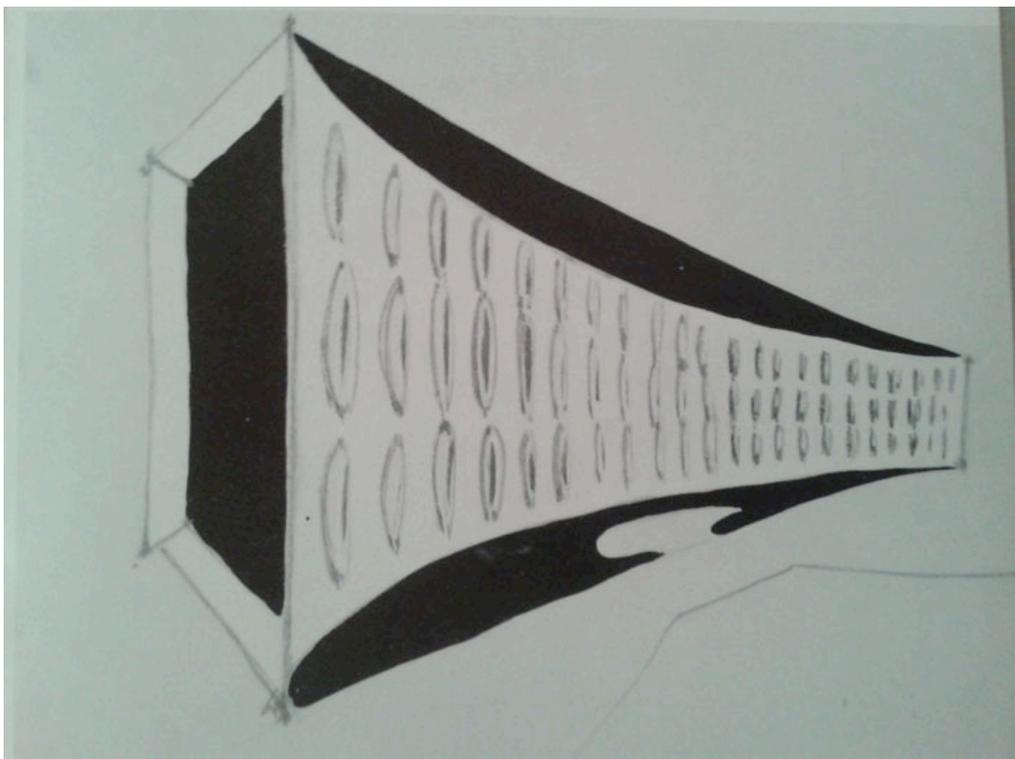


Fig. 56 L. Fontana, N. Vigo, *Utopie*, pianta corridoio nero, XIII Triennale, 1964 Milano

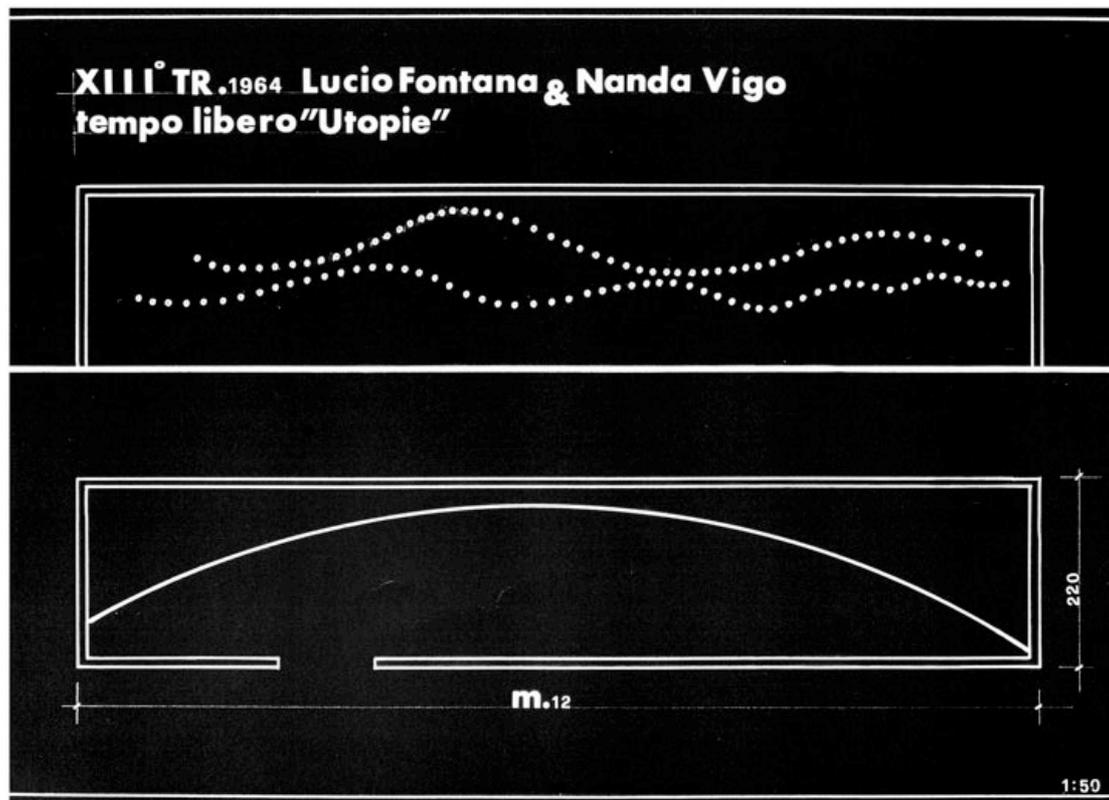


Fig.57 Fontana mentre esegue con il trapano i fori per *Utopie*, corridoio nero, XIII Triennale, 1964 Milano



Fig. 58 Gruppo 10 (R. Adams, F. Newby, P. Carter, C. St.John Wilson), *This is Tomorrow*, 9 agosto-9 settembre, Whitechapel Art Gallery, 1956 Londra.



Fig. 59 L. Fontana, *Utopie*, corridoio nero, XIII Triennale, 1964 Milano, 64 A 2

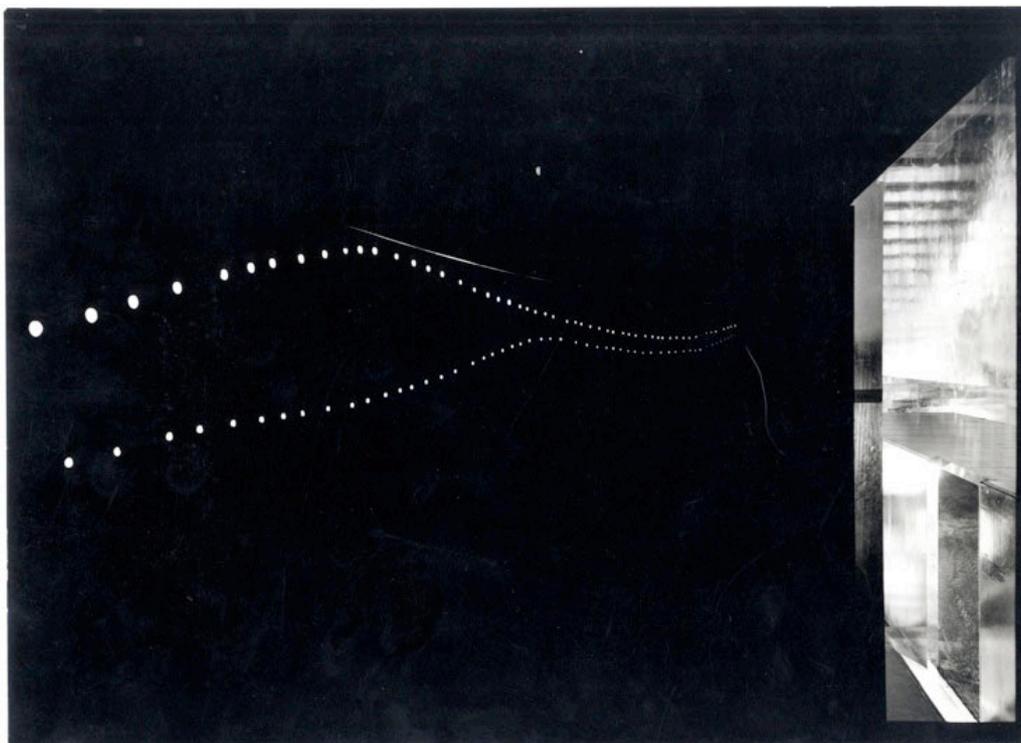


Fig. 60 L. Fontana, *Utopie*, corridoio nero, XIII Triennale, 1964 Milano, 64 A 2

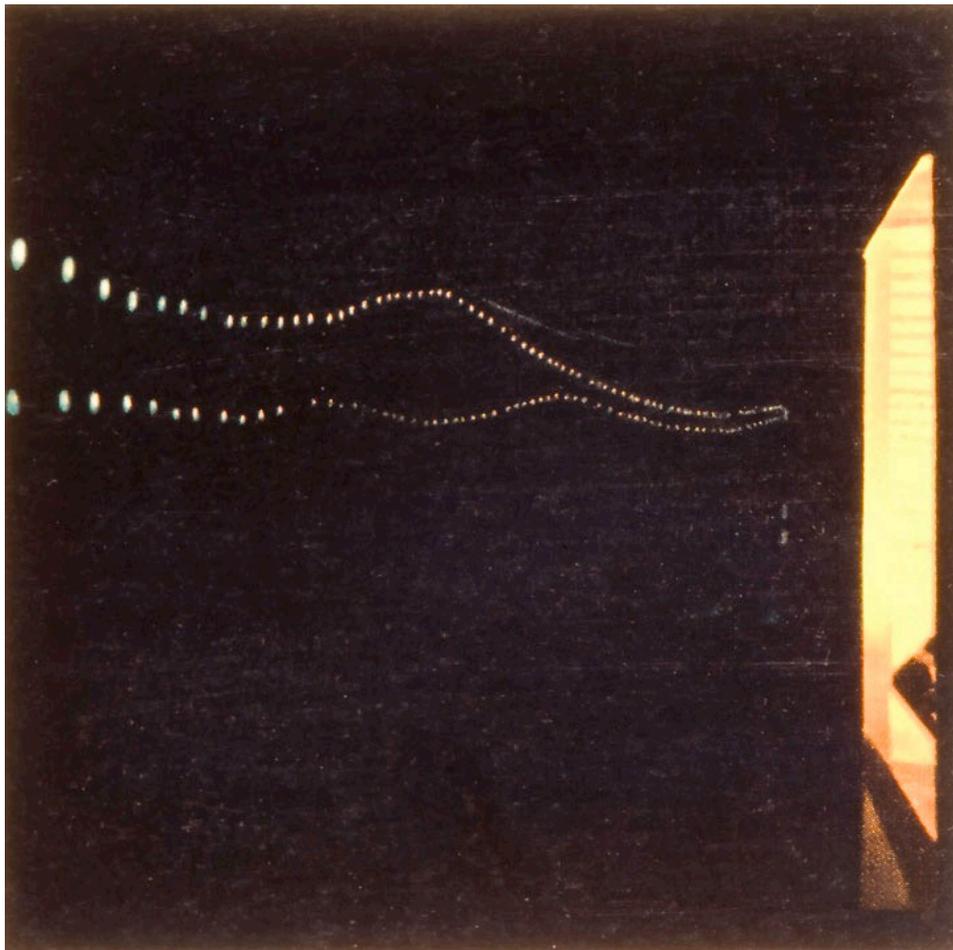


Fig. 61 L. Fontana, N. Vigo, *Utopie*, pianta corridoio rosso, XIII Triennale, 1964 Milano

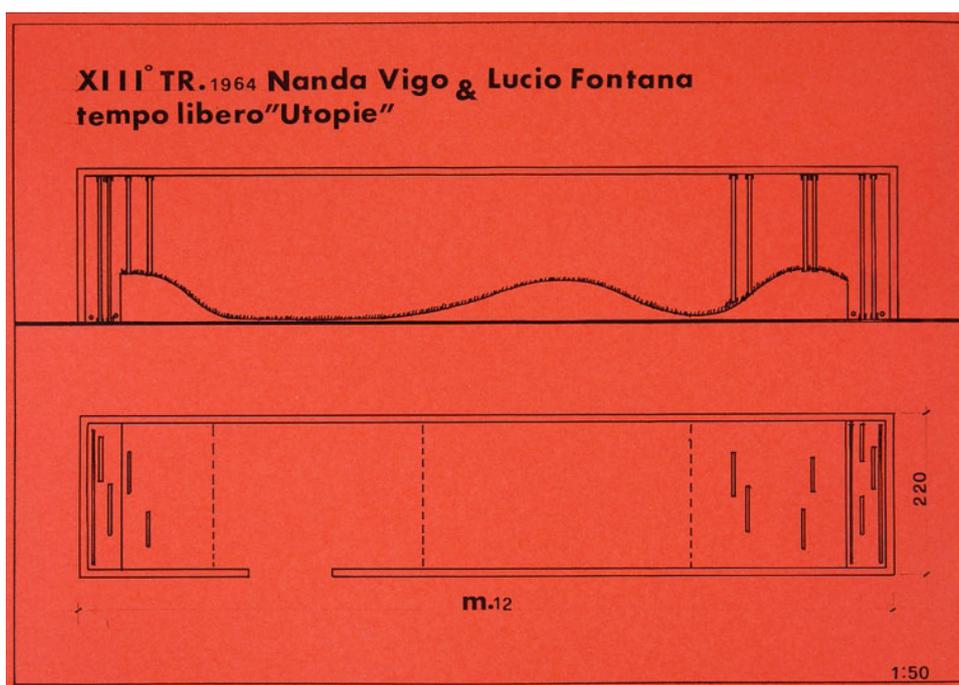


Fig. 62 L. Fontana, N. Vigo, *Utopie*, corridoio rosso, XIII Triennale, 1964 Milano, 64 A 3



Fig. 63 L. Fontana, N. Vigo, *Utopie*, corridoio rosso, XIII Triennale, 1964 Milano, 64 A 3

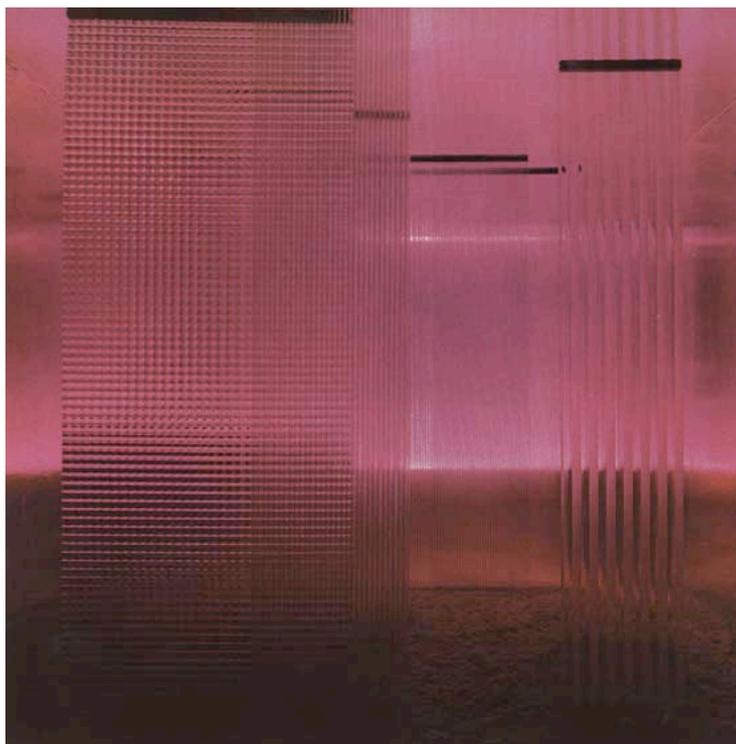


Fig. 64 Lucio Fontana con Jef Verheyen mentre legge "Gutai" n. 8, 1959 Milano



Fig. 65 J. Yoshihara, *Stanza*, 1956 Osaka



Fig. 66 S. Shimamoto, *Scultura su cui camminare* (1956) pubblicato in "Nul negentienhonderd vijf en zestig deel 1 teksten deel 2 foto's", catalogo mostra, 1965, Stedelijk Museum Amsterdam



Capitolo 4

“Unmanageable for anglo-saxon stomachs”. Fontana e la ricezione degli ambienti negli Stati Uniti.¹⁸⁹

Allo stato odierno delle conoscenze, non risultano ulteriori ricerche di Fontana nei primi anni cinquanta per un nuovo ambiente. *L'Ambiente nero*, realizzato appositamente nel novembre 1949 presso la Galleria d'Arte del Naviglio fu considerato dall'artista un raggiungimento non innovabile e al più ripresentabile in occasioni espositive di maggiore visibilità. In questo quadro si possono leggere i tentativi alle Biennali di Venezia del 1950 e del 1952 e persino un ulteriore tentativo di esporre l'opera anche a New York. La suggestione gli venne da una proposta di Enrico Donati, pittore surrealista milanese naturalizzato americano che negli anni cinquanta aderì al movimento spazialista fungendo da anello di congiunzione tra la ricerca astratta italiana e quella americana.¹⁹⁰ Fontana, come attesta una lettera inedita del 1952, conservata negli archivi del Getty Research Institute, propose a Donati di riallestire non solo dipinti e sculture, ma anche in una apposita stanza *l'Ambiente nero*:

“Milano 11-4-52

Caro Donati - ho ricevuto la tua comunicazione e te ne ringrazio, sarei ben lieto di esporre a New Yorch (sic) - Naturalmente se la Galleria avesse varie sale mi piacerebbe realizzare “l'Ambiente Spaziale” come feci per la prima volta alla Galleria del Naviglio (Cardazzo) nel 1949 - né pittura né scultura, un'ambiente (sic) alla luce nera di Wood, oppure al neun (sic) - poi in un'altra sala alcuni quadri a “concetti spaziali” e poi se credi alcune ceramiche, che certamente

¹⁸⁹ N. Lynton, *London Letter*, in “Art International, VII, January 1 1963, p. 86.

¹⁹⁰ Enrico Donati (Milano 1909 – New York 2008) nel 1934 si trasferì a New York avvicinandosi al Surrealismo e a Marcel Duchamp collaborando alla organizzazione della “Exposition Internationale du Surréalisme” di New York del 1947. Nel 1950 allestì una esposizione personale alla Galleria del Milione mentre il 17 maggio del 1952 firmò il *Manifesto Spaziale per la Televisione* con Ambrosini, Burri, Carozzi, Crippa, De Luigi, Guidi Joppolo, La Regina, Milena Milani, Morucchio, Peverelli, Tancredi e Vianello e quindi tra il 1952 e il 1953 espose in una serie di mostre “spaziali” a Venezia (“Pittori spaziali e nucleari assieme”, Galleria del Cavallino), Trieste (Galleria Casanova), Vicenza (Galleria Il Calibano), Venezia (“Mostra Spaziale” Sale del Vecchio Ridotto della Fenice).

potrebbero avere un risultato di vendita avendone già collocate varie in America da privati e in Gallerie.[...].¹⁹¹

La cosa non ebbe seguito e Fontana ebbe occasione di allestire una esposizione monografica a New York solo nel 1961, in occasione della mostra “Ten paintings of Venice” presso la Martha Jackson Gallery.

1. La scultura negli Stati Uniti negli anni cinquanta

Se si considera che nel 1960 Tinguely allestì nel cortile del MoMa, *Hommage à New York*, Fontana approdò in America in un momento particolare ovvero quando la scultura astratta degli anni cinquanta ancora legata alla forma plastica stava per essere soppiantata dalla ricerca innovativa e sperimentale della nuova generazione interessata invece all'ambiente.

La scultura astratta americana era stata di fatto codificata da Clement Greenberg che in *The new sculpture* (1949) notò un importante cambiamento di stile determinato dall'utilizzo della saldatura in una serie di artisti, definiti “scultori-costruttori”, tra i quali David Smith, Abraham Lassaw, Herbert Ferber, Richard Lippold e Seymour Lipton.

Secondo Greenberg, il corrispettivo plastico dell'espressionismo astratto in pittura aveva come comune denominatore l'intervento diretto dell'artista tramite la fiamma ossiacetilenica. Non a caso le analogie con l'*Action painting* non furono individuate da Greenberg nell'ingrandimento della scala e nella relazione con lo spazio circostante, ma nella fisicità dell'intervento diretto con la saldatura. Il vantaggio della nuova scultura consisteva nella mancanza di associazioni storiche di alcun tipo, dato che conferiva “una verginità che stimola l'audacia dello scultore e lo invita a raccontare ogni cosa senza paura della censura della tradizione”.¹⁹²

¹⁹¹ Regesto dei documenti, lettere inedite, n. 16.

¹⁹² C. Greenberg, *The new sculpture*, (“Partisan Review”, June 1949), in *Art and Culture. Critical Essays*, Beacon press, Boston 1965, pp. 139-145. Per la versione italiana vedi G. Di Salvatore, L. Fassi, C. Greenberg. *L'Avventura del Modernismo. Antologia critica*, Johan and Levi editore, Milano 2011, pp. 91-96.

Possiamo prendere come spunto per una riflessione generale il saggio di Wayne Anderson *American Sculpture: the situation in the fifties* pubblicato nel 1967 per il numero monografico speciale dedicato alla scultura dalla rivista "Artforum".¹⁹³

Anderson individua come territorio comune per la scultura americana degli anni cinquanta, la persistenza dei canoni forniti dal Bauhaus e dal Neoplasticismo ma soprattutto l'ombra lunga della scultura surrealista di Giacometti. Il legame con il surrealismo avvenne tramite due canali. Il primo dovuto alle esperienze europee di alcuni dei futuri protagonisti della New York School e in particolare Calder, che visse a Parigi dal 1926 al 1933, e Noguchi, che tra la primavera e l'estate del 1927 lavorò per qualche mese come assistente di Brancusi.¹⁹⁴ Il secondo dovuto al contatto diretto con le opere. L'occasione fu costituita dalla grande mostra *Fantastic Art, Dada, Surrealism* allestita da Alfred Barr al Museum of Modern Art nel 1936. In particolare, come sottolinea Lisa Phillips, l'esposizione del *Palazzo alle 4 del mattino* (1932) di Giacometti fu determinante nella generazione di un modello tipico della scultura americana negli anni cinquanta, la "scultura-gabbia". L'opera di Giacometti, lo scheletro di un palazzo con delle quinte geometriche, una spina dorsale e lo scheletro di un uccello appeso all'interno, divenne infatti una sorta di canone per opere costituite da griglie geometriche o da intrecci di forme astratte con prevalenza di spazi vuoti.¹⁹⁵ (fig. 67) L'eredità di Giacometti e l'idea della gabbia amplificabile in quanto spazio abitabile venne raccolta da Louise Bourgeois, artista francese naturalizzata americana, che nel 1949 realizzò *The blind leading the blind*, una foresta di elementi in legno all'interno della quale, con una scelta eloquente rispetto al senso dell'opera, l'artista si fece fotografare. (fig. 68) La questione dell'amplificazione delle dimensioni fu invece affrontata in occasione di un importante simposio, *Relationship of Painting and*

¹⁹³ W. Anderson, *American Sculpture: the situation in the fifties*, in "Artforum", Special Issue, Summer 1967, New York, pp. 60-67.

¹⁹⁴ A. Chave, *Noguchi and Brancusi: Towards a Larger Definition of Sculpture*, in A. von Vegesack, K. V. Posch, J. Eisenbrand (a cura di), *Isamu Noguchi: Sculptural Design*, exhibition catalogue, December 8 2001- April 21 2002, Vitra Design Museum, Weil am Rhein 2001, pp. 27-65.

¹⁹⁵ L. Phillips (edited by), *The Third Dimension. Sculpture of the New York School*, exhibition catalogue, December 6 1984 - March 3 1985, Whitney Museum of American Art, New York 1984, p. 31.

Sculpture to Architecture, moderato il 19 marzo 1951 al MoMa dall'architetto Philip Johnson.¹⁹⁶ Oltre al critico James Johnson Sweeney e allo storico dell'architettura Henry-Russell Hitchcock, tra i relatori del convegno figurava l'artista e architetto sperimentale Frederick Kiesler (1890-1965), esponente di grande rilievo nell'America degli anni cinquanta, noto in campo artistico per avere progettato gli arredi della Galleria Art of this Century (1942) di Peggy Guggenheim.¹⁹⁷ L'allestimento della galleria, concepito come uno spazio fluido e continuo, ebbe un notevole impatto sugli artisti che la frequentavano. Kiesler stesso si interessò in prima persona alla realizzazione di sculture ambientali e nel 1947 realizzò *Galaxy*, una scenografia teatrale con riverberi delle opere del Giacometti surrealista, riprodotta due anni dopo quale scultura percorribile in legno di dimensioni ambientali. (fig. 69)¹⁹⁸

L'eredità di Kiesler venne in parte raccolta da Herbert Ferber, uno degli esponenti della New York School.¹⁹⁹ Legato alla Betty Parson Gallery, Ferber fu uno dei 18 "Irascibili" che firmarono la lettera del 18 maggio 1950 contro la politica di acquisto del Metropolitan Museum. A partire dalla metà degli anni cinquanta Ferber iniziò a realizzare sculture connotate dalla presenza di un soffitto ("roofed sculptures"). *Sculpture as environment*, allestita nel 1961 per il Whitney Museum of American art, era composta da cinque grandi elementi delle stesse dimensioni della sala espositiva, realizzati in tessuto imbevuto di resina vinilica e carta su una armatura di metallo. (fig. 70) L'opera era definita dal suo stesso titolo: non un ambiente ma l'ingrandimento in

¹⁹⁶ *A Symposium on How To Combine Architecture, Painting and Sculpture*, "Interiors + Industrial Design", n. 10, May 1951, pp. 110–115. Un altro importante momento di confronto fu costituito dal convegno organizzato il 12 febbraio 1952 al Moma intitolato *The New Sculpture: a Symposium* a cui parteciparono David Smith, Theodore Roszak, Herbert Ferber e Richard Lippold.

¹⁹⁷ Nel 1966 Kiesler scrisse su "Art in America" un importante intervento sul tema del rapporto tra scultura e architettura. F. J. Kiesler, *Notes on Architecture as Sculpture*, in "Art in America", May-June 1966, pp. 57-68.

¹⁹⁸ Un articolo di Eugene C. Goossen su "Art International", sottolineando la situazione di *impasse* della scultura americana legata in modo prevedibile alla ripetizione meccanica di forme astratte, dedica a Kiesler un paragrafo sostenendo che *Galaxy* "suggerisce che non sia così distante il giorno in cui sarà possibile entrare in un reale ambiente scultoreo". E.C. Goosen, *The End of the Object*, "Art International", vol. III, n. 8, 1959, p. 42. Regesto dei documenti, testi critici, n.18.

¹⁹⁹ Nel 1960, in un testo esplicativo su "Art International" Ferber menzionò come riferimento per la sua scultura ambientale le ricerche di Mark Rothko e quelle di Frederick Kiesler. H. Ferber, *Sculpture as Environment*, "Art International", vol. IV, n. 1, 1960, p. 71. Regesto dei documenti, testi critici, n. 21.

scala ambientale di una scultura, analoga a livello formale alle molte di piccole e medie dimensioni che Ferber realizzava negli anni cinquanta.²⁰⁰

La differenza con gli ambienti dell'artista italo-argentino resta decisiva: la scultura americana cercava un rapporto con l'ambiente tramite l'amplificazione delle dimensioni; al contrario per Fontana il protagonista era l'ambiente in quanto tale con luci e colori mentre l'oggetto scultoreo, come dimostrano le riedizioni dell'*Ambiente nero* degli anni sessanta, è del tutto secondario e, in ultima analisi, destinato a essere eliminato. Il problema, una relazione dialettica con lo spazio espositivo che andasse al di là dell'amplificazione delle dimensioni, fu affrontato negli Stati Uniti da Louise Nevelson ma venne colto dalla critica anni dopo. Per *Moon Garden + One* (1958), allestita alla Grand Central Moderns di New York, l'artista dipinse la galleria di nero e la fece illuminare da una fioca luce blu mentre alle pareti, senza soluzione di continuità, vennero installati una serie di grandi assemblaggi in legno dipinti di nero.²⁰¹ La Nevelson proseguì la sua ricerca ambientale aggiungendo anche elementi partecipativi: nel 1959 allestì presso la Martha Jackson Gallery *Sky Columns Present* un'installazione dove la sala espositiva era occupata da oggetti - nel caso specifico da scatole nere - che il pubblico poteva spostare, cambiando la configurazione dello spazio.²⁰² (fig. 71)

Lo stesso Wayne Anderson, che nel 1962 curò una mostra itinerante di Ferber, definendo in catalogo la stanza del Whitney "la prima scultura ambientale mai realizzata in uno spazio definito da pareti, pavimento e soffitto", nel testo del 1967 sulla scultura

²⁰⁰ Un passaggio di una intervista di Irving Sandler a Ferber, esplicita il tipo di rapporto tra opera e dimensioni: "IS: Do you conceive a large work differently from a small work? Or do you conceive a small work always having the potential of being a large work?/ HF: Well, let's put it this way. I usually make small sculptures to start with, some of which I perceive as being possible of enlargement, of becoming bigger sculptures with more or less the same forms. (...) *Oral History Interview with Herber Ferber conducted by Irving Sandler*, April 22 1968 - January 6 1969, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington.

²⁰¹ B. Kamin Rapoport (edited by), *The Sculpture of Louise Nevelson*, exhibition catalogue, May 5 - September 6 2007, The Jewish Museum, New York.

²⁰² "The whole long wall was completely covered with black boxes; and then at the end of the room there were columns, one on top of the other. It's curious that in those days Louise Nevelson had the idea of spectator-collector participation in her work. In other words, she wanted the people who were interested in her work and bought it and so on to arrange it the way they felt they would like it." P. Cummings, *Interview of Martha Jackson*, May 23 1969, *The Oral History Collections of the Archives of American Art, Smithsonian Institution*, Washington, p. 59. Regesto dei documenti, interviste inedite, n. 82.

americana degli anni cinquanta, rivide le sue posizioni e annoverò Ferber solo per la lavorazione superficiale della materia (messa in analogia con la pittura espressionista) mentre segnalò la Nevelson come importante anello di collegamento con la generazione successiva.²⁰³

2. Ambienti/*Environments*

La nuova scena, destinata a soppiantare la scultura tradizionale di dimensioni ambientali, fu quella definita da Lawrence Alloway "Junk culture", promossa da alcune gallerie di New York tra cui la Martha Jackson Gallery.²⁰⁴ Qui, tra la fine degli anni cinquanta e primi anni sessanta, vennero allestite una serie di mostre incentrate sul tema dello spazio tra cui "New aspects of space" nel 1957, "The enormous room" nel 1959 e "New Forms New Media" nel 1960, con in catalogo uno scritto di Allan Kaprow. Il testo parla di nuovi media che "mescolano i confini tradizionali e ricondizionano la nostra esperienza" e di spazio che "non è più pittorico ma nel quale suoni, odori, luci artificiali, movimento e tempo sono ora utilizzati". La descrizione calza perfettamente per l'arte ambientale e sebbene la mostra esponesse opere di giovani e di maestri delle generazioni precedenti, tra cui Schwitters e Burri, Fontana non venne incluso. (fig. 72) L'ufficializzazione delle nuove modalità espressive si ebbe grazie a *The Art of Assemblage* curata da William Seitz e allestita tra ottobre e novembre del 1961 al

²⁰³ "The Whitney room was the first environmental sculpture to exist within a space defined by wall, ceiling and floor". W. Anderson (edited by), *The sculpture of Herbert Ferber: itinerary, exhibition catalogue*, Walker Art Center, April 15- May 27 1962, Minneapolis, 1962. Anderson, *American Sculpture...*, cit., p. 64.

²⁰⁴ L. Alloway, *Junk Culture*, in "Architectural Design", n. 3, March 1961, pp. 122-123. La Martha Jackson Gallery aprì nel 1953 esponendo astrattisti europei ed espressionisti astratti americani. In un secondo momento la galleria aprì anche ai giovani, sostanzialmente di New York, ai quali dedicava un momento espositivo annuale a giugno. In questo modo, e durante l'attività di selezione dei giovani, la Jackson entrò in contatto con Oldenburg, Dine e Kaprow. "We had a policy of showing young artists in June. (...) I saw that most of the artists were working with a combination of materials rather than painting; and I was very interested in it because of Chamberlain and Nevelson. You see, Chamberlain was using junk automobiles, and Nevelson was using Wood that she picked up in the streets of New York. So I figured, here are two big sculptors of the junk art, and we should show it. Oldenburg interested me, and Jim Dine. They helped us a lot by directing us what artists to look for". Cummings, *Interview of Martha Jackson*, cit., p. 64. Regesto dei documenti, interviste inedite, n. 82.

Museum of Modern Art di New York. La mostra, basata su un impianto storico, trattava il tema fino alle tendenze più recenti, la “Junk Culture” di Kaprow e compagni.

Una sezione del catalogo, dedicata al collage ambientale (“The collage environment”), citava la lettura di Alloway e l’ambiente urbano e i suoi scarti come naturale panorama estetico di riferimento per l’arte più sperimentale, mentre la sezione conclusiva, “Attitudes and Issues”, definiva l’assemblaggio un nuovo medium, funzionale a differenza delle tecniche tradizionali a sviluppare i nuovi punti di vista della generazione di artisti “cresciuti con l’espressionismo astratto ma refrattari a diventare la maniera di Pollock e de Koonig”.²⁰⁵

Seitz menzionava *Hommage to New York* di Tinguely e riprendeva la teoria di Kaprow citando espressamente il manoscritto non ancora pubblicato di *Assemblages, Environments and Happenings* per sostenere l’espansione dal *collage*, all’assemblaggio, al *collage* ambientale fino all’*happening*. Anche in questo caso gli ambienti di Fontana non furono neppure menzionati, nonostante le ricerche di Kaprow e le sue opere abitabili ed esperibili definite “environments” arrivarono dieci anni dopo l’*Ambiente nero* e i primi manifesti spaziali.

Realizzati in massima parte con materiali di riciclo, gli ambienti di Kaprow invitavano alla attiva partecipazione dei visitatori. Intorno a Kaprow, anche altri artisti – tra cui Jim Dine, Robert Whitman e Claes Oldenburg – si muovevano nella stessa direzione, sperimentando performance collettive e realizzando ambienti caratterizzati dall’uso di materiali effimeri e di riciclo.

Nel 1960 la Judson Gallery di New York ospitò una serie di *environment*, tra cui *An Apple Shrine* di Kaprow e *The House* e *The Street*, firmati da Oldenburg in collaborazione con Dine. Insieme a Oldenburg, Brecht e Dine, nel maggio 1961 Kaprow partecipò alla mostra *Environments, Situations, Spaces*.²⁰⁶ Per l’occasione la

²⁰⁵. “Assemblage is a new medium. (...) It has indeed provided an effective outlet for artists of a generation weaned on abstract expressionism but unwilling to mannerize Pollock and de Koonig, or other artists they admire”. W. Seitz (edited by), *The Art of Assemblage*, exhibition catalogue, October 2 - November 12 1961, Museum of Modern Art, New York 1961, pp. 72-76; p. 87.

²⁰⁶ Alla mostra parteciparono Jim Dine, George Brecht, Allan Kaprow e Claes Oldenburg. *Environments, Situations, Spaces*, exhibition catalogue, May 25 - June 23 1961, Martha Jackson Gallery, New York 1961. Registro dei documenti, cataloghi di mostre, n. 30.

galleria Martha Jackson fu divisa in sei sezioni, una per ogni artista partecipante. Mentre Oldenburg allestì *The Store*, un negozio composto da repliche di grandi dimensioni di oggetti in gesso, Kaprow realizzò *The Yard*, riempiendo il cortile della galleria di gomme di camion. (fig. 73)

Pochi mesi dopo, dal 21 novembre al 16 dicembre, la stessa galleria aprì *Ten Paintings of Venice*, una esposizione monografica di Lucio Fontana.²⁰⁷ (fig. 74)

Tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio dei sessanta l'artista era al centro di una notevole attenzione internazionale come evidenziano le relazioni con le gallerie parigine (Stadler, Rive Droite, Iris Clert) e londinesi (Marlborough e Mc Roberts & Tunnard Ltd) e la mostra antologica allestita nell'inverno 1960 allo Stedelijk Museum di Amsterdam. Negli Stati Uniti Fontana aveva esposto solamente in mostre collettive mentre per la sua prima mostra monografica, allestita nella stessa galleria di *Environments, Situations, Spaces*, Fontana espose solo opere su tela.²⁰⁸ Questa scelta, anche in considerazione della volontà manifestata nella lettera del 1952 a Enrico Donati, appare assai contraddittoria. I Martha Jackson Gallery Records conservati presso gli Archives of American Art dello Smithsonian non hanno conservato documenti su una eventuale volontà o desiderio di Fontana di esporre ambienti. Le esposizioni sperimentali in generale e la "Junk art" in particolare davano però pochi riscontri di vendita e la galleria doveva alternare e compensare con esposizioni più

²⁰⁷ L.M. Barbero, *Lucio Fontana: Venezia/New York*, catalogo mostra, 4 giugno-24 settembre 2006, Peggy Guggenheim Collection, Venezia 2006, pp. 19-50; F. Tedeschi, *L'opera di Fontana tra gli anni Cinquanta e Sessanta e la sua ricezione nell'ambiente inglese*, in *Fontana. Beyond Space*, exhibition catalogue, October 19 - December 16 2008, Imago Art Gallery, Londra, Skira, Milan 2008, pp. 16-29; B. Rose, *Fontana in America*, in G. Cortenova, *Lucio Fontana. Metafore Barocche*, catalogo mostra, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Palazzo Forti, Verona, 26 ottobre 2002 - 9 marzo 2003, pp. 173-181. Registro dei documenti, cataloghi di mostre, n. 32.

²⁰⁸ Mostre collettive cui partecipò negli anni cinquanta Fontana negli Stati Uniti: *Painting in Post War Italy 1945-1957*, exhibition catalogue, February 9 - March 16, Casa Italiana della Columbia University di New York, 1958; *The 1958 Pittsburgh Bicentennial International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture*, exhibition catalogue, December 5 1958 - February 8 1959, Pittsburgh Carnegie Institute, Pittsburgh 1958; *An international selection. Europe and Japan chosen by Michel Tapié. The United States chosen by the Signa Gallery*, August 22 - September 22, Signa Gallery, East Hampton 1958; *The 1960's: Painting and Sculpture from the Museum Collections*, exhibition catalogue, June 28 - September 24 1960, The Museum of Modern Art, New York 1960; *Recent acquisitions*, December 19 1961-February 25 1962, The Museum of Modern Art, New York.

redditizie. Inoltre Fontana in America era già conosciuto per i *Concetti spaziali* su tela che avevano un notevole riscontro, anche internazionale, in ambito collezionistico.²⁰⁹

Considerata la politica della galleria incentrata sulla promozione dei giovani americani, appare logico che l'investimento sugli artisti internazionali fosse cauto e legato alle probabilità di vendita. Il dato è confermato dal fatto che anche il gruppo di artisti sperimentali giapponesi Gutai, noto per *happening* e opere ambientali, allestiti nel 1958 da Martha Jackson una esposizione di soli dipinti.²¹⁰

In occasione della mostra Fontana realizzò una serie di tele bucate e tagliate, dipinte con colori oro e argento e arricchite da frammenti di vetro colorato di Murano.²¹¹ (fig. 75) Lawrence Alloway, che già nel 1959 aveva fatto tradurre in inglese il *Manifesto tecnico* del 1951 per "Ark. Journal of The Royal College of Art", scrisse in catalogo che Fontana "è un nemico della purezza dei media e ha scelto l'ambiguo confine tra le arti, dove i dipinti sembrano sculture e la scultura incontra la pittura a metà strada, in una serie di sovrapposizioni e mescolanze".²¹² Questo è il punto centrale della difficoltà di ricezione dell'opera di Fontana nel mondo anglosassone: Fontana rappresenta l'essenza di tutto ciò che è anti-greenberghiano. I suoi continui passaggi tra media, la sua "incoerenza" a livello materico e formale nei passaggi tra astrazione e figurazione, essenzialità e superfetazione, minavano - in modo molto più sfuggente rispetto alla Junk Art - l'essenza della "medium specificity". Non a caso Alloway concluse il suo testo per la

²⁰⁹ "(...) we had *Environments, Situations and Spaces*. We divided the gallery into six sections, and we gave a section to each of six artists. It was not as successful as the first show, but it was the first show uptown of environments. It led to many museum shows afterwards where they did the same thing; (...) I think its the last show where a gallery could lead a museum. Now they don't want any gallery to get ahead of them. (...) Anyway I'm glad that museums are giving young artists a chance to experiment, because it's very expensive for galleries today with high taxes and rents and all to show young artists." Cummings, *Interview to Martha Jackson*, cit., p. 66-67. Regesto dei documenti, interviste inedite, n. 82.

²¹⁰ *6th Gutai Exhibition*, exhibition catalogue, September 25 - October 25 1958, Martha Jackson Gallery, New York. Ringrazio Anne Rana per avermi suggerito questo dato.

²¹¹ La serie delle *Venezie* era stata già in parte allestita dal luglio all'ottobre 1961 al Centro Internazionale delle Arti e del Costume di Palazzo Grassi in occasione della Mostra *Arte e Contemplazione* a cura di Paolo Marinotti, dove esposero anche Mark Rothko, Sam Francis, Antoni Tàpies, Jean Dubuffet e Wols. Barbero, *Lucio Fontana: Venezia...*, cit., pp. 32-36.

²¹² "He is the enemy of media purity, and chooses the ambiguous border between the arts, where painting looks like sculpture and sculpture meets painting halfway, in a series of overlappings and confluations". L. Alloway (edited by), *Lucio Fontana. Ten Paintings of Venice*, exhibition catalogue, November 21- December 16 1961, Martha Jackson Gallery, New York 1961, snp. Regesto dei documenti, cataloghi di mostre, n. 32.

monografica londinese di Fontana allestita tra il 12 ottobre e il 5 novembre del 1960 da Mc Roberts & Tunnard, scrivendo che “il rinnovamento è il medium dell’arte di Fontana”.²¹³ Mentre le vendite andarono bene, le recensioni furono comprensibilmente negative.²¹⁴ “Art News” lo liquidò sostenendo che “ci vuole un certo genio per essere così noiosi a un tale livello”, mentre su “Arts” Sidney Tillim dichiarò: “Fontana non è nulla più di un decoratore di successo”.²¹⁵

Un elemento importante per comprendere la mancata ricezione in America dell’arte ambientale di Fontana è dato dal comunicato stampa e dalla biografia dell’artista italo argentino nel catalogo della mostra. Improntato sulla rilevanza internazionale dell’artista grazie anche alla menzione dell’imminente pubblicazione di *Devenir de Fontana* di Michel Tapié, il comunicato citava erroneamente il manifesto *Spaziali* del 1948 (indicato come *Spazialismo* del 1949) ma non menzionava l’*Ambiente spaziale a luce nera* mentre la biografia in catalogo lo indicava come “prospettiva di spazio con una forma speciale e una illuminazione a luce nera”.²¹⁶ (fig. 76) L’aggettivo “spaziale”, presumibilmente per un refuso, venne tradotto con “speciale” e la parola ambiente - semplice e comprensibile visto il titolo della mostra *Environments, Situations, Spaces* - fu sostituita da un ambiguo sintagma: “prospettiva di spazio con una forma spaziale e illuminazione a luce nera”. Il dato non è di secondaria importanza se si considera che la traduzione canonica in inglese di *Ambiente spaziale* è “Spatial Environment” e che la “prospettiva” implica il controllo logico del percepito, ribaltando completamente il segno dell’opera.

Fontana non parlava inglese e molto probabilmente non si accorse della manipolazione sul titolo della sua opera. Perché modificare il titolo dell’ambiente di

²¹³ “From his work it is clear that for Fontana renewal is the medium of his art”. *Lucio Fontana, exhibition catalogue*, October 12-November 5, 1960, McRoberts & Tunnard Ltd, London 1960, snp.

²¹⁴ *Lucio Fontana has first one man show in New York*, in “America-Italy Newsletter”, vol. 7, n. 1, December 1961 - January 1962.

²¹⁵ Riportato in S. Simon, *The Fontana Problem*, in “Art International”, volume X, n. 6, summer 1966, p. 58.

²¹⁶ “perspective of space with a special form and black light illumination”. Special è molto probabilmente un refuso per spatial. Biografia in *Lucio Fontana. Ten Paintings of Venice*, exhibition catalogue, November 21 - December 16 1961, Martha Jackson Gallery, New York 1961, snp. Regesto dei documenti, cataloghi di mostre, n. 32.

Fontana? Quali erano analogie e differenze tra gli ambienti di Fontana e gli *environment* di Kaprow? Base di partenza comune era la creazione consapevole di un nuovo medium e l'utilizzo dello stesso termine per definirlo, ma anche il ruolo della stanza come contenitore dell'opera. Kaprow in *Assemblages, Environments and Happenings* evidenzia che le nuove forme artistiche ambientali forzano i tradizionali rapporti con l'architettura, considerando che per l'arte "la stanza è sempre stata la cornice o anche il formato".²¹⁷ Questa è un'analogia interessante in quanto il titolo dell'*Ambiente spaziale a luce nera* era sia riferito allo spazio siderale sia allo spazio specifico in cui era realizzata l'opera, ovvero la stanza, le sue pareti e il soffitto.

Il ruolo dello spettatore era invece radicalmente diverso: contemplativo per Fontana e partecipativo per Kaprow che prevedeva esplicitamente il ruolo attivo e creativo del pubblico. Ma soprattutto diverso era il valore attribuito ai componenti materiali dell'ambiente. Kaprow, pur ponendo l'accento sulla partecipazione e sulla deperibilità e povertà dei mezzi, strutturava gli *environment* su una ricca e articolata presenza di elementi, oggetti e materiali di varia natura intorno ai quali doveva ruotare la partecipazione dello spettatore. Fontana con il buio, i colori fluorescenti e la luce di Wood, enfatizzava invece l'importanza e l'impatto spaziale del vuoto a detrimento dell'oggetto centrale, intuendo lo scarto e la forza del contenitore a discapito del contenuto, dematerializzato poi, e ridotto a puri segni di luce nelle riedizioni degli anni sessanta. Lo stesso vuoto celebrato come spazio in potenza nella bidimensionalità dei *Buchi* e nei *Tagli*. Anche gli *environment* di Kaprow e la Junk Art minavano la "medium specificity", ma con una coerenza interna estranea alla poetica di Fontana e ponendosi come conseguenza del rapporto con lo spazio inaugurato dall'Action painting di Jackson Pollock. A prescindere quindi da differenze e analogie, la posta in gioco per Kaprow consisteva nel rischio di perdere il primato su una nuova modalità espressiva autoctona che l'artista, sosteneva essere la logica eredità dell'espressionismo astratto. La rimozione continuò in modo puntuale anche nel testo di *Assemblages, Environments and Happenings*. Qui Kaprow non menzionò mai Fontana pur citando una serie di artisti ed esperienze internazionali, il gruppo giapponese Gutai, i Fluxus

²¹⁷ Kaprow, *Assemblages, Environments...*, cit., p.154.

Lebel, Vostell e Brecht e gli americani Dewey, Dine e Oldenburg, per sostenere che gli *environment* erano una conseguenza dell'estensione del medium pittorico iniziata con il *collage* e l'assemblaggio cubista.

Un passaggio chiave nel testo potrebbe però riferirsi anche a Fontana.²¹⁸ (fig. 77) Laddove infatti Kaprow analizza in senso modernista il campo pittorico e la progressiva uscita dalla bidimensionalità della tela, dedica un interessante passaggio al taglio e al buco:

“A partire dalla seconda guerra mondiale è stato fatto un grande passo in avanti grazie ai collage e agli assemblaggi creati negli Stati Uniti. Non ostacolati da antiche tradizioni locali e fortificati dal recente contributo degli avventurieri surrealisti, questi lavori diventarono immediatamente più liberi in scopo, più sciolti nella forma e più grandi in scala di qualsiasi altra cosa fosse stata prodotta in Europa. Era particolarmente significativo il fatto che questo non-proprio-un-dipinto divenne per molti artisti americani un'esclusiva piuttosto che una modalità di lavoro marginale. Una volta che questo prese piede, le qualità reali che rendono la pittura un medium specifico svanirono e gli artisti dovettero affrontare vari problemi.

Se i bordi di materia incollata in un collage fossero stati lasciati aderire abbastanza a lungo, quello squisito equilibrio raggiunto nel cubismo tra l'uso dello spazio pittorico e dello spazio reale sarebbe stato distrutto - e ne sarebbe risultato una sorta di bassorilievo.

Il campo non funzionava più in termini di spazio nel modo in cui avrebbe funzionato per un dipinto più antico. Lo stesso succedeva forando la tela e mostrando la parete attraverso. Sembrava un errore e unicamente allontanando la tela qualche piede dalla parete, si sarebbe potuto accettare che lo sfondo avesse un valore equivalente alla superficie (considerato che ora altri oggetti, colori, gente in movimento ecc. avrebbero potuto essere visti attraverso i buchi, piuttosto che il fondo della superficie bianca del muro). Ma a questo punto era spezzata l'affinità della tela con la parete e un nuovo disturbo veniva percepito nell'attenzione richiamata sulla tela stessa in quanto oggetto.

Un “dipinto” così era ambiguo nel suo ruolo, assomigliando vagamente a uno stendardo, a un medaglione o alla divisione di una stanza. Se la forma del campo veniva alterata in modo irregolare, supponendo che questo cambiamento avrebbe compensato per il disturbo, la sua

²¹⁸ Lo spoglio delle bozze per *Assemblages, Environments and Happenings* e più in generale dei Kaprow Papers presso gli archivi Getty Research Institute non ha portato nessun risultato circa possibili testimonianze di conoscenza diretta da parte di Kaprow dell'opera di Lucio Fontana.

natura oggettuale avrebbe semplicemente prevalso rispetto alla sua natura in quanto campo. L'ulteriore aggiunta di altri materiali estranei (legno, paglia, lampadine, scarpe, componenti meccanici ecc.) enfatizzava solo il dilemma. Un dilemma per alcuni che hanno abbandonato l'intero problema come una causa persa e sono tornati a metodi più convenzionali, ma una via di fuga per altri che stavano cercando nuovi modi di lavorare per evitare le restrizioni imposte dalla "pura" pittura. Sono emerse alcune alternative interessanti, che conducono in diverse direzioni, ma tutte coinvolgono il completo abbandono del fare pittura accettando le possibilità che risiedono nell'usare una superficie spezzata e un campo non geometrico".²¹⁹

Nel testo Kaprow parte dalle conclusioni cui era giunto Greenberg nel 1948 con *La crisi della pittura da cavalletto* evidenziando i limiti della tela ma al contempo considerandola il passaggio cruciale per la progressiva uscita dai limiti del campo pittorico.²²⁰ Presumibilmente il riferimento diretto in testo era l'artista americano Frank Stella, considerato uno dei pionieri del Minimalismo, ma la teoria risulta essere ancora più attinente per Fontana che passò dai buchi sulla carta e sulla tela all'uscita ambientale nello spazio. Nel 1959 Stella espose i *Black Paintings* alla mostra *16 Americans at MoMa* suscitando scalpore e segnando il primo radicale allontanamento dalla gestualità pittorica della generazione precedente. Carl Andre per l'occasione scrisse "L'arte esclude ciò che non è necessario. Frank Stella ha trovato necessario dipingere strisce", definendo una modalità non simbolica e fredda, che non rimandava a altro se non alla superficie della tela.

Sebbene già completato in larga parte nel 1960, il testo di Kaprow venne pubblicato nel 1964, momento nel quale era già stato pubblicato il testo di Carl Andre su Stella, considerato il primo testo chiave del Minimalismo.²²¹ La questione dell'unità tra parete e tela e del disturbo percettivo della tela in quanto oggetto sembra infatti una chiosa a *Aluminum e Copper Series* (1959-61), le prime "shaped canvas" costruite da Stella che

²¹⁹ Kaprow, *Assemblages, Environments...*, cit., pp 158-159.

²²⁰ C. Greenberg, *The Crisis of the Easel Picture*, "Partisan Review", April 1948. Per la versione italiana vedi Di Salvatore, Fassi, *L'avventura del Modernismo*, cit., pp. 78-81.

²²¹ C. Andre, *Preface to stripe painting (Frank Stella)*, *16 Americans*, exhibition catalogue, December 16 1959 - February 17 1960, The Museum of Modern Art, New York, 1959, p. 76. Gli altri testi cruciali della critica minimalista sono successivi: D. Judd, *Specific Objects*, in "Arts Yearbook" n. 8, 1965; B. Rose, *ABC Art*, in "Art in America", October-November 1965; B. Morris, *Notes on sculpture. Part 1*, in "Art Forum", February 1966.

iniziò a intervenire sui telai trasformandoli in rilievi con forme modificate e sagomate al centro in modo da lasciare la parete a vista.

Come detto, l'analisi di Kaprow sulla alterazione dell'equilibrio tra lo spazio pittorico e lo spazio reale dovuto alle tele interessate da fori o modificazioni strutturali aderisce perfettamente anche ai *Concetti Spaziali* e quindi, dal 1959, ai *Quanta*, tele tagliate su telai sagomati da allestire a gruppi sulla parete.²²² A Minneapolis Fontana espose quattordici *Quanta* e nel testo in catalogo Jan van der Marck, che pure citava la forma poligonale delle tele e il fatto che potevano essere allestite in modo intercambiabile, non vide nessuna analogia con le "shaped canvas" di Stella. Per Fontana infatti, come giustamente notò Paul Oliver su "Art International", la questione non consisteva tanto nell'estensione e quindi nella modificazione del telaio, quanto nell'estensione dell'idea di spazio stessa:

"Ha sperimentato telai irregolari per sfidare la abituale forma rettilinea, come se i dipinti fossero esplosi dalla camicia di forza delle cornici rettangolari. Ma la sua sfida maggiore è stata creare i suoi concetti spaziali all'interno del quadro rettangolare implicando estensioni molto al di là della forma convenzionale".²²³

3. "Lucio Fontana: the Spatial Concept of Art"

Negli anni sessanta Fontana era ormai riconosciuto in Europa e Sud America come un riferimento per le nuove generazioni. Venne invitato da Udo Kultermann per la mostra "Monochrome Malerei" allestita dal 18 marzo all'8 maggio 1960 allo Museum Morsbroich di Leverkusen quale "personaggio centrale della nuova tendenza all'azzeramento, considerato già con le opere degli anni quaranta un padre fondatore del

²²² Gillo Dorfles sulla rivista francese "Aujourd'hui. Art et Architecture", parlando di Fontana come di un anticipatore e dei *Quanta* come di tele sagomate "disposte in una sorta di ordine disordine sempre diverso, una di fianco all'altra in modo da creare una specie di costellazione libera", accosta la ricerca di Fontana a quella dell'architetto Frederik Kiesler. G. Dorfles, *Lucio Fontana*, in "Aujourd'hui. Art et Architecture", n. 26, 1960 pp. 32-33.

²²³ P. Oliver, *Lucio Fontana*, in "Art International", VI, March 1962, p. 38.

monocromo come luogo d'intellettuale rigore".²²⁴ Due anni dopo, sempre al Museum Morsbroich e con la cura di Udo Kultermann, Fontana allestì la sua prima mostra personale di rilievo internazionale dove, presumibilmente sulla scorta del ruolo riconosciutogli per i *Concetti spaziali* monocromi, non espose ambienti.²²⁵

La ricezione americana di Fontana restava invece positiva solo nell'ambito del mercato.

Nel 1963 Norbert Lynton su "Art International", in occasione della recensione di una recente personale dell'artista da Mc Roberts & Tunnard, spiegò i motivi della "incapacità anglosassone di digerire Fontana": la grande varietà di opere "legate tra loro da un pervasivo aroma dal gusto e dalla preziosità aristocratica".²²⁶ Nemico della specificità mediale e quindi inaccettabile nell'America degli anni cinquanta, per la cultura americana pervasa dal minimalismo del decennio successivo, il Fontana neo barocco degli ori e dei frammenti di vetro colorato sulle tele era troppo decorativo e troppo poco purista.²²⁷ Se quindi è comprensibile che i frammenti di vetro di Murano aggiunti sulla tela delle *Venezie* o la materia densa delle *Nature* fossero indigeribili per gli stomaci anglosassoni, l'essenzialità dei *Concetti spaziali* monocromi o dei recenti

²²⁴ Barbero, *Lucio Fontana: Venezia...*, cit., p. 26.

²²⁵ La prima mostra fu allestita al Museum Morsbroich di Leverkusen dal 12 gennaio al 25 febbraio 1962. Ho contattato il museo chiedendo di verificare se in archivio risultasse qualche traccia della eventuale volontà di Fontana di esporre ambienti. Segue la risposta ricevuta via mail il 3 novembre 2013 da Markus Heinzemann, attuale direttore del museo: "Unfortunately my suspicion was confirmed and I can tell you for sure that Udo Kultermann (the former director and curator of the show) and Lucio Fontana never discussed the opportunity of installing any environmental work at Museum Morsbroich. Kultermann received the loans from London and Milano. 40 works have been direct loans by Fontana. Kultermann visited Fontana in Milano to discuss the show and to make a choice. This could have been the only hypothetical possibility that they discussed the opportunity of installing any environmental work. But I do not believe in this because all agreements between Fontana and Kultermann have been confirmed again and again and again in their many letters - even if they were negative. And you do not find any hint concerning this. The choice of works was actually quite 'conservative' - but at that time Fontana was almost unknown in Germany. Kultermann presented him as a "classic" - you can find this often in the press articles, mentioned with amazement ... Kultermann was simply ahead of his time (the following show in 1962 was a retrospective of Malevich ...).

²²⁶ "(...) I consider Fontana to be the greatest living artist of the Byzantine era. He is a man of great inventiveness and self-reliance who expresses himself through a vast range of works linked by an all-pervading aroma of aristocratic taste and preciousness that made him unmanageable for Anglo - Saxon stomachs, but that is their loss not his". Lynton, *London letter*, cit., p. 86. Regesto dei documenti, testi critici, n. 36.

²²⁷ Circa la ricezione dell'arte italiana in America negli anni sessanta, si consideri che nella lettura di Sidney Tillim anche Morandi è oggetto di una interpretazione purista secondo la poetica minimalista. S. Tillim, *Morandi. A Critical Note and a Memoir*, in "Artforum", vol. 6, n. 1, September 1967, pp. 42-46.

ambienti potevano invece avere delle assonanze con la tastiera del rigore formale minimalista. In questa ottica è comprensibile che, sull'onda lunga della ricezione positiva ottenuta in Europa, la parte ambientale della sua opera potesse avere finalmente riscontrato un interesse anche negli Stati Uniti.

Nel gennaio del 1966 il Walker Art Center di Minneapolis allestì, con la cura di Jan van der Marck, una esposizione personale dell'artista, *Lucio Fontana: the Spacial Concept of Art*. La mostra venne poi trasferita a Austin e Buenos Aires e quindi nel 1967, con un nuovo titolo e un nuovo catalogo in Europa, a Amsterdam e Eindhoven.²²⁸ Dalla corrispondenza - in larga parte inedita - emerge come la regia dell'intero progetto fosse di van der Marck, curatore olandese del Walker Art Center, il quale da subito progettò un grande evento in più sedi. Grazie ai fondi conservati nell'Archivio dello Stedelijk Museum emerge in modo chiaro la rete di rapporti tra il museo di Amsterdam, i collezionisti, i critici e i responsabili dei vari musei d'arte contemporanea. A Minneapolis, prima fra le sedi, oltre a ottanta opere tra tele e sculture, venne allestita una nuova versione dell'*Ambiente nero* del 1949.²²⁹ Il testo in catalogo non parla direttamente dell'ambiente, ma in un paio di passaggi sembra farvi riferimento. Dopo avere notato il debito di Fontana con il Futurismo, van der Marck sostenne, con lessico rosenberghiano, che per l'artista lo spazio "diventa l'arena in cui l'immagine prende forma".²³⁰ Quindi in chiusura, rivendicando il contributo e l'ispirazione forniti da Fontana a molte delle sperimentazioni del momento, da Yves Klein, a Piero Manzoni, al Gruppo Zero e al gruppo Grav, fornì una lettura quasi concettuale dell'artista:

²²⁸ 6 gennaio-13 febbraio 1966, Walker Art Center, Minneapolis; 27 febbraio – 27 marzo University of Texas Art Museum, Austin; 8 luglio- 7 agosto, Instituto Torcuato di Tella, Buenos Aires; La versione europea era intitolata *Lucio Fontana, concetti spaziali* e venne allestita dal 23 marzo al 7 maggio 1967 allo Stedelijk Museum di Amsterdam e dal 12 maggio al 18 giugno 1967 allo Stedelijk Museum Eindhoven. Il catalogo in calce riporta la scritta "After the completion of the tour, the exhibition will be shown at the Marlborough-Gerson Gallery, New York". *Lucio Fontana, concetti spaziali*, Stedelijk Museum Amsterdam, March 23-May 7 1967; Stedelijk van Abben Museum Eindhoven, May 12- June 18 1967, 1967 Amsterdam.

²²⁹ Crispolti, *Fontana, catalogo ragionato di sculture...*, cit., 66 A 1.

²³⁰ "He offers a wider interpretation of art, his work is strictly nonrepresentational and he makes space, light and motion an integral part of his creation. For Fontana, space no longer functions in the context of the image (like space enveloping sculpture or the *trompe l'oeil* space of painting) but becomes the arena in which images take shape". J. van der Marck (edited by), *Fontana: The Spatial Concept of Art*, exhibition catalogue, January 6 - February 13 1966, Walker Art Center, Minneapolis 1966, snp.

“Fontana connota la nostra era perché considera l’“idea” più dell’esecuzione, la ricerca più del risultato, l’analisi della natura delle cose più che la resa dell’aspetto materiale. Egli considera le sue opere non come oggetti da tesaurizzare ma piuttosto come risultati provvisori di una ricerca in divenire”.²³¹

La ricerca ambientale di Fontana sembra, più che ogni altro aspetto della sua produzione, corrispondere a tale analisi. Fontana non seguì personalmente la realizzazione dell’ambiente delegata all’architetto Duane Thorbeck.²³² Neppure presenziò all’inaugurazione dove venne organizzato uno spettacolo di danza con sei ballerini e musica elettronica concepito dalla coreografa Joan Skinner, dallo scultore Richard Randall e dal musicista Thomas Nee.²³³ Secondo la descrizione pubblicata sul “New York Times” da Hilton Kramer, critico noto per le sue idee antimoderniste, i costumi di scena erano in plastica trasparente traforata, in omaggio ai buchi e ai tagli di Fontana.²³⁴ L’archivio del Walker Art Center conserva tre fotografie in bianco e nero dell’ambiente. Due immagini riprendono con la stessa inquadratura un ingresso ribassato chiuso da una tenda nera e sovrastato da una freccia con alcuni visitatori intenti a entrare.²³⁵ (fig. 78) La terza immagine documenta una sala nera costellata da un rettangolo di punti di colore in una posizione difficile da comprendere all’interno

²³¹ “Fontana characterizes our era because he values the “idea” more than its execution, research more than accomplishment, speculation about the nature of things more than the rendering of actual appearances. He considers his works not as objects to be treasured but rather as the provisional results of a continuing search”. Van der Marck, *Lucio Fontana...*, cit., snp. Per contro van der Marck apre un articolo di presentazione della mostra su “Art in America” dedicando un paragrafo all’*Ambiente nero* e sostenendo che “Retrospectivamente è corretto dire che fino a quando Yves Klein il “Monocromo” non ha esposto il puro spazio all’interno di quattro pareti spoglie, non era ancora stata fatta una dichiarazione di una semplicità spaziale così audace”. J. van der Marck, *Exhibition Preview: Lucio Fontana*, in “Art in America”, January-February 1966, p. 60.

²³² Il dato è specificato in catalogo, inoltre nella prefazione il curatore specificò che l’ambiente di Minneapolis fosse una nuova versione dell’*Ambiente nero*: “Nel 1949, presso la Galleria del Naviglio a Milano, Fontana rappresentò concretamente le sue teorie costruendo un Ambiente spaziale – che consisteva in forme scultoree appese al soffitto e dipinte con colori riflettenti e illuminate da luce ultravioletta. Fontana ha disegnato una nuova versione (piuttosto che una replica) che è inclusa in questa mostra”. Van der Marck, *Lucio Fontana...*, cit., snp.

²³³ H. Kramer, ‘*Spatialist’ Synthesis. Walker Center in Minneapolis Displays Works of Lucio Fontana, Italian Artist*, in “The New York Times”, January 8 1966, p. 22. Regesto dei documenti, testi critici, n. 49.

²³⁴ Kramer, ‘*Spatialist’ Synthesis...*, cit., p. 22. Regesto dei documenti, testi critici, n. 49.

²³⁵ Tra questi una donna indossa un vestito con buchi realizzato da Ellen Moberg, docente alla Minneapolis School of Art. P. Campiglio, *La mia unica fede è l’arte*, in Barbero, *Lucio Fontana. Venezia...*, cit., p. 212.

dello spazio. (fig. 79) Riusciamo a ricostruire l'essenza dell'opera grazie alle descrizioni presenti nelle recensioni di Hilton Kramer e Sidney Simon.²³⁶

Kramer lo descrisse dettagliatamente evidenziando l'effetto illusorio dato dalle luci: "L'ambiente si raggiungeva da un tunnel corto e nero dal quale si entrava in una stanza quasi completamente buia. I piedi affondavano in modo piacevole in un pavimento di gomma. Piccole luci definivano un rettangolo regolare lungo il pavimento le pareti e il soffitto, creando la curiosa illusione di una parete laddove in effetti c'era solo spazio vuoto. Brancolando attraverso questo ambiente notturno nel quale nulla è come appare, si esce accovacciandosi nuovamente in un tunnel buio per emergere nella luce chiara di un'altra sala."²³⁷

La descrizione di Sidney Simon, su "Art International", fornisce ulteriori elementi sul rettangolo di luce: "Il grande rettangolo dato dalle ombre di luce verde crea una propria superficie di spazio nero così densa per i sensi che resiste anche al più determinato tentativo di esplorarla fisicamente."

L'opera quindi era composta da un ingresso ribassato chiuso da una tenda, un tunnel filtro che conduceva all'ambiente, uno spazio nero con un pavimento di gomma con dipinto alle pareti, sul pavimento e sul soffitto un rettangolo con tocchi di colore verde fluorescente illuminato con la luce di Wood. Per uscire si rientrava in un tunnel ribassato che conduceva alla sala successiva.

Qual'è la relazione tra questa versione e l'originale *Ambiente nero*?²³⁸

Secondo Enrico Crispolti, in due versioni molto simili, quella di Foligno e quella realizzata in un solo giorno a Genova, entrambe del 1967, "Fontana utilizzava la luce di

²³⁶ Hilton Kramer (1928-2012) critico d'arte di stampo conservatore e anti-comunista, fu la firma per le recensioni artistiche del New York Times dal 1965 al 1982, quando lasciò il giornale per dissapori dovuti alla sua impostazione e quindi fondò con Samuel Lipman "The New Criterion". Autore di numerosi saggi tra cui *The revenge of the Philistines* (1985). Sidney Simon, storico dell'arte originario di Pittsburgh, divenne nel 1956 curatore del Walker Art Center di Minneapolis. A lui si devono alcune importanti mostre tra cui *Expressionism: 1900- 1955*. Nel 1959, divenne direttore della University Art Gallery del Minnesota. *Former Pittsburgher Sidney Simon Makes Art World Headlines*, in "The Jewish criterion", April 27 1956, p. 10; *Fullbright Scholar directs University Art Gallery*, in "The Jewish criterion", April 17 1959, p. 5.

²³⁷ Kramer, *Spatialist Synthesis*, cit., p. 22. Regesto dei documenti, testi critici, n. 49.

²³⁸ Carla Panicali, responsabile della Galleria Marlborough di Roma, in una lettera del 7 ottobre 1965 al direttore dello Stedelijk Museum di Amsterdam, Edy de Wilde, scrisse: "La mostra di Minneapolis venne decisa da Fontana stesso che chiese a van der Marck di riprodurre l' "Ambiente spaziale" del 1949 e di realizzare una stanza solo con "Attese", tagli bianchi su tela e una sala con sculture". Lettera inedita di Carla Panicali a Edy de Wilde, 7 ottobre 1965, Archivi Stedelijk Museum, Amsterdam.

Wood per un effetto di rilevamento luminoso di punti fosforescenti disposti a traiettoria ed erano dunque altrettanti ambienti 'neri' con risolutivo intervento di 'luce nera'." ²³⁹

Già il corridoio nero *Utopie* aveva aperto il percorso verso un ambiente giocato unicamente sulla luce e sullo spaesamento percettivo dato dalla parete curva, ma senza usare la luce di Wood e soprattutto senza richiamare in modo esplicito l'*Ambiente nero* del 1949. A Minneapolis Fontana ha invece volontariamente ripreso e ridefinito la potente intuizione del 1949, eliminandone la parte oggettuale e spingendo verso la dematerializzazione per amplificare invece la parte percettiva e contemplativa in capo allo spettatore. Restano il nero come spazio di isolamento e il colore fluorescente, ma ridotto in modo sintetico e purista a una serie di punti alle pareti a comporre un rettangolo. Si aggiungono due componenti determinanti: l'instabilità del pavimento e l'ingresso e l'uscita ribassati e dotati di un'anticamera. La modalità d'ingresso e l'attraversamento doppio di una soglia in entrata e in uscita, conferivano alla fruizione della versione americana dell'ambiente un sapore quasi rituale, se non coercitivo nei confronti del pubblico. Come visto, l'instabilità è un tema già trattato da Fontana, seppure diversamente, in *Esaltazione di una forma* (1960) e nel condotto rosso *Utopie* (1964). In questo caso in quanto si tratta di un disequilibrio reale dato dal pavimento e di una instabilità indotta dalla percezione falsata dello spazio rappresentato dal colore fluorescente sulle pareti. La centralità del tema dell'instabilità non sfuggì a Sidney Simon, il quale, pur premettendo che la parte più interessante della produzione artistica di Fontana fosse quella più recente, descrisse gli effetti disorientanti dell'*Ambiente spaziale*:

"La sensazione che deriva dal pavimento elastico in gomma insieme all'opacità dello spazio è effettivamente disorientante. Il grande rettangolo dato dalle ombre di luce verde crea una propria superficie di spazio nero così densa per i sensi che resiste anche al più determinato tentativo di esplorarla fisicamente. Esercita un semplice tabù che trattiene il visitatore a distanza e continuamente in disequilibrio" ²⁴⁰

²³⁹ E. Crispolti, *Oltre l'informale. Anni Sessanta*, in E. Crispolti, R. Siligato (a cura di), *Lucio Fontana*, catalogo mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 3 aprile - 22 giugno, Electa, Milano 1998, p. 247.

²⁴⁰ Simon, *The Fontana...*, cit., pp. 57-65. Regesto dei documenti, testi critici, n. 53.

L'*Ambiente spaziale* ebbe un notevole successo di pubblico, dato testimoniato da una lettera di van der Marck nella quale il curatore caldeggia al direttore dello Stedelijk di effettuarne una ricostruzione anche per la tappa olandese.²⁴¹ Ciononostante con tutta probabilità non fu ricostruito né per la tappa a Austin né per quella di Buenos Aires.²⁴² Inoltre il tour americano (la mostra venne poi allestita a Austin e a Buenos Aires) non migliorò la ricezione di Fontana nel paese.²⁴³

Nella recensione sul "New York Times", Hilton Kramer sottolineò come delle ottanta opere esposte a Minneapolis l'*Ambiente spaziale* fosse la più interessante, pur ironizzando sulle teorie spaziali di Fontana in relazione dalle sensazioni suscitate dall'opera ambientale:

"E' necessario conoscere la seconda legge della termodinamica per intuire il pieno significato di questa divertente sensazione visiva? Il dubbio sorge. Come la performance di danza, si trattava di un intrattenimento e al pubblico che era presente, cittadini distinti in abito da sera mescolati a studenti in Levis e capelli lunghi, le pesanti teorie sulla condizione dell'uomo nell'età scientifica che Mr van der Marck precisa con scrupolosa cura nel bel catalogo, non avrebbero potuto importare di meno".²⁴⁴

Il 18 giugno 1966, sei mesi dopo la mostra di Minneapolis e sei giorni dopo la chiusura di "Primary Structures", la mostra che sancì la consacrazione ufficiale del Minimalismo americano, Fontana inaugurava alla XXXVIII Biennale di Venezia una sala algida e

²⁴¹ Lettera inedita di Jan van Der Mark a Edy de Wilde, 17 febbraio 1966, Archivio Stedelijk Museum. Regesto dei documenti, lettere inedite, n. 50.

²⁴² Dalla documentazione reperita risulta che ad Austin l'*Ambiente* non sia stato allestito per problemi di budget. Lettera di Jan van der Marck a Donald Goodall (direttore Blanton Museum), dell'11 gennaio 1966, con proposta di allestire l'*Ambiente spaziale*, segue risposta negativa in gennaio. Circa la mostra all'Istituto Torcuato Tella di Buenos Aires, le recensioni documentano la retrospettiva senza mai citare la presenza di un ambiente. *Lucio Fontana*, in "La Nacion", 24/7/1966, Buenos Aires; *Expondrà Obras de Lucio Fontana el Instituto Di Tella*, in "La Prensa", 24 junio 1966; F. B. Fevre, *Lucio Fontana*, in "El Cronista Comercial", 1 agosto 1966.

²⁴³ Anche le recensioni sulla stampa locale non furono generose nei confronti dell'artista italo-argentino. J. K. Sherman, *Slashed Paintings Reject the Flat Surface Message*, in "The Minneapolis Star", 7 January 1966; J. K. Sherman, *It's Art? That's What It Says Here*, in "The Minneapolis Star", 5 January 1966; A. McConagha, *Art of Fontana is Shown at Walker*, in "Minneapolis Tribune", 15 January 1966.

²⁴⁴ Kramer, *Spatialist Synthesis...*, cit., p. 22. Regesto dei documenti, testi critici, n. 49.

lineare, concepita con un'impostazione ambientale.²⁴⁵ La sala, interamente bianca e di forma ellittica, conteneva una serie di *Concetti spaziali* bianchi delle stesse dimensioni, incastonati in teche disegnate dall'architetto Carlo Scarpa.²⁴⁶ Per la prima volta Fontana ragionava in termini ambientali con un accento sul levare, sottraendo nero, colore e tattilità, per puntare solo sull'effetto accecante del bianco assoluto.

Fontana aveva già ideato in precedenza allestimenti ambientali per le sue opere: le pareti rivestite di tela di sacco realizzate da Nanda Vigo per la mostra al Centre of Aesthetic Research di Torino del 1962 e le illuminazioni con luce blu delle *Nature* per la mostra del 1960 a Parigi da Iris Clert.²⁴⁷

Riconosciuto con "Monochrome Malerei" come uno degli ispiratori della diffusione della monocromia in pittura a inizio decennio, Fontana puntò per la Biennale su un allestimento ambientale minimale e purista, una sala algida dalla forma ovoidale, con un arco d'accesso e uno di uscita e un percorso labirintico all'interno.²⁴⁸ (figg. 80-81)

La sala, a lungo ritenuta prevalentemente opera di Carlo Scarpa, era invece frutto della concezione dello spazio di Fontana, come attestano gli studi su carta con dettaglio e annotazioni recentemente pubblicati nel catalogo ragionato dell'opera su carta.²⁴⁹ (fig.

²⁴⁵ In una intervista con Pierre Restany l'artista già aveva manifestato nell'aprile del 1966 l'intenzione di realizzare un allestimento bianco: "On parle beaucoup de tes projets d'aménagement de la Salle qui t'a été attribuée à la prochaine Biennale de Venise. Je voudrais réaliser un "ambiente spaziale", c'est-à-dire une structure d'ambiance, un parcours spatial qui se présenterait comme dans ses replis 20 "tagli" un labyrinthe réunissant blancs du même ton et comportant une lacération unique. Mais encore faut-il que les autorités de la Biennale me laissent agir à ma guise. En cas de refus de leur part, je n'exposerai pas". P. Restany, *Interview express un homme dans l'espace: Fontana*, in "Express", Paris 30 Mars -5 Avril, 1966. Regesto dei documenti, testi critici, n. 51.

²⁴⁶ Secondo Crispolti la collaborazione tra Fontana e Scarpa non fu priva di frizioni. "[...] Ha tuttavia appunto realizzato due nuovi ambienti negli ultimi anni, di grandissima qualità: uno nella Biennale del '66, che sebbene un po' sacrificato alle esigenze di Carlo Scarpa (che ridusse all'ultimo momento lo spazio utile per il 'campo' tutto bianco predisposto da Fontana per accogliere, in una sorta di confessionali - che finirono poi malamente accorciati - delle tele con un unico taglio-icone-feticcio, risultò ugualmente efficacissimo e fortemente suggestionante." E. Crispolti, *L'avventura di Fontana*, in "Arte illustrata", luglio-dicembre 1968, p. 84.

²⁴⁷ Anche se va considerato che forse l'ambientazione della galleria con luci blu e la composizione musicale *Métastases* di Jannis Xenakis fu una proposta della gallerista condivisa da Fontana. I. Clert, *Iris time. L'Artventure*, n. 25, Editions Denoël, Paris 2003, p. 253.

²⁴⁸ I dieci concetti spaziali esposti misuravano 114 x 146. Scheda di notifica delle opere, Biennale 1966, faldone 2, Arti Visive 134, Archivio Asac. Sulla relazione tra Fontana e Scarpa in merito alla concezione della sala vedi M. Venanzi, *Fontana e lo spazio. Aspetti innovativi dalle opere ambientali di Lucio Fontana*, Dottorato di ricerca in Teorie e Storia delle Arti, Scuola di Studi Avanzati in Venezia, ciclo XXIII (AA.2011-2012), pp. 154-155.

²⁴⁹ Barbero, *Lucio Fontana. Catalogo...*, cit., tomo III, pp. 1013-1015.

82). Dalla versione integrale della intervista del 1967 di Carla Lonzi a Fontana, emerge come l'idea originale per la sala della Biennale fosse più radicale, un spazio ovale bianco: "C.L.: Insomma anche con il recente Ambiente alla Biennale tu sei riuscito a anticipare i giovani. Adesso dici: "I giovani vanno molto avanti" però tu anche questa ambientazione l'hai fatta prima, sei riuscito a.../ L.F.: Eh sì, che poi non era l'Ambiente Spaziale del '49, con le luci, era proprio strumentazione, erano proprio strutture. Ho messo dentro i tagli perché...io ho avuto due o tre progetti. Forse ho fatto il meno rivoluzionario perché sai, uno è sempre un pò spaventato dalle sue cose. Ho fatto queste camere con dentro il taglio, che sono delle strutture. Però io avevo progettato una forma tutta ovale. Se l'avessi fatta oggi sarei contento, invece ho avuto un pentimento alle volte ascoltando i suggerimenti degli altri. Invece ho fatto malissimo perché se io facevo solo questo uovo, senza neanche i quadri a tagli, strutturato in una forma nuova, forse era meglio. / C.L.: Sarebbe stato più nuovo ancora! / L.F.:più nuovo...però non vuol dire sai. L'importante è aver realizzato questa sala senza quadri, questa sala come ambiente, come pensiero puro capisci? Hanno dato il premio a Le Parc con degli oggetti che io stimo moltissimo, ma in fondo sono tutti oggetti. Invece lì è la fine dell'oggetto, è un ambiente cosmico, tutto bianco. Come ti ho detto il bianco non ha importanza, poteva anche essere il rosso, l'importante era non attaccare quadri...".²⁵⁰

Nel catalogo della Biennale Gillo Dorfles enfatizzò la natura ambientale dell'allestimento definendo la sala "un ovale che sia al tempo stesso: presenza dell'opera e 'contenitore' della stessa".²⁵¹

L'esito di questa sala bianca e avvolgente fu controverso e Nello Ponente ne difese le motivazioni mettendolo giustamente a confronto con l'*Ambiente nero* e anticipando un tema che sarebbe stato molto in voga negli anni a venire, la partecipazione emotiva:

"[...] Del resto anche in questo caso, anziché parlare di sbaglio, che non c'è stato, andrebbe ricercata una continuità, se non nell'elaborazione formale (ché questa, dicevo soggiace alla diversa intensità e qualità dei momenti fisici e psicologici), certamente di intenti con

²⁵⁰ Come ha suggerito Paolo Campiglio nel referaggio di questa tesi, Fontana rimandava al *Placentarium* progettato da Piero Manzoni nel 1961. P. Campiglio (a cura di), *Carla Lonzi intervista Lucio Fontana, Milano 10 ottobre 1967*, in *Lucio Fontana: sedici sculture*, Silvana editoriale, Cinisello 2007, p. 51.

²⁵¹ G. Dorfles, *Lucio Fontana*, in *33a Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo mostra, Venezia 18 giugno 6 ottobre 1966, edizioni Alfieri, Venezia 1966, p. 44.

quell'ambiente spaziale con forme spaziali a luce nera' che fu presentato a Milano, nella galleria del Naviglio, nel febbraio del 1949. Un ambiente diversamente e forse più meccanicamente dinamico di quello della Biennale, non offerto al (calcolato) riverbero della luce veneziana, ma a quello del neon. Un ambiente comunque, come ha ricordato Guido Ballo, 'dentro cui penetrava il visitatore: l'arte di visione era superata per un'arte di suggestione, di totale partecipazione emotiva'." ²⁵²

Dalla trascrizione integrale dell'intervista con Carla Lonzi emerge inoltre che Fontana allestì una nuova versione in plastica della sala bianca in occasione della personale tenuta al Moderna Museet di Stoccolma dal 26 agosto al 1 ottobre 1967:

"..L'hanno ripetuta uguale, adesso al Moderna Museet di Stoccolma, era perfetta, era più bella della Biennale. E' la stessa però costruita in plastica, una cosa bellissima. Hanno fatto fare le forme, bianca, me l'hanno detto tutti che è fatta molto bene. Lì a Venezia era tirata via un pò così...due giorni, però era l'idea." ²⁵³ Il catalogo della mostra al Moderna Museet non riporta traccia della sala, ma gli archivi del museo conservano un servizio fotografico della mostra. Dagli scatti disponibili si evince che l'ambiente era uno spazio ovale bianco con un ingresso e all'interno, ai fuochi dell'ellisse, due *Concetti Spaziali* riconoscibili quali due elementi (66 B 8 e 66 B 9) del trittico *Trinità*, dipinto nel 1966.²⁵⁴ (figg. 83-85) Quasi sicuramente all'interno dell'ambiente era allestito anche il terzo elemento del trittico considerato che *Trinità* risulta in catalogo nell'elenco delle opere esposte.²⁵⁵

Pochi giorni prima dell'inaugurazione della Biennale, Hilton Kramer scrisse una recensione dell'episodio espositivo che sancì l'affermazione del Minimalismo, "Primary Structures" allestita dal 27 aprile al 12 giugno 1966 al Jewish Museum di New York. Pur con un certo grado di critica per gli esiti formali della maggior parte delle opere

²⁵² N. Ponente, *Continuità di Fontana*, "La Biennale di Venezia", n. 60, anno XVI, dicembre 1966, p. 17.

²⁵³ Campiglio, *Carla Lonzi...*, cit., p. 51.

²⁵⁴ L. Fontana, *Concetto Spaziale (Trinità)*, idropittura su tela e legno laccato, cm 203 x 203, 1966 66 B 8 e 66 B 9. Sono noti tre disegni riferiti al trittico, (66 DASA 1, 2 R, 2 V). Un bozzetto su carta relativo ad un possibile allestimento del trittico riporta una annotazione autografa di Fontana "Applicare in plastica azzurra la decorazione secondo disegno/tutti su fondo bianco". Potrebbe trattarsi di una prima ipotesi di allestimento ambientale per l'opera che venne invece allestita al Moderna Museet in un ambiente bianco ovale. *Studio di ambientazione per Concetto Spaziale, Trinità*, matita su carta, cm 22x28 (66 DASA 1). In occasione della mostra "Lucio Fontana. Ambienti Spaziali", curata da Germano Celant e allestita dal 3 maggio al 30 giugno 2012 nella Galleria Gagosian di New York, il trittico fu allestito su un fondale di plastica azzurra seguendo le indicazioni del disegno. G. Celant, *Lucio Fontana. Ambienti Spaziali*, Skira-Gagosian, Milano 2012, p. 337.

²⁵⁵ Il trittico è indicato in catalogo come segue: "N. 61, Concetto Spaziale "Treenigheten", 1966, Olja pa duk, vit. 203 x 203, Malborough Gerson Gallery, New York", in *Lucio Fontana*, exhibition catalogue, August 26 - October 1, Moderna Museet, Stockholm 1967, snp.

esposte, Kramer colse l'importanza di "una nuova era estetica" soffermandosi sulla natura ibrida dei lavori esposti, non tanto dipinti e non più sculture:

"[...] molte delle opere hanno delle affinità così marcate con la pittura e con l'architettura che, sebbene a prima vista, la loro identità scultorea sembra essere svanita. Ma, mi pare, solo a prima vista. Si tratta infatti, che sia un bene o un male, di una mostra di nuova scultura, il cui interesse risiede nel modo in cui definisce la nuova estetica della scultura. Fondamentale in questa estetica è una attitudine al distacco e alla impersonalità che trova la sua espressione più attinente in forme e materiali che non richiedono l'intervento della mano dell'artista. [...]"²⁵⁶

Nella recensione per la inaugurazione della Biennale di Venezia del 1966, Kramer lamentò la diffusa assenza di pittura, sostituita da ambienti coinvolgenti e divertenti come quello che permise a Julio Le Parc di vincere il Gran premio per la pittura. Altrettanto stigmatizzò il fatto che a Fontana, grazie a una sala definita un "ambiente dal bianco artico", fosse andato il Gran premio nella sezione italiana per la pittura:

"con una mostra che non è davvero pittura. (Fontana) espone mezza dozzina di tele in bianco puro, ognuna con un taglio verticale al centro, allestite in una stanza ovale, costruita per l'occasione da qualche abile falegname, con ogni tela incastonata nel suo bianco tabernacolo".²⁵⁷ L'articolo si chiudeva con una celebrazione del padiglione americano che, con le grandi tele di Helen Frankenthaler, Ellsworth Kelly, Roy Lichtenstein e Jules Olitski, avrebbe avuto il ruolo di sostenere la memoria della vera pittura.

Analizzando nella loro successione cronologica le affermazioni di Kramer in occasione dell'*Ambiente spaziale* di Minneapolis e quelle in occasione della Biennale, si fatica a cogliere una coerenza di giudizio nei confronti dell'opera di Fontana. Se appare chiaro

²⁵⁶ "In calling the exhibition 'Primary Structures' the museum's curator, Kynaston McShine, who organized the show, discreetly refuses to identify it as a survey of sculpture. And there is good reason for this discretion: so much of the work has such marked affinities with painting and architecture that, at first glance anyway, its strict sculptural identity seems blurred. But only at first glance, I think. This is, for better or for worse, an exhibition of new sculpture, and its interest lies in the way it defines the new sculptural aesthetics, Fundamental for this new aesthetics is an attitude of detachment and impersonality - an attitude that finds its proper expression in forms and materials that do not require the intervention of the artist's hand; that may, in fact be best executed by mechanical means that do not permit the artist's hand to play any role whatever." H. Kramer, "*Primary Structures*": *The New Anonymity*, in "New York Times", May 1 1966, p. 23.

²⁵⁷ H. Kramer, *Death in Venice, With Giggles*, in "New York Times", June 26 1966, p. 21. Regesto dei documenti, testi critici, n. 52.

che Kramer riduceva le sperimentazioni ambientali a strumenti di intrattenimento, non si capisce come potesse al contempo apprezzare e capire la novità del “nuovo anonimato” delle opere esposte in “Primary Structures”, delle quali sottolineava la natura ibrida tra pittura e scultura, stroncando in modo così *tranchant* il “bianco artico” della sala di Fontana a Venezia.

L'incomprensione di Kramer potrebbe rientrare nell'incapacità americana di interpretare l'opera di Fontana evidenziata da Sidney Simon in “The Fontana Problem”. Nell'articolo, pubblicato sull'edizione estiva del 1966 di “Art International”, Simon reclamava le ragioni per la retrospettiva di Fontana allestita a Minneapolis sostenendo che l'artista fosse ancora ignorato negli Stati Uniti perché la maggior parte dei critici non sapeva come interpretare il suo lavoro. Sebbene infatti Fontana affrontasse la sfida posta dall'arte americana del dopoguerra, la sua “volontà di ridefinire in modo integrale la tradizionale idea di opera d'arte” lo posizionava nella cornice generale del banale:

“Il problema di Fontana è essenzialmente quello posto dall'idea di non arte. Gli effetti più recenti di Fontana sono ostici in quanto sono “costruiti”. Proiettano un vivo distillato di volgare e chic. In un certo senso questo li pone nella cornice generale del banale. Andy Warhol è stato definito un artista commerciale, Fontana è stato tacciato di essere un “decoratore di successo”. Il punto è che né Warhol né Fontana, ciascuno nella sua rispettiva posizione, potrebbero aspettarsi di essere esenti da tali etichette. Nel caso di Fontana il suo interesse per la moda (ha disegnato una serie di vestiti color alluminio con buchi per la mostra di Parigi del 1961), la sua attrazione nei confronti dei mass media, il suo uso di luci al neon nelle decorazioni e la sua ricerca estetica sull'uomo della strada – tutto attesta la serietà delle sue intenzioni”.²⁵⁸

Accostando Fontana a Andy Warhol ed elencando l'interesse per la moda e l'attrazione per i mass media, Simon legge l'artista argentino e la sua “non arte” in una chiave Pop. Dato interessante se si considera che nel 1964 Fontana rimase molto colpito dalle opere di Lichtenstein esposte alla Biennale di Venezia accostandosi di lì a poco a colori sintetici e tinte sgargianti.

²⁵⁸ Simon, *The Fontana...*, cit., p. 65. Regesto dei documenti, testi critici, n. 53.

4. L'edizione europea della mostra

Dopo le tappe americane, la mostra venne allestita col titolo "Lucio Fontana, concetti spaziali" dal 23 marzo al 7 maggio 1967 allo Stedelijk Museum di Amsterdam e subito dopo, dal 12 maggio al 18 giugno, allo Stedelijk van Abbenmuseum di Eindhoven. I contatti tra il museo di Minneapolis e lo Stedelijk iniziarono già nel maggio del 1965 momento nel quale, secondo i piani di Jan van der Marck, la mostra avrebbe dovuto viaggiare per un intero anno in svariate sedi americane inclusa New York.²⁵⁹ La corrispondenza con il curatore olandese della mostra, Ad Petersen, mostra come inizialmente si pensasse a una *tournee* europea che dallo Stedelijk di Amsterdam e di Eindhoven, dove effettivamente la mostra fu allestita, si spostasse a Stoccolma e al Louisiana di Copenhagen.²⁶⁰

Fontana in Olanda era già un artista noto.²⁶¹ La mostra "Dalla natura all'arte", dove Fontana aveva esposto *Esaltazione di una forma* - smantellata a fine mostra e mai più riprodotta - e per la prima volta le *Nature*, da Venezia era stata allestita allo Stedelijk. Sempre nel museo di Amsterdam aveva partecipato altre due esposizioni collettive, "Tentoonstelling Nul" nel marzo 1962 e "Nul, Negentienhonderd Vijf en Zestig" nell'aprile del 1965.²⁶²

Nel 1966, appena prima della mostra in Biennale, Fontana aveva dichiarato a Marcello Venturoli:

²⁵⁹ Lettera di Jan van der Marck a Edy de Wilde (direttore dello Stedelik Museum), 26 maggio 1965, Archivi Stedelijk Museum. Regesto dei documenti, lettere inedite, n. 48.

²⁶⁰ "Dear Mr. Tunnard, the last time we met in Amsterdam you promised me to send us a list and photographs of works by Fontana which would possibly be available for our exhibition. When the show has finished in the Stedelijk Museum it goes to Eindhoven and afterwards to Stockholm and perhaps to Louisiana (Copenhagen). I would very much appreciate if you could send us the aforementioned documentation. Sincerely yours A.J. Petersen, curator". Lettera di Ad Petersen al collezionista Peter Tunnard di Londra, 12 gennaio 1967, Archivi Stedelijk Museum.

²⁶¹ Nel 1962, dal 9 al 25 aprile, aveva partecipato alla mostra "Tentoonstelling Nul" allo Stedelijk Museum, nel 1965, sempre allo Stedelijk, aveva partecipato dal 15 aprile all'8 giugno alla mostra "Nul Negentienhorderd vijf en zestig", nel 1966, dal 25 settembre al 4 dicembre, aveva partecipato alla mostra "Kunst Licht Kunst" allo Stedelijk Van Abben Museum di Eindhoven.

²⁶² Per i rapporti tra Fontana, Manzoni e i gruppi Zero e Nul vedi A. Bruciati, *Podriamos hacer una demostraciòn de arte nueva. Neovanguardia e "grado zero" in Fontana*, Cortenova, *Lucio Fontana. Metafore...*, cit., pp. 159-162.

“[...] 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 di una 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 esposta, la fine del quadro. [...]”²⁶³

L’affermazione è estremamente significativa in quanto aiuta a comprendere la concezione globale di Fontana nei confronti dell’ambiente come luogo di concretizzazione della fine della pittura e della scultura e quindi il valore dato da Fontana alla sala in Biennale e alle successive prove allo Stedelijk, alla Biennale e a Documenta del 1968. In questa ottica si comprende l’intenzione, manifestata da Fontana nelle lettere al curatore dell’edizione olandese della mostra, di dividere lo spazio in senso cromatico realizzando una serie di ambienti diversi per forma e colore.²⁶⁴ L’artista pianificò l’allestimento in modo dettagliato, pensando a un incipit costituito da una gigantografia del *Manifesto Bianco* e quindi a una serie di stanze in successione tra le quali la sesta, “tutta nera con illuminazione nera di Wood”, per la riedizione dell’*Ambiente nero* del 1949, la settima, una “sala tutta rossa con proiezioni di buchi alle pareti” e con la riproduzione del *Manifesto del movimento spaziale per la televisione*, l’ottava, una sala “tutta verde con il neon verde”, e la nona, una sala “tutta bianca con elemento bianco (Biennale di Venezia)”.²⁶⁵

E’ interessante notare come nella corrispondenza Fontana intendesse dedicare un ambiente rosso, con buchi alle pareti, al *Manifesto del movimento spaziale per la televisione*, rievocando la partecipazione a una trasmissione Rai in cui presentò le tele bucate con una luce posta sul retro.²⁶⁶

²⁶³ M. Venturoli, *Il viaggiatore in arte*, Rizzoli, Milano 1966, pp. 342-343.

²⁶⁴ Già una lettera del 3 aprile 1965 manifesta la volontà di allestire sale con luci colorate ma non è chiaro se si tratti dei primissimi contatti per la monografica del 1967 o di dettagli allestitivi per l’imminente presenza di opere di Fontana per la mostra “Nul, Negentienhonderd Vijf en Zestig”. “Je pense que c’est bien la salle noir, avec la lumière en bas, y peut être que la salle c’est bien le même avec un couleur orange foncée avec lumière rouge o violet en bas, tout dépende que les salles en Amsterdam ne sont pas tout noir. (sic)” Lettera di Lucio Fontana a Ad Petersen, archivi Stedelijk Museum, tradotta e pubblicata in Campiglio, *Lucio Fontana. Lettere...*, cit., p. 298. “Io penso che vada bene la sala nera, con la luce in basso, e può darsi che la sala vada bene anche con un colore arancio illuminata con una luce rossa o viola in basso. Dipende se le sale a Amsterdam non siano (sic) tutte nere”. Regesto dei documenti, testi editi, n. 47.

²⁶⁵ In una lettera inedita del 25 gennaio 1967 a Ad Petersen, conservata negli archivi dello Stedelijk Museum, Lucio Fontana in un francese approssimativo elenca le opere che vorrebbe allestire nel museo. Dall’elenco si evince l’attenzione all’ambiente e a un allestimento delle opere che ne enfatizzi l’importanza. Regesto dei documenti, lettere inedite, n. 54.

²⁶⁶ In un recente contributo si sostiene, con motivazioni poco convincenti, che la trasmissione non sia mai avvenuta. A. White, *TV and Not TV: Lucio Fontana’s Luminous Images in Movement*, “Grey Room”, 34, Winter 2009, pp. 6–27. Vedi anche J. Mansoor, *Fontana’s Atomic Age Abstraction: The Spatial Concepts and the Television Manifesto*, in “October” 124, Spring 2008, pp. 137-156.

In una successiva lettera del 21 febbraio 1967, Fontana suggeriva di ridurre lo spazio per la riedizione dell'*Ambiente nero* e definiva la sala 12 un labirinto "tutto rosso con luce rossa e buchi".²⁶⁷ La suddivisione delle sale in ordine cromatico ossessionava Fontana, che dubbioso circa il fatto che Petersen avesse ricevuto la lettera, ribadì il concetto tre giorni dopo in una ulteriore lettera al curatore.²⁶⁸

L'attenzione nei confronti dell'allestimento espositivo è attestato dagli studi su carta dove sono rappresentate più varianti delle sale con annotazioni riguardo al colore.²⁶⁹ Il catalogo della mostra non annovera ambienti tra le opere elencate ma, come testimoniano le fotografie conservate nell'archivio del museo, gli ambienti realizzati furono tre: l'*Ambiente spaziale a luce rossa*, composto da tre corridoi illuminati da luce rossa e con punti di colore fosforescente alle pareti, l'*Ambiente con neon* e una riedizione dell'*Ambiente nero* del 1949.²⁷⁰ Fontana per l'*Ambiente rosso* suddivise lo spazio in tre corridoi prevedendo una fruizione obbligata e quasi labirintica per lo spettatore, tema che l'artista tornerà a sviluppare più volte nel 1968, alla galleria la Polena e a Kassel. (figg. 86-87) Come già detto a proposito di *Utopie*, l'idea di un percorso tortuoso, obbligato e complesso è soggetto trattato in varie occasioni espositive internazionali e gli studi su carta attestano l'attenzione di Fontana al percorso degli spettatori nello spazio.²⁷¹ (fig. 88)

L'*Ambiente con neon* è un'opera minimale - un semplice tubo bianco al neon lievemente ondulato allestito anch'esso, come evidente in un servizio fotografico a colori su Domus in uno spazio dipinto di rosso.²⁷² (figg. 89-90) Il dato è particolarmente significativo se si considera che a partire dal 1963 l'americano Dan Flavin iniziò a

²⁶⁷ Lettera di Lucio Fontana a Ad Petersen, 21 febbraio 1967, Archivio Stedelijk Museum, tradotta e pubblicata in Campiglio, *Lucio Fontana. Lettere...*, cit., pp. 239-40. Regesto dei documenti, lettere e altri testi editi, n. 55.

²⁶⁸ Lettera di Lucio Fontana a Ad Petersen, 24 febbraio 1967, Archivio Stedelijk Museum. Regesto dei documenti, lettere inedite, n. 56.

²⁶⁹ Barbero, *Lucio Fontana. Catalogo...*, cit., tomo III, pp. 1019-1021.

²⁷⁰ Crispolti, *Fontana. Catalogo ragionato di sculture...*, cit., 67 A 5, 67 A 6, 67 A 2.

²⁷¹ vedi capitolo 3 p. 91.

²⁷² Ringrazio Paolo Campiglio per avermi segnalato l'articolo. P. Restany, *Le Stedelijk Museum de Amsterdam. Etablissement pilote, laboratoire n. 1 de la museographie dynamique*, in "Domus", n. 454 settembre 1967, p. 54.

realizzare interventi ambientali connotati dalla presenza di luci fluorescenti colorate disposte in modo strategico nello spazio per modificarne la percezione, mentre in precedenza Fontana aveva utilizzato il neon solo per decorazioni spaziali realizzati su commissione e in collaborazione con architetti.²⁷³ La riedizione dell'*Ambiente nero* era allestita in una stanza con il parquet a terra. (fig. 91) Al centro, da un lato all'altro della sala, era teso un filo dal quale pendeva una sagoma bidimensionale ritagliata in legno a forma di virgola. Le pareti e il soffitto erano neri e percorsi da punti di colore fluorescente stesi con un andamento curvilineo, quasi a imitare delle nebulose. (fig. 92) Rispetto alla versione minimale e purista esposta a Minneapolis, con la quale condivide solo la presenza di tocchi di colore in sequenza lineare lungo il perimetro della stanza, questa versione dell'*Ambiente Spaziale* è connotata dalla presenza dell'elemento centrale appeso al soffitto. Confrontata con la prima versione esposta alla galleria Il Naviglio, tridimensionale e in cartapesta, la versione olandese dell'elemento centrale è bidimensionale e più lineare, mostrando un'analogia con il linguaggio pop delle sagome in legno laccato dei *Teatrini* che Fontana realizzò tra il 1964 e il 1966.²⁷⁴

Grazie a una testimonianza di Petersen e a alcune fotografie conservate nel suo archivio sappiamo che Fontana approntò l'*Ambiente nero* molto velocemente, ritagliando delle sagome in legno (è visibile nella foto sullo sfondo la parte finale della

²⁷³ In particolare, oltre alla *Struttura al Neon* realizzata per la Triennale del 1951, Fontana aveva utilizzato il neon nel 1959 per il *Lampadario* per il Cinema Duse di Pesaro (59-60 A1) e per *Fonti di energia*, il soffitto realizzato per gli architetti Gian Emilio, Piero e Anna Monti per "Italia 61" a Torino, (61 A 2). Dan Flavin espose tubi fluorescenti in occasione della prima mostra di arte minimalista, "Black, White and Grey", curata da Samuel Wagstaff jr. e allestita dal 9 gennaio al 9 febbraio del 1964 al Wadsworth Atheneum di Hartford.

²⁷⁴ Per meglio comprendere l'equivalenza per Fontana tra l'oggetto in cartapesta e la sagoma in legno, può essere interessante leggere la riflessione di Francesco Tedeschi sulla relazione tra bidimensionalità e ricerca spaziale nell'opera di Fontana: "Ecco che però, come è stato rimarcato dagli esecutori del suo lavoro, l'esplorazione delle infinite possibilità di costruire con la "materia-spazio" si traduce, proprio in corrispondenza della nascita della definizione ambientale del suo lavoro, in una transizione dalla "tridimensionalità" della scultura all'apparente "bidimensionalità" della superficie, in realtà da intendersi come una "polidimensionalità", non solo per la concreta ed elementare (o materialistica) qualificazione che deriva dal gesto di rottura della tela, capace di "mettere in comunicazione", come è stato detto e ripetuto, lo spazio che si trova davanti e dietro di essa, ma per il nuovo e più compiuto valore metaforico che essa può assumere quando sia liberata dalla necessità di leggervi che cosa appaia o che cosa sia sopra di essa, e venga usata non in senso pittorico, ma aperto alle più diverse possibilità di integrazione con lo spazio reale e metafisico". Tedeschi, *L'opera di Fontana...*, cit., p. 16.

forma), dipingendole di nero e quindi applicando nella parte centrale della vernice, presumibilmente fluorescente.²⁷⁵ (fig. 93) Le sagome, come appare evidente dall'ingrandimento della fotografia generale dell'ambiente, furono assemblate tra loro a creare la grande forma centrale appesa a fili.²⁷⁶ (fig. 94)

Nell'archivio di Petersen sono conservati due bozzetti relativi all'*Ambiente nero*, che mostrano una composizione più articolata, composta da due elementi in un foglio e da vari elementi nel secondo, come sarebbe poi effettivamente accaduto per la riedizione della Biennale del 1968. Dalle immagini si evince che Fontana avesse realizzato degli elementi sottili e allungati che non utilizzò nella versione definitiva ma che ricorrono invece nella versione più articolata, allestita nel 1968 in occasione della XXXIV Biennale.

²⁷⁵ Regesto dei documenti, documenti fotografici, n. 57-59. "As far as I remember the cut-out elements were made of triplex (thin layered Wood) and not all were used. (...) The elements were indeed painted black, with fluorescent painted edges. I am sure that he did not use any canvas - front and back were black with fluorescent edges. I don't remember that he used the vertical elements. Maybe there was finally no room for them - or time: everything had to be done in a hurry". Email di Ad Petersen a Marina Pugliese, 2 ottobre 2013.

²⁷⁶ "In the course of our discussions about the show, we decided to hang the work in more or less chronological order and to reserve two rooms in the middle of the exhibition for an ultraviolet light 'Ambiente' (a variant of the famous 1949 environment) and a neon work. Fontana provided a few sketches for the ultraviolet light room but did not decide on how the final forms should be hung there until the last moment. He executed them on the spot. For the neon room he opted (after vacillating for a time between green and violet) for a violet-red light and an extremely simple form, using a stick and a piece of wire to produce an instantaneous model. At a later stage, Fontana suggested we drop the plan for a room with a variant of the 1966 Venice Biennale installation in favor of an entirely new environment in the last, low room of the exhibition. It turned out to be a vivid red space, divided from floor to ceiling by wooden partitions pierced by horizontal rows of drilled holes. Walls, floor and ceiling were painted. The same vivid, glossy red and illuminated by red neon; a bright-red inferno". A. Petersen, *A few notes on Fontana*, in *Lucio Fontana*, catalogo mostra, Stedelijk Museum Amsterdam 29 aprile -12 giugno 1988, Whitechapel Art Gallery, London 8 luglio -18 settembre 1988, p. 28.

Fig. 67 A. Giacometti, *Palazzo alle 4 del mattino*, 1932, legno e gesso



Fig. 68 L. Bourgeois, *The blind leading the blind*, 1949, legno dipinto



Fig. 69 F. Kiesler, *Galaxy*, 1947, legno



Fig. 70 H. Ferber, *Sculpture as environment*, 1961, resina acrilica e fibra di vetro



Fig. 71 L. Nevelson, *Sky Columns Present*, 1959, legno

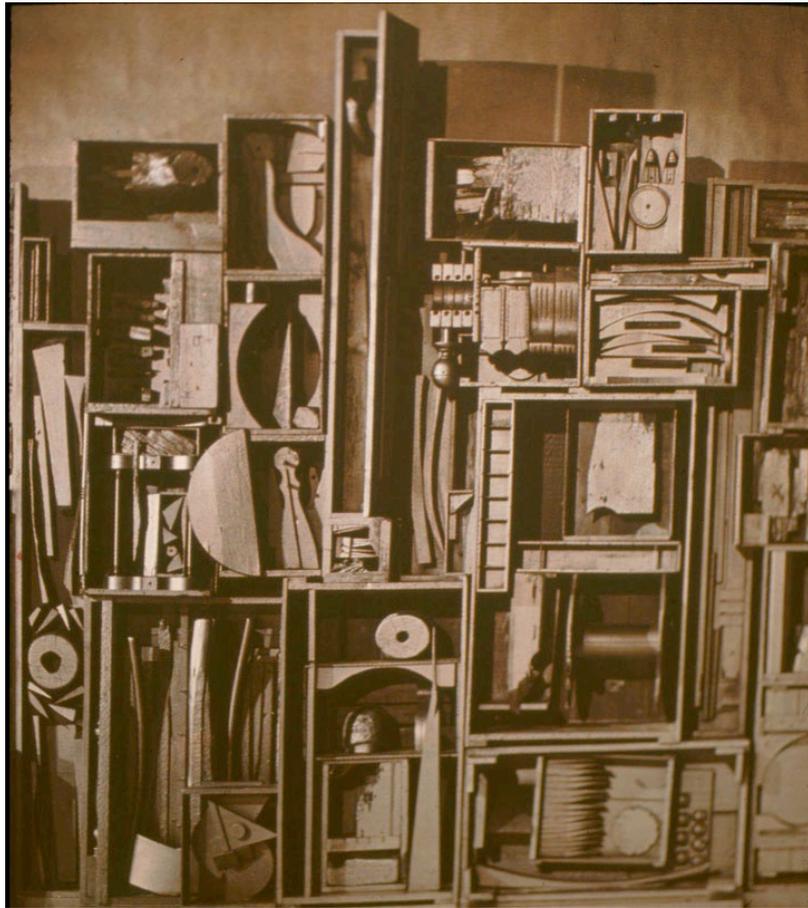


Fig. 72 "New Forms New Media", Martha Jackson Gallery, 1960 New York



Fig. 73 A. Kaprow, *The Yard*, Martha Jackson Gallery, 1960 New York

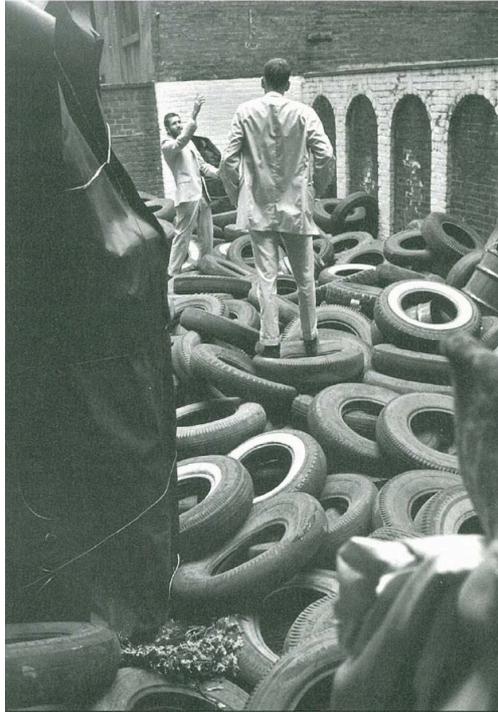


Fig. 74 L. Fontana, "Ten Paintings of Venice", Martha Jackson Gallery, 1961 New York

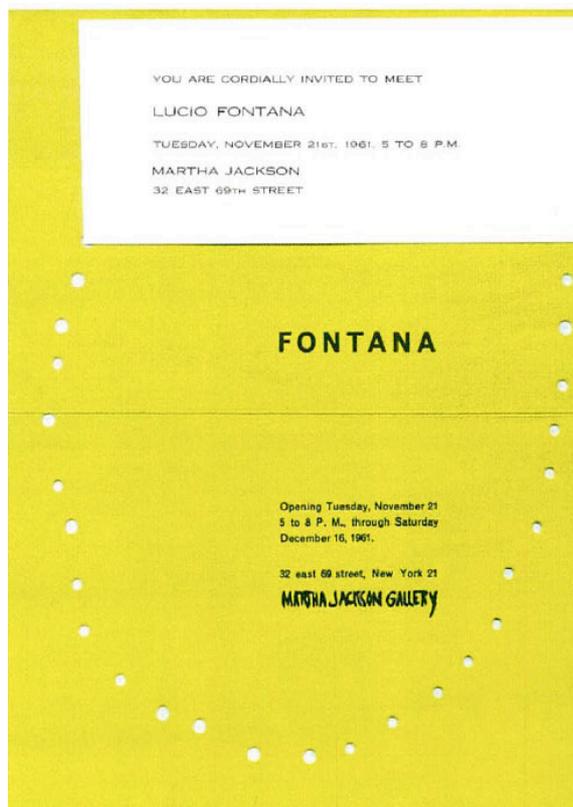


Fig. 75 L. Fontana, *Concetto Spaziale. Il Cielo di Venezia*, acrilico su tela, segni azzurri e blu su fondo argento, 150x150, 1960, 61 0 44

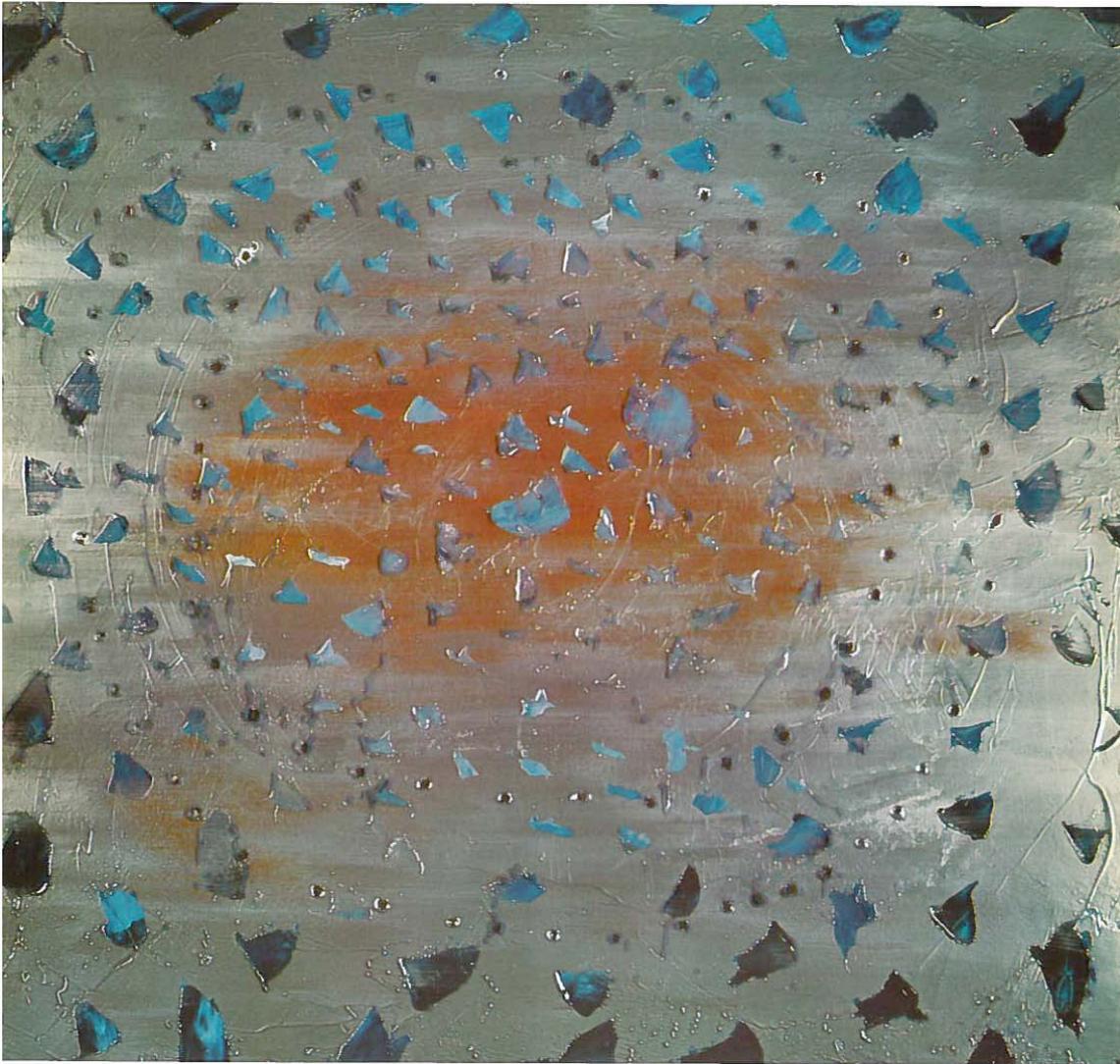


Fig. 76 Biografia, in *Ten Paintings of Venice*, catalogo mostra, Martha Jackson Gallery, 1961 New York

Lucio Fontana was born in 1899 in Santa Fé, Argentina, of Italian parents. From the age of six he studied in Italy at the Brera Academy, Milan, with Wildt and began his career as a sculptor of the avant garde in 1930. In 1934 he took part in "Abstraction Creation." In 1936 he turned to ceramics and in the same year was invited to execute a series of oven-fired ceramics for the Manufactories of Sevres. From 1939 to 1946 he worked in the Argentina, taking part in numerous exhibitions of the avant garde. In 1946 he conceived the "Manifiesto Blanco," which was supported by a group of his pupils. Returning to Italy, in 1947 he founded in Milan "Spazialismo," publishing in that year its first Manifiesto. On the 5th February 1949, he prepared a "perspective of space with spatial form and black light illumination" at the Galleria del Naviglio in Milan. In 1954 he published a "Technical Manifiesto".

He has held his principal one-man exhibitions in Milan (1930, 1931, 1932, 1934, 1935, 1939, 1949, 1950, 1952, 1953, 1955, 1957), in Rome (1955, 1957), in Turin (1957), in Venice (1957), in Zurich (1959) and in Paris (1937, 1938, 1959), then in London at McRoberts and Tunnard Gallery in 1960. He has taken part in the Biennale of Venice in 1930, 1948, 1950, 1954, 1958, (entire room) in the Quadriennale of Rome in 1935, 1939, 1947, 1955 and in the Biennale of San Paulo in 1959. He has also taken part in innumerable national and international exhibitions, among which recently were the Festival of Osaka (1958), Arte Nuova at Turin (1959) and Documenta II at Kassel (1959), also Italia 1961 in Turin.

He is represented in the following Museums: Gallerie d'Arte Moderna, Rome and Milan; Stedelijk Museum, Amsterdam; Tate Gallery, London; Museum of Modern Art, New York; Museo d'Arte Moderna and Museo Municipale, Buenos Aires and in many private collections in Europe and America.

Fig. 77 A. Kaprow, bozza per *Assemblages, Environments and Happenings*,
1960 circa, Kaprow Papers, Getty Research Institute, Los Angeles

5

could in an older painting. Similarly, if you cut holes in the canvas, and the wall showed through. It felt wrong, and only by removing the canvas a few feet out from the wall could you accept what you saw behind as equal in value to what took place in front (for now other objects, colors, moving people ~~through~~ ^{head and of the} through the holes rather than the blank wall surface). The painting ^{itself} became a hanging banner ~~of protest~~ ^{of protest}. But at this point the canvas' organic affinity with the wall was broken and a new disturbance was felt in the attention called to the substantial canvas qua thing. The painting was ambiguous in its role, ~~itself~~ suggesting vaguely a banner, medallion or room ~~division~~ ^{partition}. If you altered the shape of the field irregularly, supposing that ~~this~~ ^{this} change would compensate for ~~the~~ the disturbance, ~~the~~ ^{its} object-nature rather than field-nature became only more apparent. The further introduction of other foreign matter (wood, straw, bulbs, shoes, machine parts etc.) only enhanced the dilemma.

A dilemma for some who gave up the whole problem as a lost cause and returned to

Fig. 78 Ingresso della riedizione dell'*Ambiente nero*, 6/1/1966, Walker Art Center, Minneapolis, 66 A 1



Fig. 79 Interno della riedizione dell'*Ambiente nero*, 1966, Walker Art Center, Minneapolis, 66 A 1

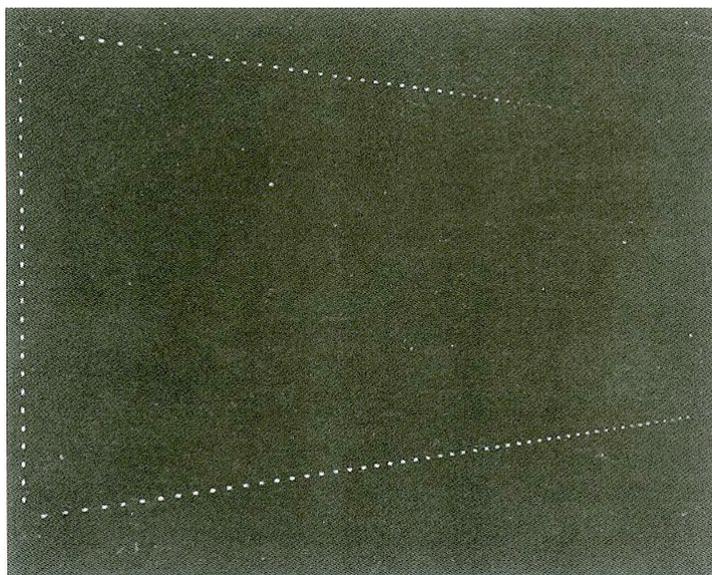


Fig. 80 L. Fontana, sala monografica, XXXIII Biennale di Venezia, 1966, 66 A 2

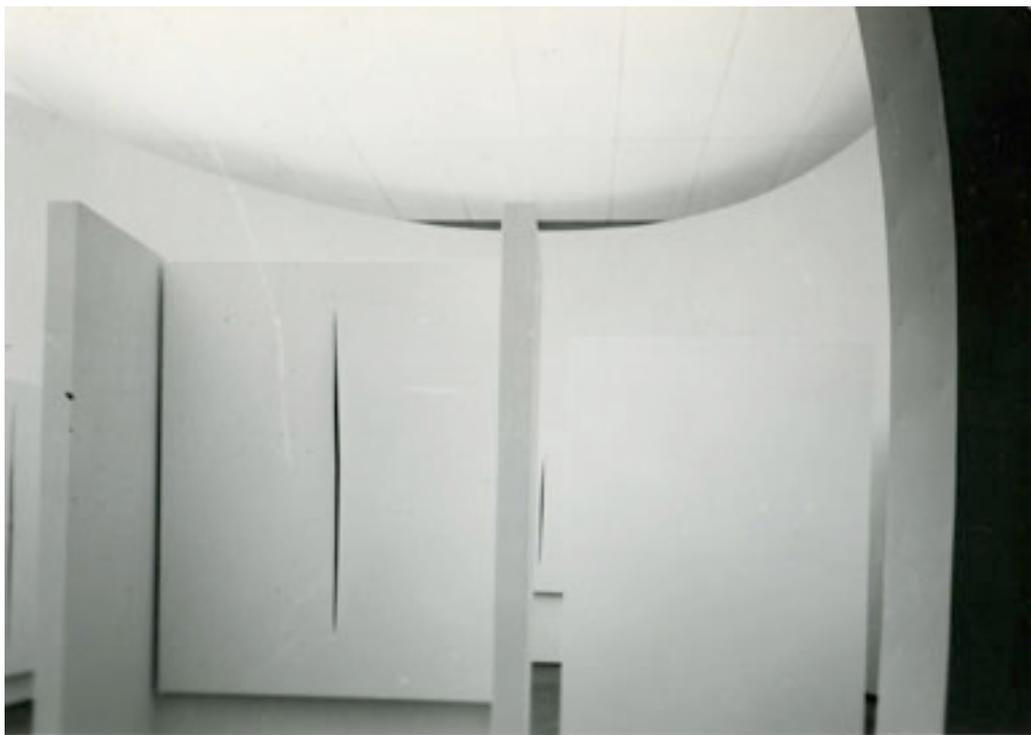


Fig. 81 L. Fontana, sala monografica, XXXIII Biennale di Venezia, 1966, 66 A 2

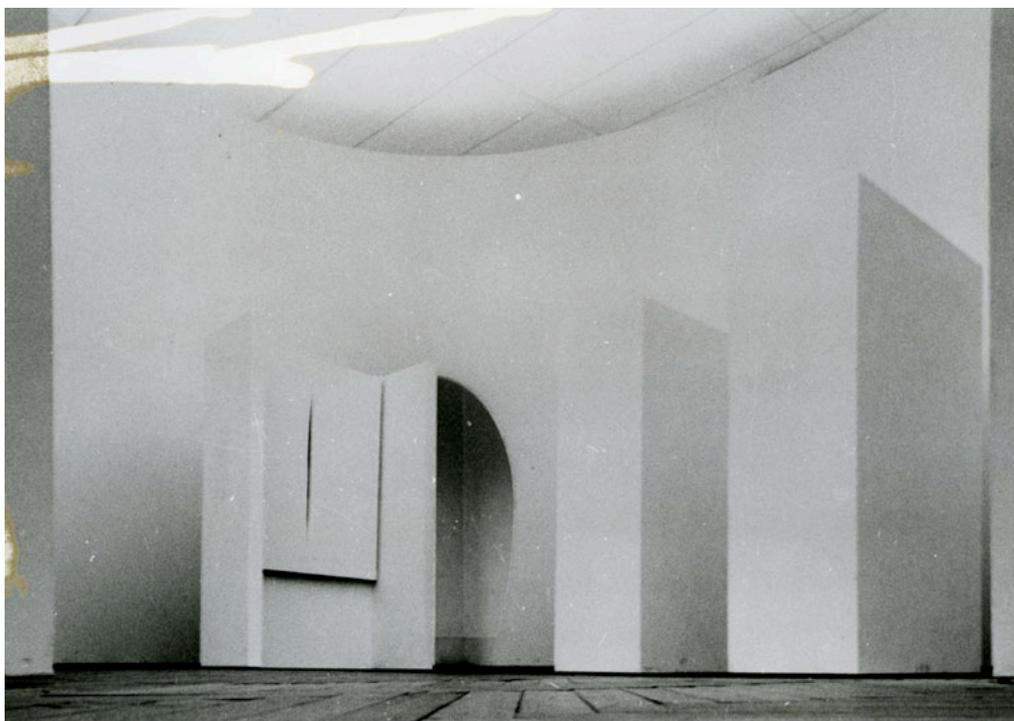


Fig. 82 L. Fontana, *Studio per allestimento espositivo*, inchiostro su carta, cm 28x22,
66 DASA 17

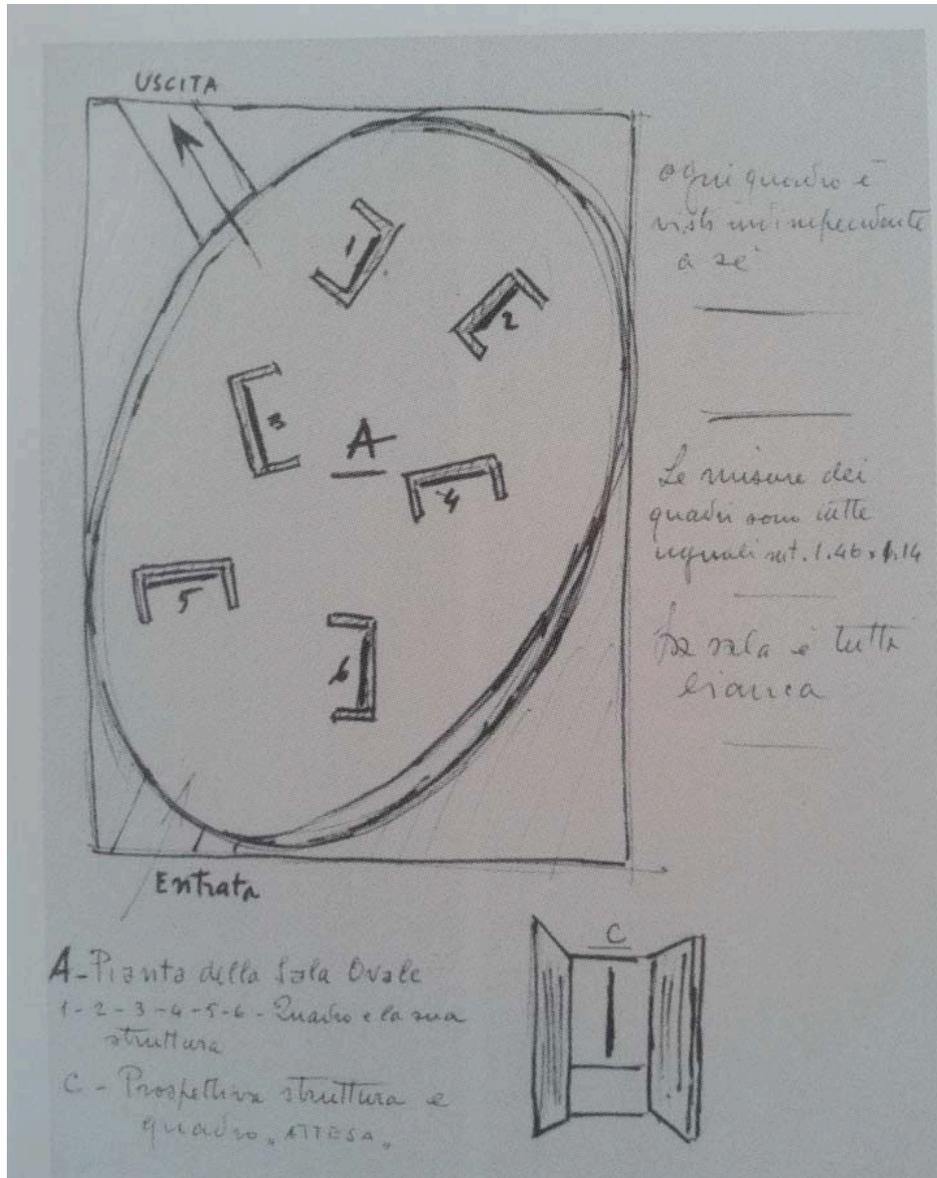


Fig. 83 L. Fontana, *Ambiente spaziale*, Moderna Museet, 1967, Stoccolma



Fig. 84 L. Fontana, *Concetto Spaziale (Trinità)*, idropittura su tela e legno laccato, cm 203 x 203, 1966 in *Ambiente spaziale*, Moderna Museet, 1967 Stoccolma, 66 B 9

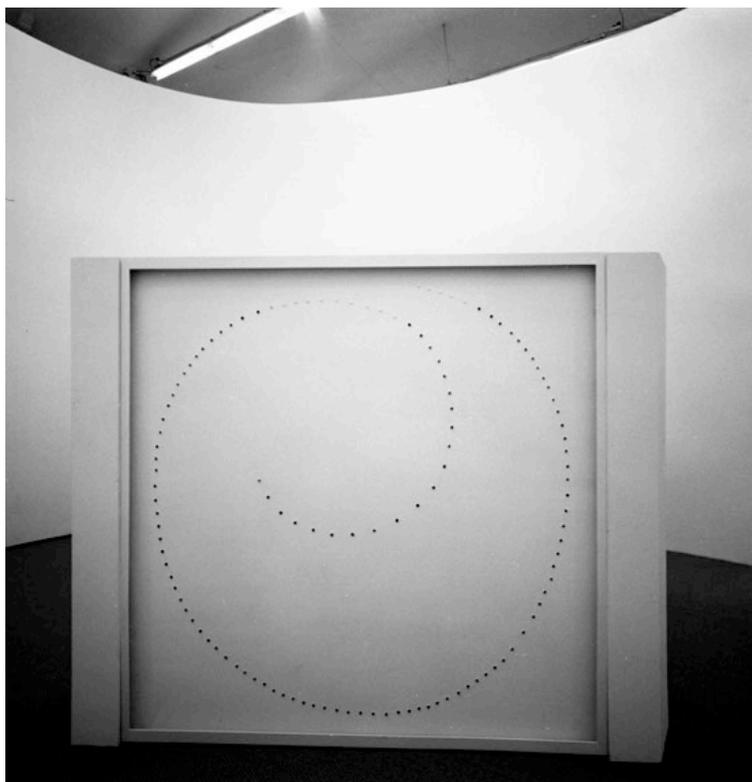


Fig. 85 L. Fontana, *Concetto Spaziale (Trinità)*, idropittura su tela e legno laccato, cm 203 x 203, 1966 in *Ambiente spaziale*, Moderna Museet, 1967 Stoccolma, 66 B 8

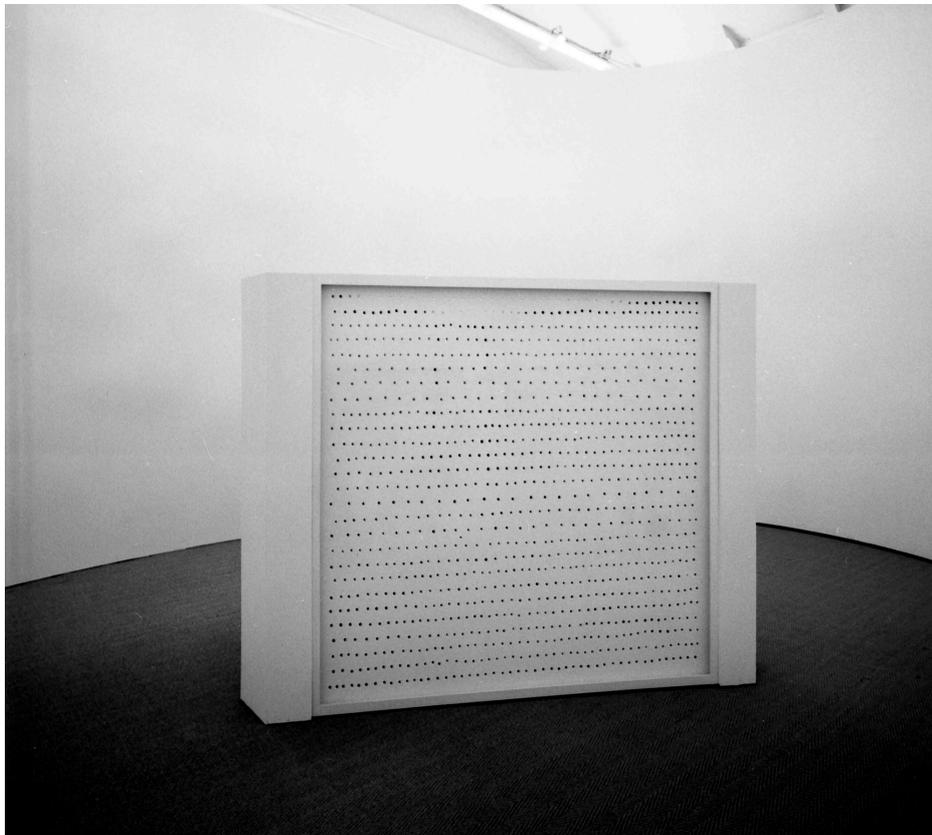


Fig. 86 *Ambiente spaziale a luce rossa*, Stedelijk Museum, 1967 Amsterdam, 67 A 6

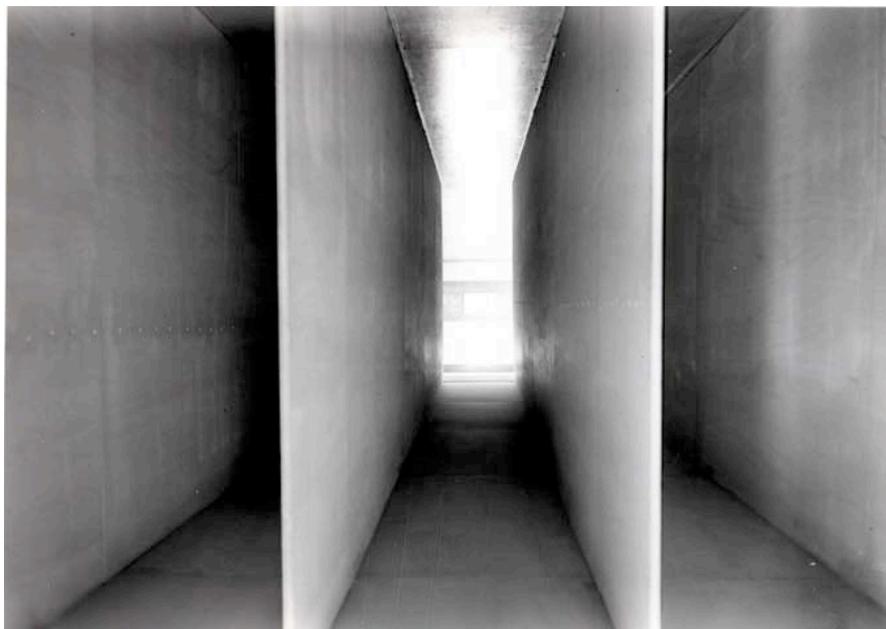


Fig. 87 Lucio Fontana all'interno dell'*Ambiente spaziale a luce rossa*,
Stedelijk Museum 1967 Amsterdam, 67 A 6



Fig. 88 L. Fontana, *Studio per allestimento espositivo*, penna a sfera su carta,
cm 20,9x25,6, 66-67 DASA 22

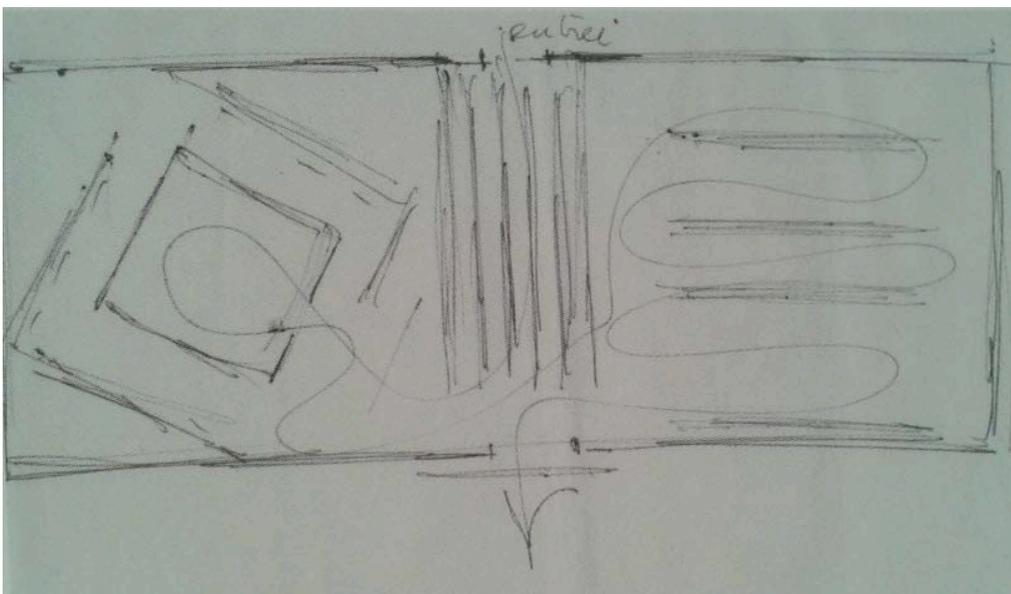


Fig. 89 L. Fontana, *Ambiente con neon*, Stedelijk Museum, 1967 Amsterdam, 67 A 5

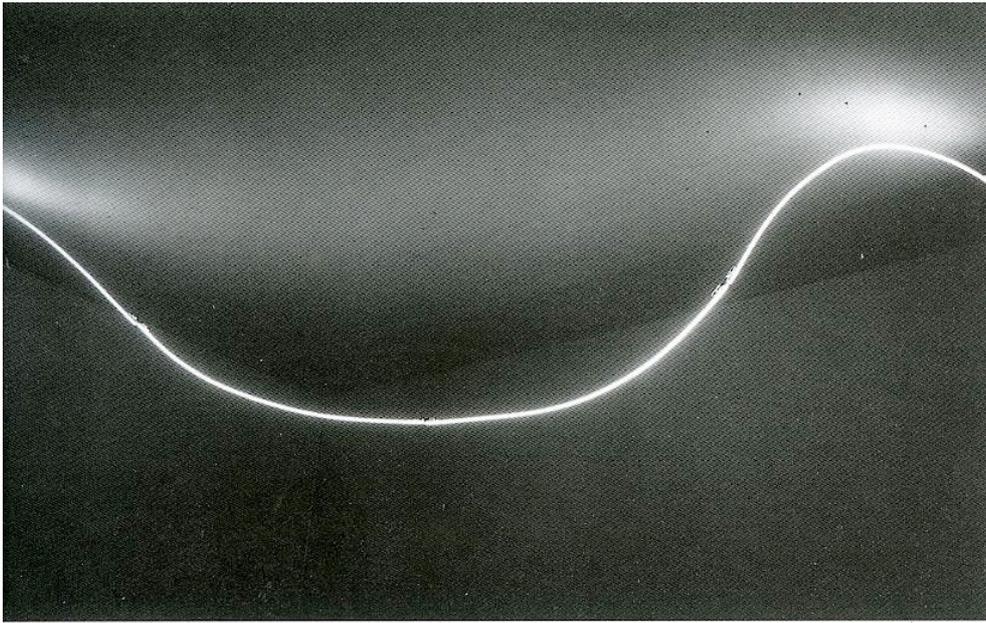


Fig. 90 L. Fontana, *Ambiente con neon*, dettaglio, Stedelijk Museum, 1967 Amsterdam, 67 A 5

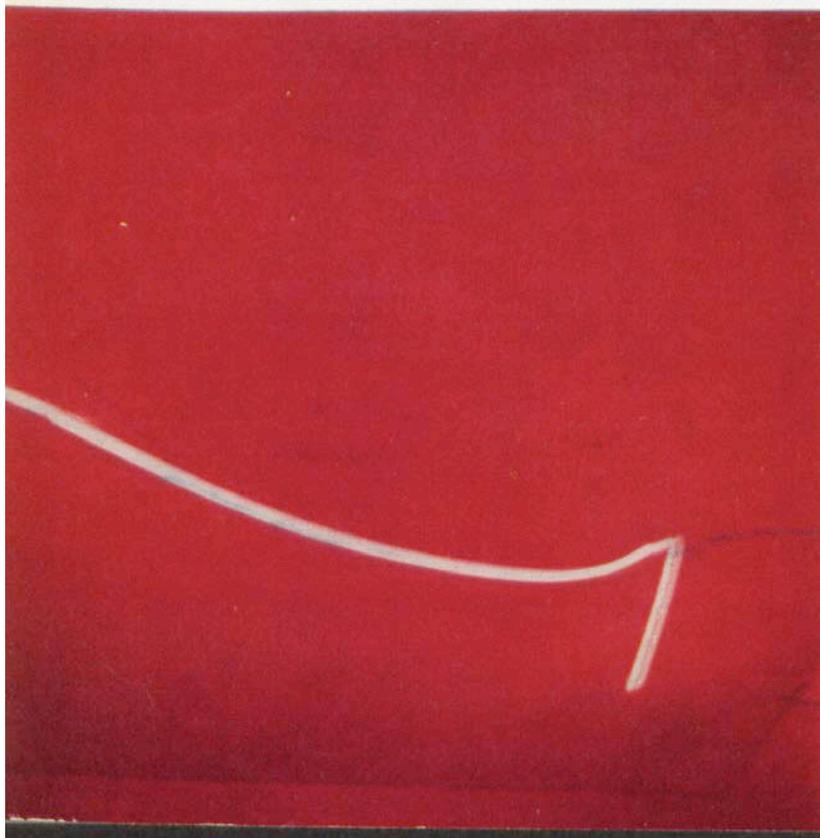


Fig. 91 L. Fontana, riedizione dell'*Ambiente nero*, Stedelijk Museum,
1967 Amsterdam, 67 A 2

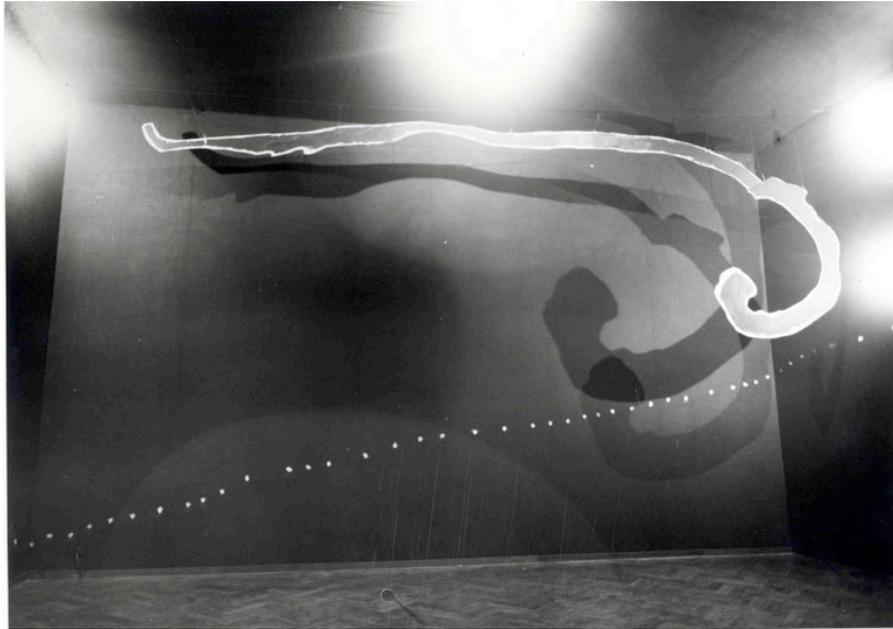


Fig. 92 L. Fontana, riedizione dell'*Ambiente nero*, Stedelijk Museum,
1967 Amsterdam, 67 A 2

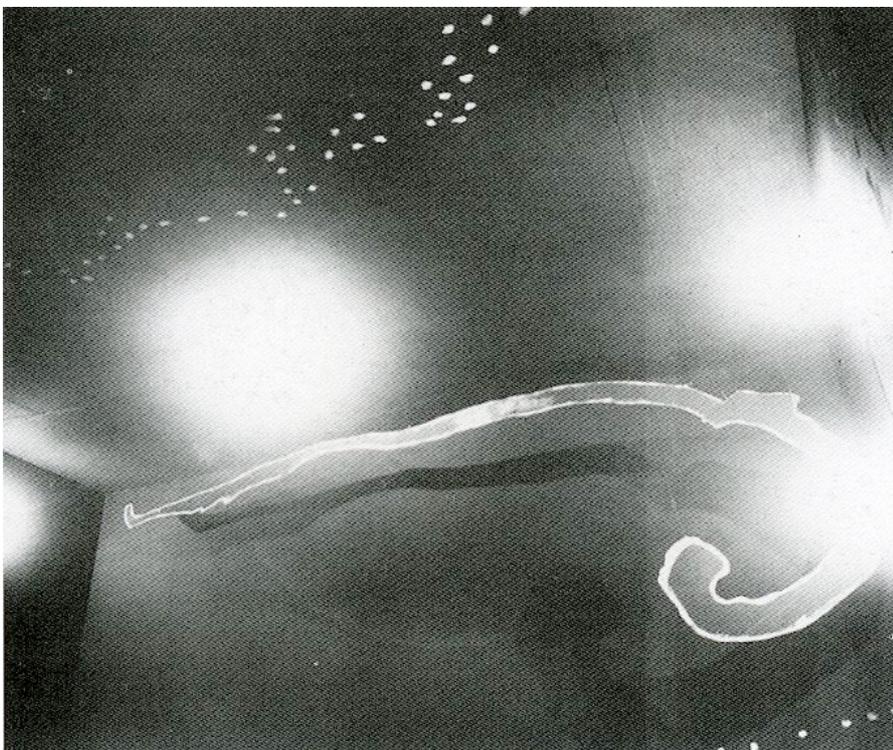


Fig. 93 L. Fontana, riedizione dell'*Ambiente nero*, dettaglio, Stedelijk Museum, 1967 Amsterdam

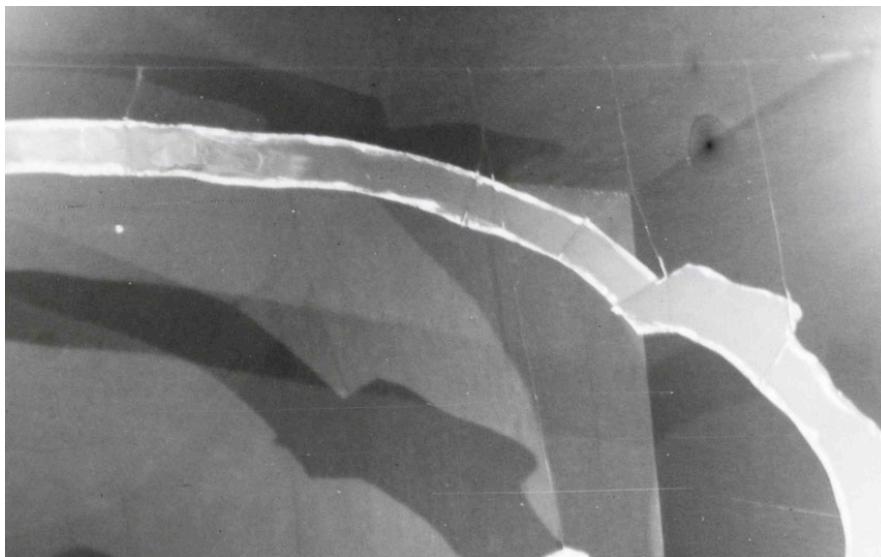


Fig. 94 Lucio Fontana mentre realizza l'*Ambiente nero*, Stedelijk Museum, 1967 Amsterdam



Capitolo 5

La consacrazione degli ultimi anni

1. “Lo Spazio dell’immagine”, Foligno (2 luglio -1 ottobre 1967)

Nonostante la malattia, nel corso dei suoi ultimi due anni di vita Fontana concentrò molte energie nella realizzazione di opere complesse progettate per le maggiori occasioni espositive allo scopo di ribadire, anche a livello internazionale, la primogenitura nei confronti dell’arte ambientale. Il primo dei dovuti riconoscimenti arrivò con l’invito a “Lo Spazio dell’immagine”, l’occasione espositiva in cui si delineò in modo chiaro la specificità italiana nell’ambito dell’arte ambientale. Ideata da Gino Marotta e Lanfranco Radi, architetto folignate e segretario generale dell’evento espositivo, la mostra fu allestita nello storico Palazzo Trinci dal 2 luglio al 1 ottobre 1967, con artisti scelti da una commissione inviti composta da Umbro Apollonio, Maurizio Calvesi, Giorgio De Marchis e Gillo Dorfles. Come indicato a inizio catalogo, vennero invitati diciannove tra i maggiori artisti delle ultime due generazioni - tra cinetici, pop e poveristi - oltre a due inviti speciali, Ettore Colla, con una mostra di sculture all’aria aperta, e Lucio Fontana con l’*Ambiente nero* del 1949.²⁷⁷

L’evento venne concepito in un contesto favorito da una rete di rapporti con il mondo dell’arte (grazie a Marotta) e con quello della politica (grazie a Lanfranco Radi, fratello di Lorenzo, esponente politico democristiano), che permise di trovare fondi cospicui per una esposizione di arte contemporanea in provincia.²⁷⁸ In calce al colophon con

²⁷⁷ Gli artisti invitati erano Alviani, Biasi, Bonalumi, Boriani, Castellani, Ceroli, Colombo, de Vecchi, Fabro, Festa, Gilardi, Marotta, Mattiacci, Notari, Pascali, Pistoletto, gruppo MID, Gruppo ENNE, Scheggi.

²⁷⁸ “[...] si pensi alla precarietà di bilancio in cui si dibatte l’Ente Biennale della Venezia. Le stesse difficoltà quasi insuperabili per un organismo come la Biennale, sono invece per una iniziativa (come dire?) “privata”, sono invece facilmente sormontabili.”
L. Rezzoni, *Un presunto “spazio”, una discutibile “immagine”*, in “Arte oggi”, n. 30, 1967, p. 41. Regesto dei documenti, recensioni, n. 65; L. Radi, “*Lo Spazio dell’Immagine a Foligno (1967)*”, in *Lo Spazio dell’Immagine e il suo tempo*, I. Tomassoni (a cura di), Skira, Milano 2009, p. 51. Secondo Giancarlo Politi, Fontana fu in prima persona, con Marotta e Radi, tra i promotori originari dell’iniziativa. Tale dato non è confermato né dalla testimonianza di Marotta né dalla corrispondenza tra Radi e Fontana che attesta la partecipazione di quest’ultimo semplicemente come artista. G. Politi, *A Lucio Fontana e Gino Marotta piacevano le salsicce di mio padre*, in “Flash Art”, n. 282, aprile 2010.

l'elenco di commissioni e artisti, era riportato il motivo conduttore dell'operazione: "Ogni artista partecipante a questa mostra è stato invitato a realizzare un ambiente plastico-spaziale anziché a esporre singole opere di pittura o di scultura".²⁷⁹

Il catalogo presentava testi critici redatti da autori, a eccezione di Germano Celant, anagraficamente e culturalmente lontani dagli artisti presenti in mostra.²⁸⁰

Non stupisce il fatto che lo scritto del giovane critico genovese fosse quello che meglio metteva in chiaro le due diverse linee artistiche presenti in mostra, la prima derivata dalle ricerche programmate, la seconda dall'arte oggettuale. Celant assimilò al primo gruppo i membri dei collettivi programmati T, N e Mid nonché Getulio Alviani, Enrico Castellani, Paolo Scheggi e un artista assai lontano da quel contesto, Luciano Fabro. Il gruppo degli artisti oggettuali accomunava invece gli artisti romani di ambito Pop quali Gino Marotta, Mario Ceroli e Pino Pascali e, tra i futuri protagonisti dell'Arte Povera, Piero Gilardi e Michelangelo Pistoletto. Il testo in catalogo, intitolato *L'im-spazio*, analizzava il passaggio dall'immagine allo spazio reale coniando un neologismo che Celant avrebbe utilizzato di lì a poco per la mostra "Arte Povera-Im Spazio" alla galleria La Bertesca di Genova:

"La ricerca visuale, nella sua tensione di divenire una forma, che si muove verso un'altra forma, per focalizzare l'osmosi e il passaggio dallo stadio visivo allo stadio spaziotemporale, ha condotto l'immagine dal significare lo spazio ad essere lo spazio, per rivivere empiricamente il passaggio da uno all'altro si è modificata per costituirsi come 'im-spazio'. In questo caso ha inteso porre fine al suo specifico spaziale per istituire uno spazio aperto alla tanto idealizzata progettazione totale".²⁸¹

²⁷⁹ *Lo Spazio dell'Immagine*, catalogo mostra, 2 luglio - 1 ottobre 1967, Palazzo Trinci Foligno, Alfieri edizioni, Venezia 1967.

²⁸⁰ Umbro Apollonio, Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli, Maurizio Calvesi, Giorgio De Marchis, Gillo Dorfles, Giuseppe Marchiori, Lara Vinca Masini.

²⁸¹ Di lì a poco, in occasione della mostra "Arte povera - Im Spazio" allestita alla Galleria La Bertesca di Genova dal 27 settembre al 20 ottobre del 1967, Celant definì meglio le intuizioni delineate per "Lo Spazio dell'Immagine". A Genova Celant presentò una serie di artisti - alcuni dei quali già presenti a Foligno - assimilandoli in due gruppi: Arte Povera e Im-Spazio. Nella sezione Im-Spazio esposero Umberto Bignardi, Mario Ceroli, Paolo Icaro, Renato Mambor, Eliseo Mattiacci, Cesare Tacchi. Nella sezione Arte Povera esposero Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Pino Pascali e Emilio Prini. *Lo Spazio dell'Immagine*, catalogo mostra, cit., p. 20. Per la riedizione di tutti i testi relativi all'Arte Povera vedi G. Celant (a cura di), *Arte Povera 2011*, catalogo mostra, Electa editore, Milano 2011.

L'allestimento della mostra vide una partecipazione entusiasta e un clima fortemente innovativo come emerge dalla recensione di Tommaso Trini su "Domus":

"A Palazzo Trinci, nei giorni dell'allestimento della mostra, gli artisti si sono trovati a sperimentare non solo un ambiente, un problema plastico spaziale, ma anche un clima, una situazione operativa abbastanza eccitante, a parte le condizioni soddisfacenti di organizzazione, se è vero che vanno raccontando - come è vero il loro abituale disgusto delle manifestazioni pubbliche alle quali partecipano, ma guai se non li invitano - che a Foligno si sono tutti impegnati fino in fondo, pronti a collaborare l'un con l'altro, romani milanesi e torinesi; la mostra l'avevano nelle loro mani. [...] E nell'attività febbrile, fra i pompieri che riempivano il "mare" di Pino Pascali, i programmati con i loro piccoli guasti al congegno, i pozzi, il tubo a verme, la gabbia, il cubo, il blu abitabile e l'ambiente bianco, lo spazio dell'immagine si è riflesso sull'artista. E' diventato lo spazio dell'artista: lo spazio dell'esperienza operativa, collettiva, di scambio immediato e attivo, dove gli artisti che non fanno più un'arte individuale possano finalmente non lavorare più da soli. Questa mostra lo ha appena suggerito, potrebbe essere in qualche modo sviluppato nelle manifestazioni successive che saranno impostate, come la prima, su un particolare problema critico o operativo. Sono stati giorni pieni di stimoli, ha detto Mario Ceroli, qualcuno avrebbe dovuto filmare quel che è successo lì dentro."²⁸²

Un filmato venne girato, sebbene non durante il montaggio della mostra. Il girato apre con una dichiarazione di Fontana, che esprime l'entusiasmo per il lavoro delle nuove generazioni: "Io non posso essere che grato alla commissione che ha invitato gli artisti a Foligno perché mi sento onorato di partecipare a questa mostra di giovani, [...] perché a Foligno oggi credo che parte una strutturazione nuova veramente eccezionale di un'arte del futuro". L'intervento di Fontana era seguito da una dichiarazione di Gino Marotta che invece denunciava apertamente la situazione di subordinazione a livello internazionale dell'arte italiana:

"La cosa che mi sembra più interessante e che mi interessa più da vicino come autore è che questa mostra può avere un valore particolarmente significativo come provocazione e mi pare

²⁸² T. Trini, *A Foligno*, in "Domus", n. 452, 1967, snp. Regesto dei documenti, recensioni, n. 66.

che indichi anche una soluzione, una via d'uscita da questa triste condizione di colonizzazione in cui mi pare versi l'arte italiana degli ultimi anni".²⁸³

Lo stato dell'arte italiana e le ragioni di Marotta erano in effetti confermate dalla attitudine di parte della stampa. Tommaso Trini, dopo avere sottolineato in modo impietoso il provincialismo italiano, fece discendere in modo apodittico la ricerca ambientale italiana dalla Pop art angloamericana: "Che cosa hanno fatto? "Environments", spazi per le loro immagini, le loro idee e le loro opere. [...] L'environnement è nato con la pop art e si affianca a quelle ricerche visuali, ottiche e cinetiche che per la loro stessa programmazione tendono a controllare e determinare lo spettatore".

Trini, che pochi mesi dopo sempre sulle pagine di "Domus" avrebbe pubblicato l'ultima intervista concessa da Fontana prima di morire, non rivendicò il contributo internazionale dell'artista alla storia dell'arte ambientale, limitandosi a riconoscerlo quale padre nobile della contemporaneità scrivendo in chiusura dell'articolo: "Due inviti speciali permettono di riconoscere uno dei grandi maestri dell'attuale ambientalismo. Per chi come me non aveva visto nel '49 l'ambiente spaziale nero di Lucio Fontana, è stato provocante trovarlo qui: i giovani non sono andati molto avanti".²⁸⁴

Giancarlo Politi, sul secondo numero della neonata rivista "Flash", intuì invece il valore fortemente innovativo anche in termini internazionali dell'esperienza folignate, che definì "la mostra dell'anno, e non solo italiana". L'articolo era corredato da una fotografia che ritraeva Fontana e Castellani dentro la riedizione dell'*Ambiente nero*, indicato in didascalia come "ambiente spaziale nero ricostruito in modo pressoché analogo a quello del 1949".²⁸⁵

L'energia creativa, il fermento innovativo, l'orizzontalità nelle modalità organizzative - un artista, Gino Marotta, con l'architetto Lanfranco Radi impostò la regia generale lasciando ai partecipanti la libertà di scegliere spazi e modalità - ricordano molto l'impostazione che Harald Szeeman diede a "When attitudes become form" allestita nella Kunsthalle di Berna dal 22 marzo al 27 aprile 1969, la mostra che riunì i maggiori

²⁸³ Seguono brevi interviste a Pascali e Castellani. Il filmato, privo di titoli di coda che ne indichino la provenienza, è seguito da un servizio girato a Amalfi per "Arte Povera + Azioni Povere" 1968.

²⁸⁴ T. Trini, *Fontana dalla scienza all'utopia*, in "Domus", n. 467, 1968, snp.

²⁸⁵ G. Politi, *Da Foligno una proposta per Venezia*, in "Flash", n. 2, luglio 1967. Regesto dei documenti, recensioni, n. 67.

artisti internazionali, poveristi inclusi, che operavano in modo dialettico con lo spazio.²⁸⁶ Non è escluso che Szeeman sia stato a Foligno, ma è assodato che la stampa e la critica italiana non seppero, né allora né successivamente rivendicare per l'evento il giusto ruolo.²⁸⁷

Dalla documentazione reperita non è chiaro se Fontana fosse stato invitato o avesse scelto di realizzare una riedizione dell'*Ambiente nero*.²⁸⁸ Il testo in catalogo dedicato a Fontana, a firma di Giulio Carlo Argan, non fornisce alcun elemento utile alla comprensione specifica dell'opera realizzata per la mostra, riferendosi piuttosto in modo generico allo spazialismo fontaniano. Un unico passaggio fa riferimento all'arte ambientale assimilando l'allestimento della XXXIII Biennale (definito un environment) alle *Nature* e all'*Ambiente nero*:

“L'estrema abilità di Fontana consiste appunto nel portare all'estremo la stimolazione visiva ad un termine massimo, oltre il quale non sarebbe più possibile una percezione chiara e l'evento stesso perderebbe ogni forza di sintesi. Ma Fontana è talmente sicuro di poter controllare il gioco delle forze interagenti nel campo che può correre il rischio delle reazioni a catena: come nel famoso 'environment' dell'ultima Biennale, tutto di “tagli” in campo bianco, nei liberi assembramenti di globi spaccati, o nella “stanza nera”.²⁸⁹

Una serie di lettere e due bozzetti inviati da Lucio Fontana a Lanfranco Radi, segretario generale della mostra, evidenzia però come l'artista avesse cercato di definire nel dettaglio tutti gli aspetti realizzativi. Oltre due mesi prima della inaugurazione, Fontana diede indicazioni precise richiedendo che lo spazio fosse tappezzato e sollecitando la disponibilità di un falegname per realizzare in loco la sagoma dell'*Ambiente*. Uno dei due bozzetti inviati a Radi rappresenta infatti l'*Ambiente* con l'elemento centrale che scende dal soffitto.²⁹⁰

²⁸⁶ La mostra è stata recentemente oggetto di una ricostruzione curata da Germano Celant. G. Celant, T. Demand, R. Koolhaas, *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, 1 giugno – 3 novembre, 2013, Fondazione Prada, Venezia. Per una bibliografia generale di riferimento su Harald Szeeman si veda: H.J. Muller, *Harald Szeeman: Exhibition Maker*, Hatje Cantz, 2006; T. Bezzola, R. Kurzmeyer, *Harald Szeemann: With, by, through, because, towards, despite*, Springer Architecture, Vienna, 2007; F. Derieux, *Harald Szeemann: Individual Methodology*, JRP-Ringier, Zurich, 2008.

²⁸⁷ Sebbene a oggi i documenti non ne diano evidenza è probabile che il curatore possa avere visitato la mostra folignate in quanto possedeva una casa di vacanza nelle Marche dove spesso soggiornava.

²⁸⁸ Crispolti, *Fontana, catalogo ragionato di sculture...*, cit., 67 A 1.

²⁸⁹ G.C. Argan, in *Lo Spazio dell'Immagine*, catalogo mostra, cit., snp.

²⁹⁰ *Ambiente Spaziale*, penna a sfera su carta, cm 28x22, 67 DAS 2. Lettera di Lucio Fontana a Lanfranco Radi, 25 aprile 1967, Archivio Civico, Foligno. Regesto dei documenti, lettere inedite, n. 61.

Fontana manifestò la volontà di realizzare un ambiente con degli elementi in legno, come aveva già fatto a Amsterdam nel marzo dello stesso anno. Alla luce di quell'esperienza, era sicuro di poter facilmente realizzare il tutto in giornata.

La lettera successiva specifica, con uno schizzo, come impostare le vie di accesso e di uscita, filtrando la luce.²⁹¹

Per il catalogo Fontana suggerì di utilizzare una immagine dell'*Ambiente nero* del 1949 sottolineando l'impossibilità di fotografare il nuovo ambiente *in loco* per via della luce di Wood.²⁹² Generando notevole confusione nella letteratura secondaria, fu invece pubblicata una immagine del corridoio nero *Utopie* del 1964 con una didascalia che indicava erroneamente l'*Ambiente nero* del 1949.²⁹³

In una ulteriore missiva, senza data e senza destinatario, sempre conservata nell'Archivio Civico di Foligno, l'artista diede inoltre indicazione sui colori: "I colori si usano come sono, se si dovessero allungare, usate l'acqua. Ripassate i punti gialli con questo 'Fluresco'."

Sembra dunque che Fontana, che pure il 7 giugno scrisse a Radi confermando l'intenzione di andare a completare l'opera, si fosse premurato di delegare in caso di necessità non solo la preparazione preliminare delle pareti tappezzate in nero ma anche, attraverso l'invio di un secondo bozzetto, l'esecuzione dei tocchi di colore fluorescente alle pareti. Il bozzetto mostra come la decorazione a parete dovesse riprodurre un rettangolo in diagonale con un andamento sfalsato rispetto allo spazio reale in modo da confondere la percezione degli spettatori.²⁹⁴

Dalle recensioni della mostra emerge il ruolo di Fontana quale capostipite riconosciuto dell'arte ambientale in virtù dell'*Ambiente nero* del 1949; anche a causa di ciò l'opera

²⁹¹ Lettera di Lucio Fontana a Lanfranco Radi, 10 maggio 1967, prot. 2A del 12 maggio 1967, Archivio Civico, Foligno. Regesto dei documenti, lettere inedite, n. 62.

²⁹² Lettera di Lucio Fontana a Giorgio De Marchis, 19 maggio 1967, Archivio Civico, Foligno. Regesto dei documenti, lettere inedite, n. 63.

²⁹³ "Le immagini grafiche e fotografiche si riferiscono all'allestimento eseguito nel 1949 alla Galleria Il Naviglio di Milano." L. Radi, *Lo Spazio dell'Immagine a Foligno (1967)*, in Tomassoni, *Lo Spazio dell'Immagine e il suo tempo*, cit., p. 57; P. Nicolini, *Qui mostra a voi spazio. L'impatto delle esposizioni nella definizione dell'idea di ambiente nell'arte italiana degli anni sessanta*, in *Arte Mondo. Storia dell'Arte. Storie dell'Arte*, E. De Cecco (a cura di), Postmedia, Milano 2010.

²⁹⁴ *Ambiente spaziale per lo Spazio dell'Immagine*, penna a sfera su carta, cm 28x22, 67 DAS 4

prodotta a Foligno fu genericamente recepita come una riproduzione dell'opera storica e non come un'opera nuova capace di dialogare con le produzioni degli artisti di nuova generazione. (fig. 95) Lea Vergine, sull'“Almanacco Letterario Bompiani”, entrando nel dettaglio di tutti gli ambienti (che definiva *environment* attestando nuovamente l'influenza americana) definì Fontana “inesauribile nume tutelare di ogni happening e centrale emittente di ogni spazio creato” sostenendo che la ricostruzione dell'*Ambiente nero* fosse “la camera più prestigiosa di Palazzo Trinci”.²⁹⁵ Lucio Rezzoni su “Arte Oggi” evidenziò invece la differenza tra la versione originale e la riproposizione folignate: “Lucio Fontana, col suo ambiente nero, ha riproposto un'idea che risale al 1948 (sic) e che con Palazzo Trinci è solo incidentalmente collegata. L'idea è ottima, direi esemplare di Fontana, l'esecuzione forse lo è meno, troppo evidenti essendo gli artifici ottici coi quali un'idea non-mediata e un puro segno vengono mostrati e dimostrati al pubblico”.²⁹⁶ Celant recensì la mostra in termini generali su “Bit” e in modo più articolato su “Casabella” dove dedicò una breve descrizione alla sala di Fontana definendola un im-spazio:

“Particolarmente significativa in questa mostra la presenza di Lucio Fontana che ha presentato un ambiente nero realizzato nel 1949 alla galleria del Naviglio. Decisamente un'anticipazione plastica e spaziale che in un periodo informale non aveva trovato riconoscimenti, un im-spazio percorribile sia fisicamente che psicologicamente, un tracciato di segni-gesti bianchi sulle pareti e sul soffitto completamente neri, che denunciano in Fontana, già nel 1949 quell'ansia di spazio oltre la superficie, oltre lo spazio, che si concentrerà nei successivi ambienti bianchi, per realizzarsi totalmente nell'ambiente bianco dell'ultima biennale.”²⁹⁷

Una testimonianza di Gino Marotta, registrata in occasione della inaugurazione della LIV Biennale di Venezia, aiuta a comprendere come fu realizzata l'opera e quali fossero le differenze con l'*Ambiente nero* del 1949:

“[...] Il fulcro era che quello spazio dovesse essere disequilibrante e io feci fare un pavimento inclinato secondo una diagonale ma con un dislivello minimo di 3 cm. [...] A Foligno Fontana

²⁹⁵ L. Vergine, *L'annata artistica. Lo Spazio dell'Immagine*, in “Almanacco Letterario Bompiani 1968. Dieci anni di mode culturali”, 1967 p. 163. Regesto dei documenti, recensioni, n. 68.

²⁹⁶ Rezzoni, *Un presunto spazio..*, cit, p. 43. Regesto dei documenti, recensioni, n. 65.

²⁹⁷ G. Celant, *Lo Spazio dell'Immagine*, in “Bit”, n. 4, luglio 1967, p. 12; G. Celant, *Im-spazio a Foligno. Possibili punti di scambio tra ricerca architettonica e ricerca formale*, in “Casabella”, n. 318, anno XXXI, 1967, p. 63. Regesto dei documenti, recensioni, n. 69.

diede indicazioni molto dettagliate [...] A una certa quota, all'altezza dell'occhio, voleva che passasse un piano virtuale suggerito da dei puntini a distanza di 10-12 cm l'uno dall'altro con, in alcuni casi, delle accelerazioni, in altri delle deformazioni [...] c'era una doppia alterazione, il piano virtuale non andava parallelamente al pavimento ma era a sua volta inclinato e deformato".²⁹⁸

Dunque Fontana abbandonò l'idea originaria di realizzare un elemento centrale in compensato, mantenendo i tocchi di colore fluorescente alle pareti come già era successo a Minneapolis. Mentre per l'ambiente del Walker Art Museum Fontana aveva concepito un pavimento di gomma nel quale i piedi affondavano minando l'equilibrio, a Foligno l'artista puntò sull'instabilità data dal pavimento obliquo. Consapevole dell'importanza della commissione e del ruolo esemplificativo della presenza del suo lavoro in quel contesto, grazie anche all'aiuto di Marotta non rinunciò a mettersi nuovamente in gioco aumentando lo sfalsamento percettivo del colore e della luce tramite gli effetti fisici di sbilanciamento dati dalla leggera inclinazione del piano. La ricerca fontaniana sulla instabilità, già colta da Colombo nel 1960 in *Esaltazione di una forma* e da Sidney Simon e Hilton Kramer nell'ambiente realizzato da Fontana nel 1966 per il Walker Art, a Foligno non venne però notata da nessuno.²⁹⁹

2. Galleria del Deposito, Genova (3 ottobre 1967)

Subito dopo la partecipazione a "Lo Spazio dell'Immagine", Fontana, in occasione di una personale presso la Galleria del Deposito di Genova, realizzò un ambiente in una sola giornata.³⁰⁰ (fig. 96)

²⁹⁸ Intervista di Marina Pugliese a Gino Marotta, Venezia, 6 giugno 2011. Regesto dei documenti, interviste inedite, n. 83.

²⁹⁹ La Vergine notò invece il pavimento inclinato dell'opera di Colombo: "Colombo in collaborazione con De Vecchi ha programmato un ambiente a piani inclinati e percorso permutabile. Partendo dai fenomeni di persistenza dell'immagine sulla retina, ha realizzato una struttura abitabile a illuminazione (i flash) discontinua, provocando immagini e segni più complessi di quelli realmente esistenti". Vergine, *L'annata artistica. Lo spazio...*, cit., p. 160. Regesto dei documenti, recensioni, n. 68.

³⁰⁰ Crispolti, *Fontana, catalogo ragionato di sculture...*, cit., 67 A 3.

Il foglio mensile della Galleria del Deposito - Gruppo Cooperativo di Boccadasse, documentò con un breve editoriale in italiano e in inglese, e una fotografia dell'artista al lavoro su una scala con pennello in mano mentre realizza l'*Ambiente spaziale*:

“Lucio Fontana ha realizzato un “ambiente spaziale” alla Galleria del Deposito tra le ore 11 e le ore 16 di martedì 3 ottobre 1967. Contemporaneamente è stato stampato questo notiziario, con la fotografia dell'artista al lavoro. L'apertura al pubblico è avvenuta alle ore 18,30 dello stesso giorno. (...)”³⁰¹

L'esecuzione dell'*Ambiente spaziale* fu peraltro documentata in una serie di scatti, rimasti finora inediti, che mostrano come l'opera di Fontana nella sala della Galleria del Deposito fosse stata concepita e realizzata senza soluzione di continuità.³⁰² (fig. 97)

Sulla scorta dei lavori pregressi (già a Foligno pensava di poter realizzare l'ambiente in un giorno) ma anche alla luce della diffusione delle esperienze americane, Fontana aveva maturato la consapevolezza di poter trasformare l'esecuzione dell'ambiente in uno happening, come ben colse il critico genovese Germano Beringheli:

“Sempre una suggestiva operazione di purezza come quella a cui abbiamo assistito ieri mattina mentre Lucio Fontana stava procedendo a dare vita a quel suo “ambiente spaziale nero” che ha creato per la galleria del Deposito a Boccadasse. Un ‘happening’ lirico quello che si è svolto sotto i nostri occhi, una definizione elementare di spazio e ad un tempo la proiezione di uno spazio che ha le profondità infinite del tempo. Un invito all'occhio e al recupero delle qualità essenziali del segno e della materia. Un grafito (sic) di piccoli segni che localizza in una zona minima, tutte le convergenze delle progressioni spaziali. Il principio strutturale del linguaggio di domani, una ‘Altamira’ per le profondità del 2000”.³⁰³

La tela nera che tappezzava la galleria venne quindi smontata a fine mostra e stoccata nel deposito della galleria e dopo vari passaggi di proprietà fu venduta nel 1984 al

³⁰¹ “Bollettino Galleria del Deposito Gruppo Cooperativo di Boccadasse”, mostra n. 36, 3 ottobre 1967. Regesto dei documenti, cataloghi mostre, n. 72.

³⁰² Regesto dei documenti, documenti fotografici, n. 71.

³⁰³ G. Beringheli, *Lucio Fontana ha parlato il linguaggio di domani*, in “Il lavoro”, 3 ottobre 1967. Regesto dei documenti, recensioni, n. 73.

Musée d'Art Contemporaine de Lyon. Si tratta di fatto dell'unico ambiente di Fontana originale salvato alla distruzione.³⁰⁴

L'opera fu per un certo periodo proprietà di Edoardo Manzoni, titolare di un'altra nota galleria genovese, La Polena. Gli archivi della galleria di Manzoni conservano un disegno inedito a china e matita su carta firmato da Fontana, raffigurante una piantina con le dimensioni e il posizionamento dei segni di colore fluorescente dell'*Ambiente spaziale* realizzato per la galleria del Deposito.³⁰⁵ (fig. 98)

3. "Fontana+Vigo", Galleria La Polena, Genova (14 giugno - 9 luglio 1968)

L'interesse di Edoardo Manzoni a Fontana è confermato dal fatto che otto mesi dopo, il 14 giugno 1968, l'artista inaugurò alla Galleria La Polena la mostra "Fontana+Vigo".³⁰⁶

In occasione della mostra vennero realizzati due ambienti cubici delle stesse dimensioni, allestiti in un'unica sala: un ambiente di Nanda Vigo, posto in prossimità dell'ingresso della sala, e un ambiente di Lucio Fontana collocato in posizione retrostante rispetto a quello della Vigo. I due ambienti avevano gli accessi posti agli antipodi mentre all'interno erano entrambi strutturati secondo un percorso labirintico.

Il piccolo catalogo della mostra documentava i vari lavori realizzati in collaborazione tra i due: l'allestimento della personale di Fontana all'International Center of Aesthetic Research di Torino, i vari arredi d'interni disegnati dalla Vigo con opere di Fontana, l'ambiente rosso *Utopie* per la Triennale del 1964. Una sola pagina era dedicata agli ambienti realizzati per la mostra, corredata da una foto dell'ambiente della Vigo con una lunga didascalia redatta da Tommaso Trini sulla pagina a fronte:

³⁰⁴ L'opera (235 x 346 x 295 cm) è composta da nove tele tese su un telaio assemblato in modo da costituire una cabina dentro la quale è allestita una luce nera di Wood. Sulle tele dei punti di colore fluorescente disegnano delle linee che suggeriscono le tre dimensioni dello spazio. L'opera è firmata sulla tela n. 1 sul retro della tela.

³⁰⁵ Regesto dei documenti, documenti grafici inediti, n. 70.

³⁰⁶ *Fontana+Vigo*, catalogo mostra, 14 giugno - 9 luglio, Galleria La Polena, Genova 1968. Regesto dei documenti, cataloghi mostre, n. 77.

“Esemplificazione dei modi di relazione di una struttura precostituita attraverso una sua messa in situazione. Le strutture si evolvono interagendo in un duplice spazio. Una struttura costituita da lastre stampate in mezzo cristallo traslucido emette dal suo centro una intensa luce rosso ciclamino sulla struttura continua: questa è costituita da lastre opache e continue, nel suo centro il segno gesto-luce di Fontana. Due situazioni diverse, due spazi tropici collegati da un unico mezzo di comunicazione, il medium luminoso”.³⁰⁷

Il manifesto della mostra era illustrato dall'immagine grafica della falsa prospettiva di un ambiente tridimensionale che rendeva sinteticamente l'idea di due spazi antitetici e complementari. (fig. 99)

L'ambiente della Vigo, documentato da varie immagini fotografiche, era realizzato in lastre di vetro “Quadrionda” montate su una struttura di alluminio tubolare. All'interno, lungo il perimetro sul suolo, era posto un tubo di luce rossa al neon che illuminava in modo progressivamente più intenso lo spazio. (figg.100-101)

L'ambiente di Fontana non è stato documentato fotograficamente in quanto la sua collocazione in posizione retrostante e le dimensioni della sala permettevano di riprendere solo l'opera della Vigo.³⁰⁸ Le recensioni, di ambito locale, forniscono alcune informazioni utili per ricostruire l'aspetto dell'opera. Germano Beringheli, su “Il Lavoro” definì gli ambienti di Fontana e Vigo “environments determinati da un configurazione formale dell'insieme concentrante motivi decorativi e ragioni del racconto plastico. (...) Si trattava di due spazi tropici il cui collegamento era affidato ad un unico mezzo di comunicazione: il medium luminoso”.³⁰⁹

Una recensione apparsa nel giugno 1968 sul Secolo XIX, assimilando entrambi gli ambienti all'invenzione di Fontana e collegandoli all'*Ambiente nero* del 1949, forniva importanti dettagli sulla materia con cui erano realizzati: “[...] Le due grandi composizioni esposte a ‘La Polena’, allestite con la collaborazione dell'architetto Vigo, sfruttano tutti i possibili effetti dei materiali impiegati, secondo intuizioni che involgono conoscenze della pittura, della scultura e senso decorativistico. Strutture in acciaio e vetro costituiscono due diversi ‘ambienti-labirinto’ entro i quali il visitatore può entrare fino a giungere ad una sorgente luminosa di forte

³⁰⁷ *Fontana+Vigo...*, cit.

³⁰⁸ L'opera è priva di letteratura secondaria e non è documentata in Crispolti, *Fontana, catalogo ragionato di sculture...*, cit.

³⁰⁹ G. Beringheli, *Architettura come arte della vita*, in “Il lavoro”, 23 marzo 1968.

potenza. Le vetrate, dalle superfici variamente lavorate e colorate, consentono interferenze e rifrazioni di luce in un clima quasi da fantascienza, nel quale si verifica una diretta partecipazione emotiva dell'osservatore. Le opere non sono in vendita".³¹⁰

Una ulteriore recensione, comparsa su "Vita italiana", descriveva i diversi effetti di luce tra i due ambienti, quello della Vigo illuminato da una luce che aumentava gradualmente e quello di Fontana connotato dal passaggio dal buio alla luce accecante:

"Quella di Lucio Fontana e Nanda Vigo è ovviamente una proposta, come proposta devono essere intesi i prototipi di ambiente-luce presentati alla galleria 'La Polena'. La mostra espone, tra l'altro, due labirinti uno negativo e uno positivo, nel primo dei quali il visitatore viene aggredito alla parte terminale del percorso da un fascio di luce violenta, nell'altro viene invece avvolto da un programma di luce crescente".³¹¹

La testimonianza di Nanda Vigo è stata determinante per completare il quadro parziale desumibile dalle recensioni. I due ambienti avevano le stesse dimensioni, circa 2m x 2m x 2m. La struttura esterna dei due ambienti era analoga (pareti in vetro su telaio di acciaio) ma l'opera di Fontana all'interno era oscurata da un rivestimento in stoffa nera. L'uso del termine labirinto, che ricorre più volte nelle recensioni ("Secolo XIX", "Vita Italiana") era dovuto al percorso interno dell'ambiente che seguiva tramite un corridoio il perimetro dello spazio per poi condurre a un *cul del sac*. Qui il visitatore veniva sorpreso da un faro di luce da 500 watt che si accendeva a intermittenza accecandolo.³¹²

Fontana aveva modificato in fieri il suo approccio all'arte ambientale sperimentando diverse soluzioni: spazi di natura contemplativa - l'*Ambiente nero* del 1949, *Esaltazione di una forma*, il corridoio rosso *Utopie*, la riedizione dell'*Ambiente nero* di Amsterdam e l'ambiente-happening per galleria del Deposito - e spazi incentrati sulla instabilità e lo

³¹⁰ A.M. Secondino, *Artisti che espongono. Lucio Fontana - Vittoria Bovero - Ernesto Barla - Nino Bernocco*, in "La Gazzetta del lunedì", giugno 1968. Regesto dei documenti, recensioni e altre testimonianze edite, n. 78.

³¹¹ *Propongono la casa fatta di luce*, in "Vita italiana", XXIV n. 31, 1/8/1968. Regesto dei documenti, recensioni e altre testimonianze edite, n. 81.

³¹² Intervista di Marina Pugliese a Nanda Vigo. Regesto dei documenti, interviste inedite, n. 84.

sfalsamento percettivo indotto nello spettatore - il corridoio nero *Utopie*, la riedizione dell'*Ambiente nero* di Minneapolis e la riedizione dell'*Ambiente nero* di Foligno.

Alla Polena, per l'ultimo ambiente che seguì in prima persona, Fontana ricorse all'effetto shock e destabilizzante di un fascio di luce intermittente, sulla scorta delle ricerche sulla luce del Gruppo T.³¹³

4. XXXIV Biennale, Venezia (22 giugno - 20 ottobre 1968)

Fontana delegò a terzi l'esecuzione degli ultimi ambienti realizzati nell'arco dello stesso mese (XXXIV Biennale di Venezia, Documenta IV a Kassel).

Pochi giorni dopo l'esposizione genovese, in occasione della mostra "Linee della ricerca contemporanea: dall'informale alle nuove strutture" alla XXXIV Biennale di Venezia, venne allestita l'ultima riedizione dell'*Ambiente nero* del 1949, la cui esecuzione venne delegata all'architetto Scarpa.³¹⁴ Nonostante Fontana avesse partecipato con un ambiente, la sua opera era inserita nella sezione "Informale: segno/gesto/materia/scrittura" e non in quella "Dimensioni nuove nello spazio: pittura-oggetto/opera-ambiente/strutture primarie" dove erano esposti l'*Ambiente visuo-cine-estetico: ambiente a struttura e colore permutabili verde-rosso-blu* (1964-68) di Gianni Colombo, e *Omaggio a Venezia. Electronic dé-coll-age-happening room* (1959-1968) di Wolf Vostell. Nel testo introduttivo in catalogo Gian Alberto Dell'Acqua, Segretario Generale della mostra, menzionava "la ricostruzione di uno dei primi ambienti spaziali di Lucio Fontana", esposto significativamente a fine percorso quale "precoce saggio di

³¹³ Giovanni Anceschi nel 1964 in occasione della mostra "Nouvelle Tendances" al Musée des Arts Décoratifs di Parigi aveva realizzato l'*Ambiente a shock luminosi* con luci stroboscopiche intermittenti. *Nouvelle tendance: propositions visuelles du mouvement international*, catalogo mostra, aprile-maggio, Musée des arts décoratifs, Palais du Louvre, Pavillon de Marsan, 1964 Parigi.

³¹⁴ Marinella Venanzi ha reperito nell'Archivio Scarpa di Treviso un disegno inedito dell'architetto che mostra una sezione della stanza con appeso l'elemento e la scritta autografa "per Fontana fare questo". Venanzi, *Fontana e lo Spazio...*, cit, p. 173. Treviso, Archivio Carlo Scarpa, Archivio di Stato di Treviso, foglio 1664, disegno n. 1946.

environment".³¹⁵ In analogia con la versione olandese dell'*Ambiente nero*, anche a Venezia l'elemento centrale era bidimensionale ricordando le sagome in legno dei *Teatrini*. L'*Ambiente* era allestito in una stanza completamente nera, illuminata con luce di Wood e cosparsa di tocchi di colore fluorescente alle pareti a delineare un piano virtuale sfalsato rispetto al pavimento.³¹⁶ Appesa al soffitto pendeva una forma di compensato che, nell'unica immagine a colori sopravvissuta, sembra di colore giallo e rivestita di carta colorata. A lato dell'elemento centrale pendevano tre propaggini simili a quelle che Fontana aveva realizzato e non esposto a Amsterdam. (figg. 102-103)

La Biennale del 1968 fu adombrata dalla contestazione e le recensioni documentarono il clima soffermandosi più sugli episodi di critica al sistema delle arti che sulla descrizione delle opere in mostra.³¹⁷ Della riedizione veneziana dell'*Ambiente nero*, sono quindi noti, allo stato attuale degli studi, solo due immagini fotografiche a colori e alcuni studi a matita, tra i quali uno con indicazioni circa la presenza di tre luci di Wood.³¹⁸ (fig.104) Una coeva testimonianza di Enrico Crispolti pubblicata su "Arte illustrata" ricorda come l'artista non ebbe occasione di vedere l'opera:

"Fontana mi disse di non essere affatto contento della ricostruzione dell'*Ambiente* del '49 in Lo Spazio dell'Immagine a Foligno, lo scorso anno; non ha potuto vedere invece quello realizzato meglio a Venezia".³¹⁹

5. "Cinetismo: esculturas electrónicas en situaciones ambientales", Città del Messico (luglio-agosto 1968)

Tra luglio e agosto dello stesso anno Fontana, sempre presumibilmente mandando istruzioni, realizzò un ulteriore ambiente per una importante mostra, "Cinetismo:

³¹⁵ G.A. Dell'Acqua, in *34a Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo mostra, 22 giugno - 20 ottobre 1968, Stamperia di Venezia, Venezia 1968, p. XXVII.

³¹⁶ Crispolti, *Fontana, catalogo ragionato di sculture...*, cit., 68 A 1.

³¹⁷ M.V. Martini, *La Biennale di Venezia 1968-1978. La rivoluzione incompiuta*, Dottorato di ricerca in storia dell'architettura e della città, Università di Cà Foscari, Venezia, A.A. 2010-2011.

³¹⁸ Vedi 68 DAS 3. Gli altri disegni riferibili all'ultima riedizione dell'*Ambiente nero* sono 68 DAS 1, 2, 4.

³¹⁹ E. Crispolti, *L'avventura di Fontana*, in "Arte illustrata", nn. 7-12, luglio-dicembre 1968, p. 84.

esculturas electrónicas en situaciones ambientales” curata dall’artista, performer, critico e curatore americano Willoughby Sharp presso il Museo Universitario de Ciencias y Arte nell’ambito del programma culturale della XIX Olimpiade a Città del Messico.³²⁰ Sharp era specificatamente interessato alle nuove tecnologie e negli anni sessanta aveva curato varie esposizioni di primo rilievo tra cui “Light-Motion-Space” nel 1967 al Walker Art Center di Minneapolis. Il ponte con Città del Messico fu Mathias Goeritz, artista tedesco naturalizzato messicano, che aveva ricevuto l’incarico di Sovrintendente delle promozioni internazionali del Comitato Organizzativo dei Giochi Olimpici.³²¹ E’ possibile che Sharp avesse visto in prima persona l’arte ambientale dell’artista italiano grazie all’*Ambiente spaziale* realizzato in occasione della mostra “Lucio Fontana. A Spatial Concept of Art” del 1967 a Minneapolis. Dal testo di Sharp in catalogo si evince che in occasione della mostra alcune opere, tra cui apparentemente quella di Fontana, fossero state realizzate *ad hoc*, allo scopo di creare una “esperienza cinetica totale”:

“This exhibition was designed so that the eighteen individual environmental situations create a total kinetic experience. Each of the works fills a single room built especially for it. Eight of the works (Agam, Lye, Morris, Piene, Takis, Tinguely, Uecker and Whitman) are sculptural systems that were simply plugged in. Ten of the works (Brader, Fontana, Haacke, Le Parc, Levine, Mack, McClanahan, Medalla, Soto, and Van Saun) were made in situ especially for the exhibition either after the artist’s design or under his direct supervision”.³²²

Le immagini riprodotte in catalogo riguardano però opere di repertorio, per Fontana il soffitto per il Padiglione delle Fonti di energia progettato dagli architetti Gian Emilio, Piero e Anna Monti per l’esposizione celebrativa del centenario dell’Unità italiana “Italia

³²⁰ Regesto dei documenti, cataloghi mostre, n. 79.

³²¹ J. Josten, *Mathias Goeritz y el arte internacional de nuevos medios en la década de los sesenta*, in *(Ready) Media: Hacia una arqueología de los medios y la invención en Mexico*, K. Jasso, D. Garza Usabiaga (a cura di), Laboratorio Arte Alameda, Instituto Nacional de Bellas Artes, Ciudad de Mexico, 2010, pp. 110-132.

³²² W. Sharp, *Cinetismo: esculturas electrónicas en situaciones ambientales*, catalogo mostra, Museo Universitario de Ciencias y Arte, julio-agosto 1968, Ciudad de Mexico, 1968, p. 16.

61” a Torino.³²³ Qui l’artista aveva realizzato nella sala poligonale progettata dai Monti un soffitto enorme con 1230 metri di tubi al neon blu e verdi disposti in sette piani sovrapposti. La commissione da parte di Sharp di un’opera in neon potrebbe essere dovuta alle recenti pubblicazioni internazionali in cui l’artista italiano era annoverato tra i padri delle recenti espressioni artistiche legate all’uso delle nuove tecnologie. Un articolo della critica Nan Piene, moglie dell’artista del gruppo Zero Otto Piene, sulle commissioni pubbliche in Europa, pubblicato su “Art in America” nella primavera del 1967, era infatti illustrato da una foto del soffitto al neon realizzato da Fontana in occasione di “Italia ’61” a Torino (fig. 105). Un ulteriore articolo della Piene, illustrato da una foto della *Struttura al neon* del 1951, ricostruiva invece la storia dell’uso della luce in arte, attribuendo a Fontana il ruolo di precursore nel paragrafo dedicato a ambienti e performance.³²⁴

L’opera realizzata da Fontana per la mostra di Città del Messico non è documentata nel catalogo generale dell’artista e nel catalogo della mostra non è indicato il titolo. Una recensione della mostra pubblicata il 21 luglio 1968 sul quotidiano “El Sol de Mexico” è illustrata da vari ambienti tra cui quello di Fontana. La foto mostra lo scorcio di una stanza con due bimbi che guardano un soffitto bianco attraversato da tubi lineari al neon bianchi disposti a diverse altezze: una versione ambientale del soffitto per “Italia 61”, di dimensioni ridotte ma soprattutto allestito in una stanza buia con le pareti dipinte di nero. (fig. 106) La recensione riporta una affermazione dello stesso Fontana sull’uso della luce in arte:

“Está formandose una nueva estética de formas luminosas a través del espacio, afirma Lucio Fontana, autor de uno de los ambientes que forman la exposición cinética que se presentó en

³²³ *Esposizione internazionale del Lavoro. Catalogo Guida*, catalogo della mostra, Torino, Palazzo del Lavoro, maggio-ottobre, Italia 61 - Comitato Nazionale per le Celebrazioni del I Centenario dell’Unità d’Italia, Torino 1961, p. 307. Vedi anche G. Zanchetti, *Fontana e la luce. Una “nuova evoluzione del mezzo per l’arte*, in E. Crispolti (a cura di), Centenario di Lucio Fontana, Charta, Milano 1999, pp. 165-168.

³²⁴ N.R. Piene, *Patronage in Western Europe*, in “Art in America”, March-April 1967, p. 48. N.R. Piene, *Light Art*, in “Art in America”, May-June 1967, pp. 24-47. Regesto dei documenti, testi critici, n. 64.

el Museo de Ciencias y Arte de Ciudad Universitaria y estos niños contemplan esas nuevas formas”.³²⁵

6. Documenta IV, Kassel (27 giugno - 8 ottobre 1968)

Fontana non andò di persona neppure a Kassel, per quella che sarebbe poi stata la mostra di celebrazione internazionale dell'arte americana, Pop e Minimal, nonché dell'arte ambientale.³²⁶ In una lettera del 26 marzo 1968 a Arnold Bode, lo storico dell'arte che nel 1955 ideò la mostra internazionale tedesca, Fontana rispose all'invito a esporre un ambiente proponendo, con le dimensioni della sala, di mandare disegni perché fosse realizzato in loco.³²⁷

Dai verbali del comitato organizzativo si evince che la mostra fu organizzata suddividendo gli artisti invitati per media e commissionando ambienti *ad hoc* a una serie di artisti tra i quali Lucio Fontana, Gianni Colombo, Jesus Rafael Soto, Gunter Uecker e Andy Warhol.³²⁸ Colpisce l'utilizzo della parola italiana ambiente per indicare la specifica tipologia di opere, mentre in Italia (vedi le recensioni di “Lo Spazio dell'Immagine”) l'esterofilia portava i giovani critici a usare il termine inglese *environment*.

Dalla risposta di Fontana a Bode si evince che lo storico dell'arte tedesco avesse espressamente chiesto all'artista di realizzare una sala simile a quella allestita alla Biennale del 1966 (“Mr Calderara also told me that you would like me to plan a room like the one I prepared for the Biennale in Venice”). Fontana riprese quindi l'idea di una sala algida

³²⁵ F. Ruiz de la Peña, *Arte de energía y de movimiento*, in “El Sol de Mexico”, 21 julio 1968. Regesto dei documenti, recensioni, n. 80.

³²⁶ In particolare, oltre a un classico come la stanza di Beuys *Raumplastik* (1968) e a vari ambienti cinetici molto in voga all'epoca tra cui *Interrelazione speculare* (1965-66) di Getulio Alviani, fecero scalpore *The Restaurant Window* (1967) di George Segal e *Roxys* (1960-61) di Edward Kienholz. H. Kimpel, K. Stengel, 4. *documenta. Internationale Ausstellung. Eine fotografische Rekonstruktion*, Edition Temmen, Breda 2007.

³²⁷ Lettera di Lucio Fontana a Arnold Bode, 26 marzo 1968, Documenta Archive, Kassel. Regesto dei documenti, lettere inedite, n. 75.

³²⁸ Protokoll der Ausschüßleiter - und Ambiente - Sitzung am 1 Dezember 1967, p. 6, Archivi di Documenta, Kassel. Regesto dei documenti, verbali, n. 74.

e minimale con la presenza di concetti spaziali bianchi, applicandola allo spazio labirintico che terminava in un *cul de sac* realizzato per l'ambiente alla Polena (idea già concepita su carta per l'ambiente bianco progettato e non realizzato in occasione della personale allo Stedelijk Museum, vedi fig. 88).

L'*Ambiente spaziale* realizzato per Documenta era uno spazio angusto che conduceva a un grande taglio verticale:

“Un'altra formulazione del silenzio è data dallo spazio di Fontana. Attraverso un labirinto di corridoi e spigoli, dipinti in un bianco vibrante come il sole, si arriva improvvisamente davanti a un grande taglio nero nel muro, l'unico segno lasciato dall'autore”.³²⁹ (fig. 107)

Due anni prima, in prossimità della preparazione della sala bianca realizzata a Venezia, Fontana aveva dichiarato a Marcello Venturoli:

“[...] 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 di una 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 esposta, la fine del quadro. [...]”³³⁰

L'affermazione suona come un testamento sul valore della ricerca ambientale di Fontana. Da un lato aiuta a capire l'esigenza reiterata più volte nel biennio 1966-1968 di riproporre il labirinto bianco con i tagli, ovvero “la fine di una ricerca” sulla pittura; dall'altro attesta il superamento dell'arte plastica con la straordinaria invenzione dell'*Ambiente nero*.

³²⁹ “Eine andere Formulierung der Stille und Abwehr ist der Raum von Fontana. Durch ein Labyrinth schmaler, spitzer Ecken in vibrierendem Sonnenweiß stößt man plötzlich auf einen großen schwarzen Schnitt in der Wand, einzige Hinterlassenschaft einer menschlichen Tat.” G. Jappe, *Die kühlste Documenta, die es je gab*, in “Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 6 luglio 1968. Crispolti, *Fontana, catalogo ragionato di sculture...*, cit., 68 A 2.

³³⁰ M. Venturoli, *Il viaggiatore in arte*, Rizzoli, Milano 1966, pp. 342-343.

Fig. 95 L. Fontana, Riedizione dell'*Ambiente spaziale nero*, luglio 1967, Foligno, 67 A 1

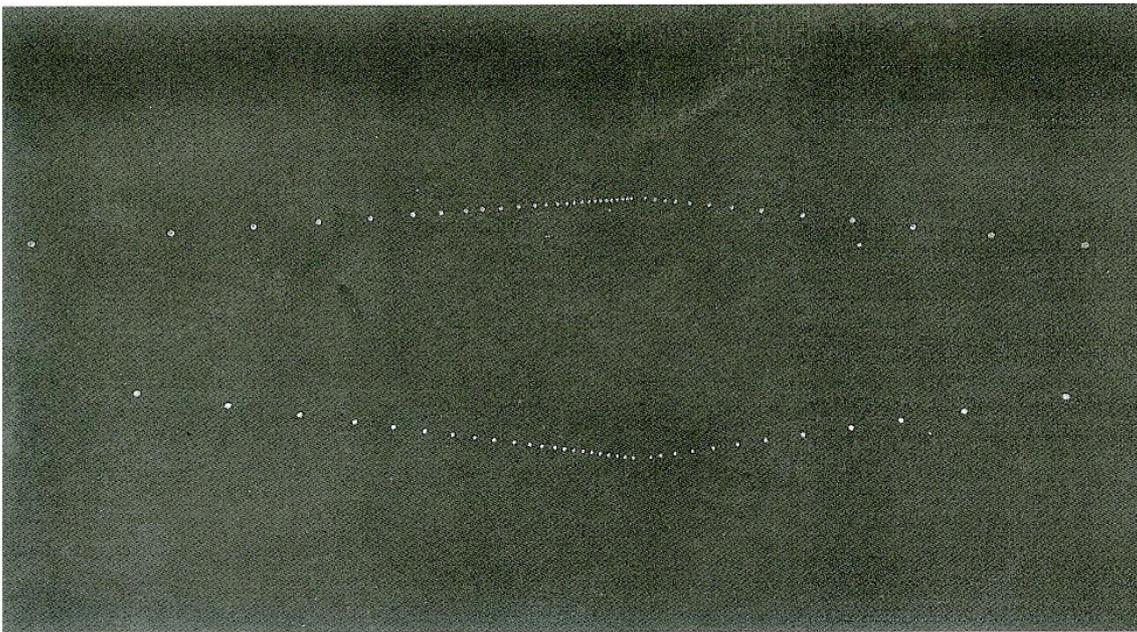


Fig. 96 L. Fontana, *Ambiente Spaziale*, Galleria del Deposito, 3 ottobre 1967, Genova, 67 A3

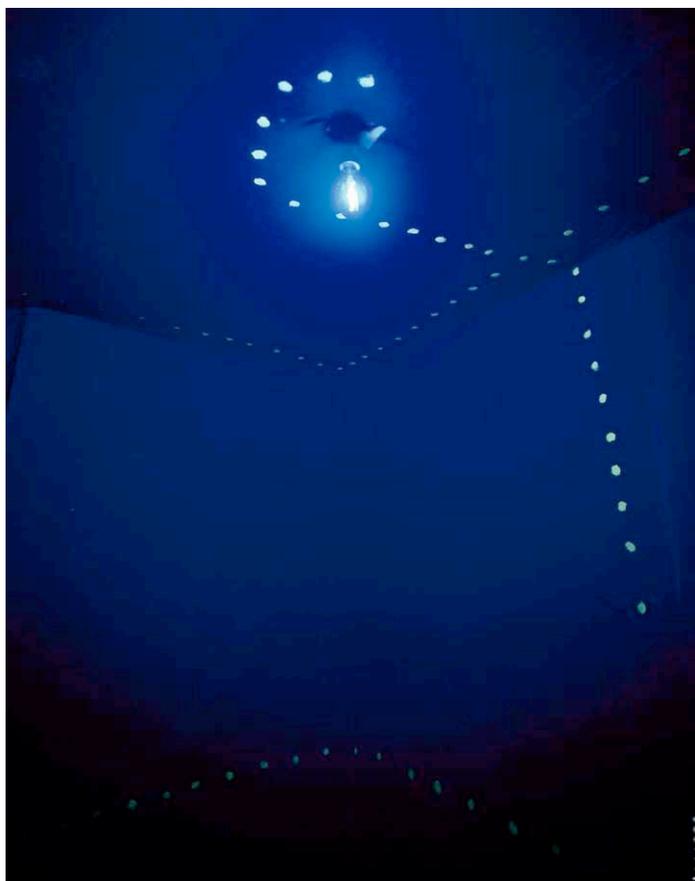


Fig. 97 Fontana mentre realizza l'*Ambiente Spaziale* alla Galleria del Deposito, provini fotografici b/n, 3 ottobre 1967, Genova

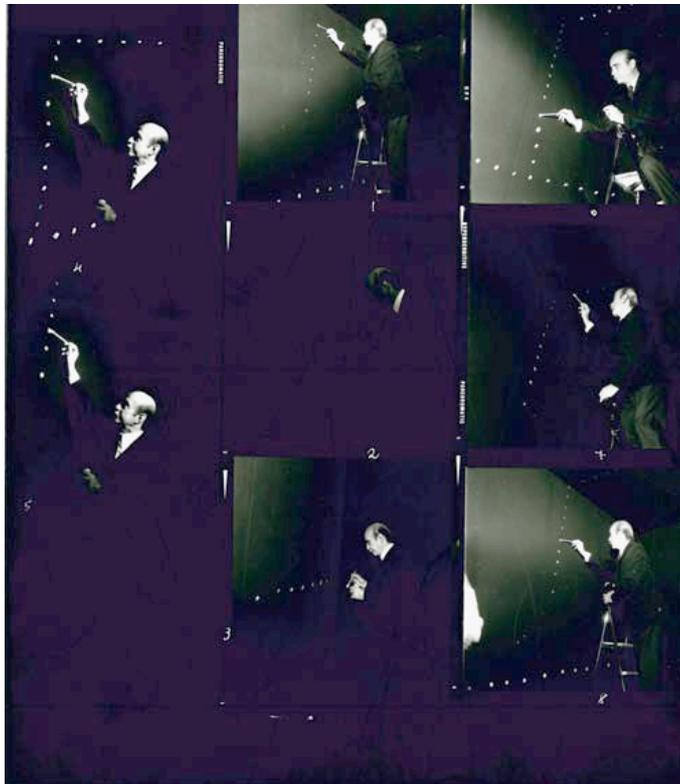


Fig. 98 L. Fontana, pianta per *Ambiente Spaziale*, matita e china su carta, 1967

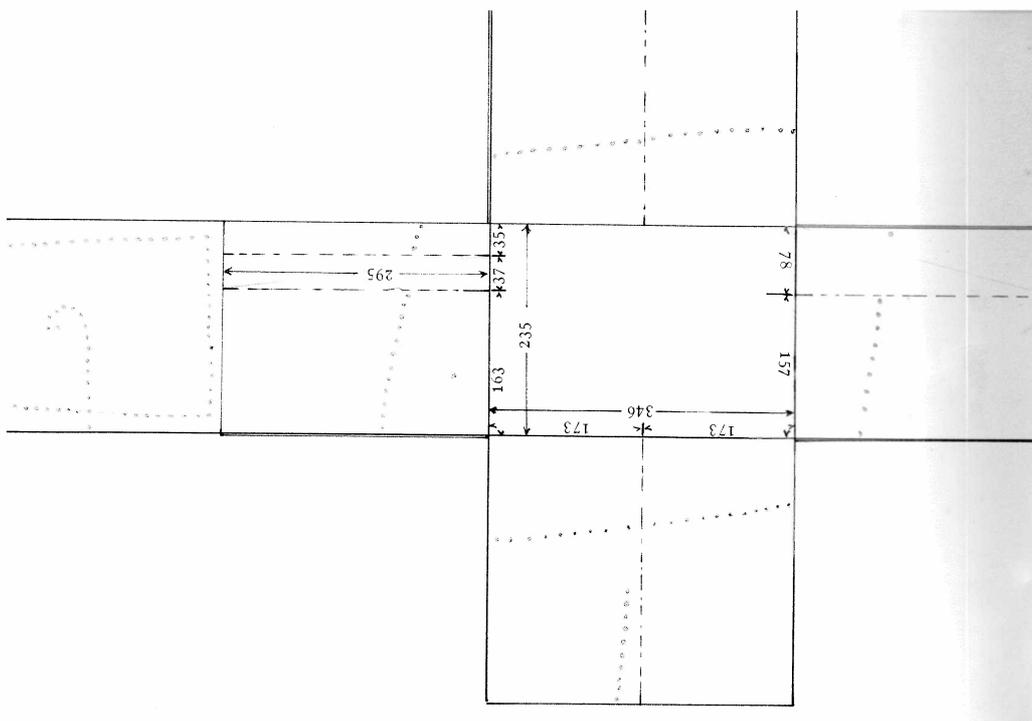
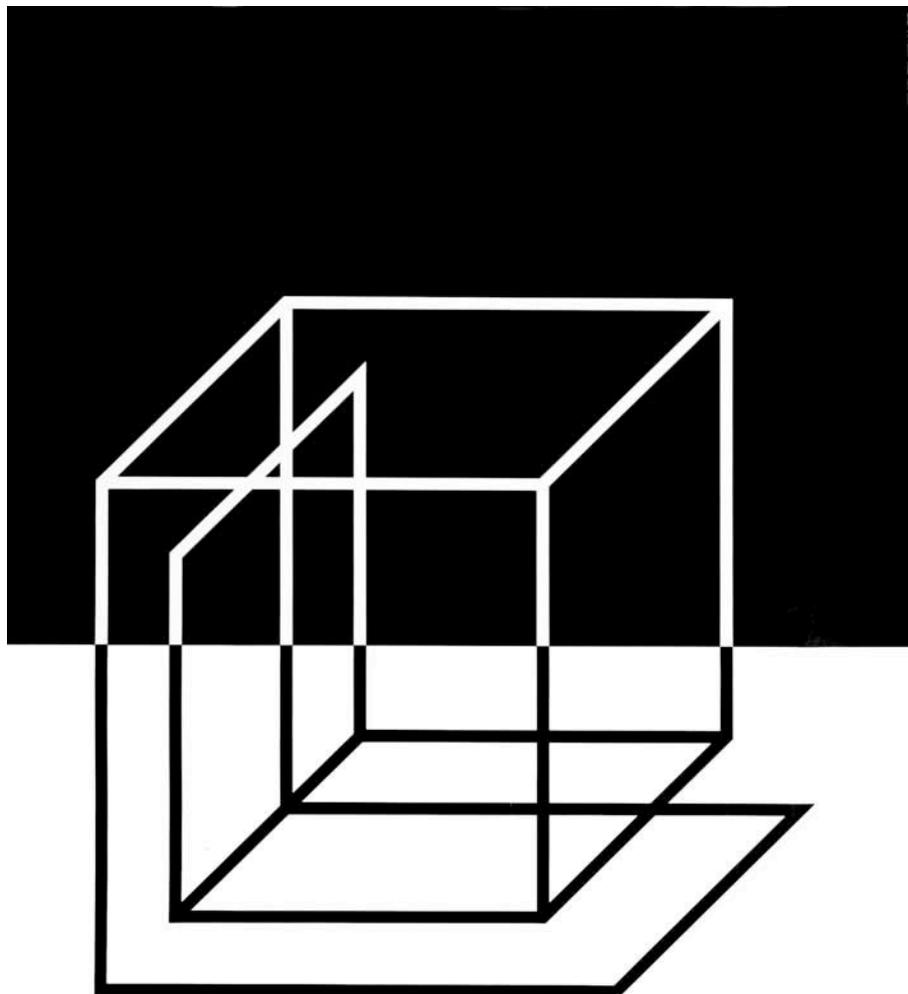


Fig. 99 Manifesto per la mostra "Fontana+Vigo", Galleria la Polena,
giugno 1968, Genova



Fontana+Vigo galleria la Polena Genova Italia 14 giugno-9 luglio 1968

Fig. 100 "Fontana +Vigo", Galleria La Polena, 1968 Genova

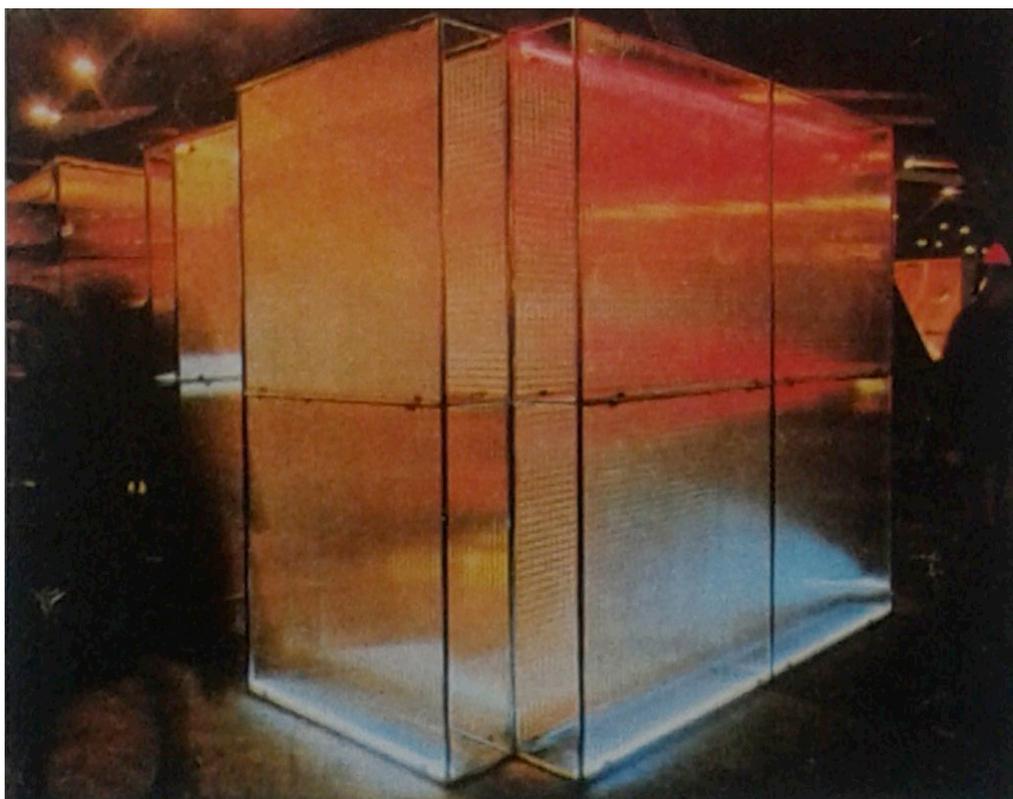


Fig. 101 N. Vigo, *Ambiente*, Galleria La Polena, 1968, Genova



Fig. 102 L. Fontana Riedizione dell'*Ambiente spaziale nero*, Biennale di Venezia, giugno 1968, Venezia, 68 A 1



Fig. 103 L. Fontana Riedizione dell'*Ambiente spaziale nero*, Biennale di Venezia, giugno 1968, Venezia, 68 A 1



Fig. 104 L. Fontana, progetto per l'*Ambiente nero* alla Biennale di Venezia, inchiostro su carta, 68 DAS 3

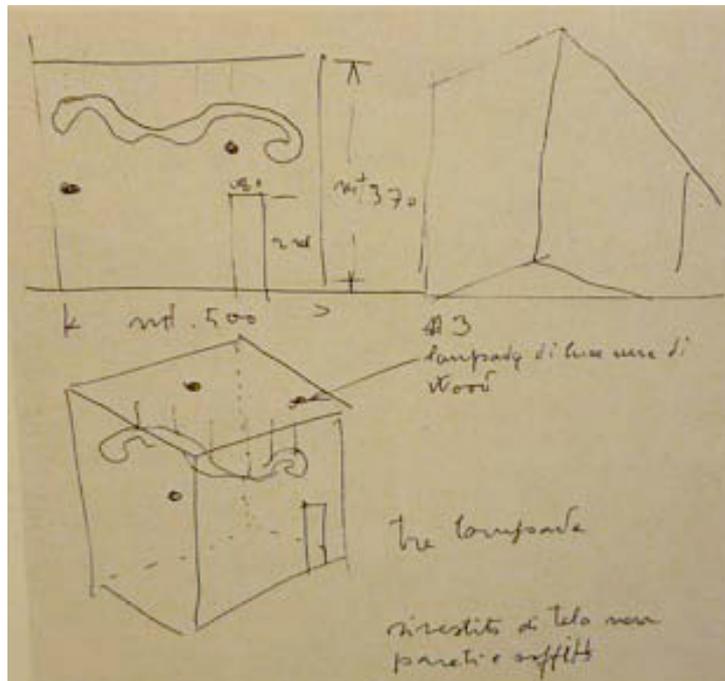


Fig. 105 L. Fontana, *Fonti di Energia*, soffitto al Neon per "Italia '61", 1961 Torino, 61 A2

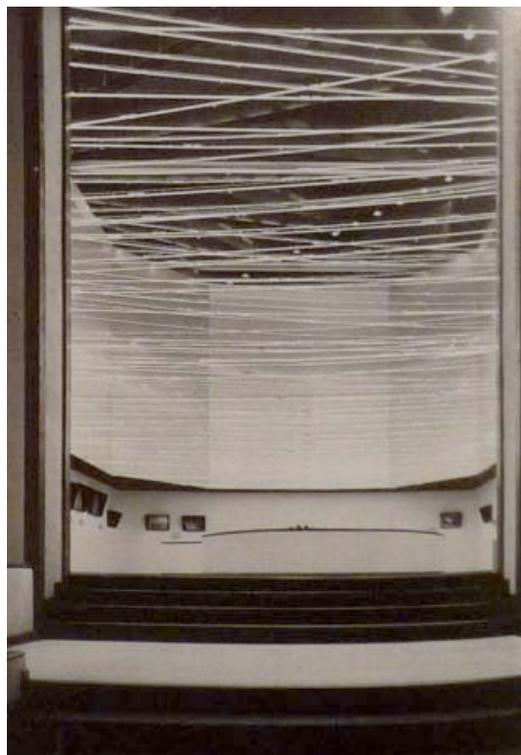


Fig. 106 L. Fontana, *Ambiente Spaziale*, "Cinetismo: esculturas electrónicas en situaciones ambientales", Museo Universitario de Ciencias y Arte, 1968 Città del Messico



Fig. 107 L. Fontana, *Ambiente Spaziale*, Documenta IV, Kassel 1968, 68 A 2



Archivi e fondi consultati

ALLAN KAPROW PAPERS, GETTY RESEARCH INSTITUTE, LOS ANGELES

ARCHIVIO CIVICO AMMINISTRATIVO, MILANO

ARCHIVIO DOCUMENTA, KASSEL

ARCHIVIO DOMUS, MILANO

ARCHIVIO GIANCOLOMBO, MILANO

ARCHIVIO LUCIO FONTANA, MILANO

ARCHIVIO MARINOTTI, MILANO

ARCHIVIO STEDELIJK MUSEUM, AMSTERDAM

ARCHIVIO STORICO DELLE ARTI CONTEMPORANEE, VENEZIA

ARCHIVIO STORICO FONDAZIONE LA TRIENNALE DI MILANO, MILANO

ARCHIVIO UGO MULAS, MILANO

ARIETE PAPERS, GETTY RESEARCH INSTITUTE, LOS ANGELES

DONATI PAPERS, GETTY RESEARCH INSTITUTE, LOS ANGELES

FONDO MONTI, CIVICO GABINETTO FOTOGRAFICO MILANO

MARTHA JACKSON PAPERS, SMITHSONIAN ARCHIVES OF AMERICAN ART

Bibliografia

6th Gutai Exhibition, exhibition catalogue, September 25 - October 25 1958, Martha Jackson Gallery, New York 1958.

16 Americans, exhibition catalogue, December 16 1959 - February 17 1960, The Museum of Modern Art, New York 1959.

Catalogo della XXIV Biennale 1948, catalogo mostra, maggio - settembre, Edizioni Serenissima, Venezia 1948.

33a Biennale Internazionale d'Arte, catalogo mostra, Venezia 18 giugno - 6 ottobre 1966, edizioni Alfieri, Venezia 1966.

34a Biennale Internazionale d'Arte, catalogo mostra Venezia, 22 giugno - 20 ottobre 1968, Stamperia di Venezia, Venezia 1968.

"Abstraction création art non figuratif", n. 2, 1933.

Al di là della pittura, VIII Biennale d'Arte Contemporanea, Palazzo delle Esposizioni, San Benedetto del Tronto 1969.

Angelenos to Exhibit at Whitney Museum, in "Los Angeles Times Art News", December 12 1965.

Antologia Madì de la poesia, Ediciones Madì, Buenos Aires 1955.

A Symposium on How To Combine Architecture, Painting and Sculpture, in "Interiors + Industrial Design", n. 10, May 1951.

C.B., *L'Ambiente spaziale di Lucio Fontana*, in "Sanremo", maggio - giugno 1949.

Cronache di Villa Olmo. Le sette sale dei sette sogni, in "Voltiana", anno II, n. 21, Como, 2 luglio 1927.

Dalla natura all'arte, catalogo mostra, Centro Internazionale delle arti e del Costume, Venezia 1960.

Environments, Situations, Spaces, exhibition catalogue, May 25 - June 23 1961, Martha Jackson Gallery, New York 1961.

Esposizione internazionale del Lavoro. Catalogo Guida, catalogo della mostra, Torino, Palazzo del Lavoro, maggio-ottobre, Italia 61 - Comitato Nazionale per le Celebrazioni del I Centenario dell'Unità d'Italia, Torino 1961.

Expondrà Obras de Lucio Fontana el Instituto Di Tella, in "La Prensa", 24 Junio 1966.

Lucio Fontana, exhibition catalogue, August 26 - October 1, Moderna Museet, Stockholm 1967.

Fontana, exhibition catalogue, Stedelijk Museum April 29 - June 12 1988; Whitechapel Art Gallery July 8 - September 18, London 1988.

Fontana. Beyond Space, exhibition catalogue, October 19 - December 16 2008, Imago Art Gallery, Londra, Skira, Milan 2008.

Fontana+Vigo, catalogo mostra, 14 giugno - 9 luglio, Galleria La Polena, Genova 1968.

Former Pittsburgher Sidney Simon Makes Art World Headlines, in "The Jewish criterion", April 27 1956.

Fritz Lang debutta come attore con B.B., "La Stampa", 29 marzo 1963.

Fullbright Scholar directs University Art Gallery, in "The Jewish criterion", April 17 1959.

Gli Spaziali, in "Avanti", 8 febbraio 1949.

Goebbels in primo piano, in "l'Unità", 18 maggio 1963.

Groupe argentin Art Madi International, catalogo mostra, Galerie Denis René, Fevrier 1958, Paris 1958.

Gutai, catalogo mostra, 4 mai - 27 juin, Galerie National du Jeu de Paume, Paris 1999.

Idee di Lucio Fontana, in "Domus", n. 271, giugno 1952.

Il Teatro delle mostre, catalogo mostra, 6 maggio - 31 maggio 1968, Galleria La Tartaruga, Roma 1968.

Lamiere di Lucio Fontana, in "Domus" n. 391, giugno 1962.

Leonardo Borgese. Opere su carta, catalogo mostra, 24 febbraio - 20 marzo 1993, Gian Ferrari Arte Moderna, Milano 1993.

Le onoranze Voltiane. La Mostra della Seta all'Esposizione, in "Voltiana", anno II, n. 15, giugno 1927.

Le Vernissage de L'Exposition Surréaliste, in "Chronique des Arts et de la Curiosité", Paris, 21 gennaio 1938.

Lo Spazio dell'Immagine, catalogo mostra, Palazzo Trinci Foligno, 2 luglio - 1 ottobre 1967, Foligno 1967.

Lucio Fontana – Ambiente Spaziale, in “AZ arte d’oggi”, anno I, n. 2, novembre 1949.

Lucio Fontana, exhibition catalogue, October 12 - November 5 1960, McRoberts & Tunnard Ltd, London 1960.

Lucio Fontana, in “La Nacion”, 24 luglio 1966.

Lucio Fontana/Giuseppe Capogrossi, catalogo mostra, Pinacoteca Gutai, 1 - 20 giugno 1964, Osaka.

Lucio Fontana has first one man show in New York, in “America-Italy Newsletter”, vol. 7, n. 1, December 1961 - January 1962.

Lucio Fontana: The Spatial Concept of Art, exhibition catalogue, January 6 - February 13 1966 Walker Art Center, Minneapolis; February 27 – March 27 1966 University of Texas Art Museum, Austin; July 8- August 7 1966, Instituto Torcuato di Tella, Buenos Aires, Walker Art Center ed., Minneapolis 1966.

Lucio Fontana, concetti spaziali, exhibition catalogue Stedelijk Museum Amsterdam, March 23-May 1967; Stedelijk van Abben Museum Eindhoven, May 12- June 18 1967, Amsterdam 1967.

Lucio Fontana, exhibition catalogue, Stedelijk Museum Amsterdam, April 29 - June 12 1988, Whitechapel Art Gallery, July 8 - September 18, London 1988.

Nouvelle tendance: propositions visuelles du mouvement international, catalogo mostra, aprile-maggio, Musée des arts décoratifs, Palais du Louvre, Pavillon de Marsan, Parigi 1964.

Oltre la pittura oltre la scultura. Mostra di ricerca di arte visiva, catalogo mostra, 26 aprile - 17 maggio 1963, Galleria Cadario, Milano 1963.

Oral History Interview with Herber Ferber conducted by Irving Sandler, April 22 1968 - January 6 1969, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington 1969.

Painting in Post War Italy 1945-1957, exhibition catalogue, February 9 - March 16, Columbia University, Casa Italiana, New York, 1958.

Picasso e i disegni luminosi, in “AZ: Arte d’Oggi”, n. 3, 1950.

Pittura a Milano dal 1945 al 1964, catalogo mostra, giugno – luglio 1964, Palazzo Reale, Edizioni dell’Ente Manifestazioni milanesi, Milano 1964.

Propongono la casa fatta di luce, in “Vita italiana”, XXIV, n. 31, 1 agosto 1968.

Recent acquisitions, exhibition catalogue, December 19 1961 – February 25 1962, The Museum of Modern Art, New York 1962.

Surrealist Art: Strange exhibits in Paris, in "Times", January 21 1938.

Tecniche e materiali, in "marcatré", VI, nn. 37-40, maggio 1968.

The 1958 Pittsburgh Bicentennial International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture, exhibition catalogue, December 5 1958 - February 8 1959, Pittsburgh Carnegie Institute, Pittsburgh 1958.

The 1960's: Painting and Sculpture from the Museum Collections, exhibition catalogue, June 28 - September 24 1960, The Museum of Modern Art, New York 1960.

The British Pavillion. Ivon Hitchen, Lynn Chadwick, exhibition catalogue, The British Council, London 1956.

The New Sculpture: a Symposium, February 12 1952, The Museum of Modern Art, New York 1952.

Tredicesima Triennale di Milano, catalogo mostra, 12 giugno - 27 settembre, Milano 1964.

U.N., *Fontana, L'arte nelle mostre*, in "Il Tempo di Milano", n. 3, 10 febbraio 1949.

Un panorama della pittura milanese dal '45 al '64, in "Il popolo", 10 giugno 1964.

Vernice leggera, in "Corriere lombardo", 12-13 giugno 1964.

Vitalità nell'arte, catalogo mostra, Palazzo Grassi Venezia, agosto-ottobre 1959, Recklinghausen Kunsthalle, ottobre-dicembre 1959, Stedelijk Museum Amsterdam, dicembre 1959 - gennaio 1960, edizioni Centro Internazionale delle Arti e del Costume, Venezia 1959.

E. Albertoni, L. Diena, A. Guerra (a cura di), *Alla ricerca del tempo libero*, Tamburini editore, Milano 1964.

L. Alloway, *Junk Culture*, in "Architectural Design", n. 3, March 1961.

L. Alloway (edited by), *Lucio Fontana. Ten Paintings of Venice*, exhibition catalogue, November 21- December 16 1961, Martha Jackson Gallery, New York 1961.

B. Altshuler, *Salon to Biennial, Exhibitions That Made Art History. Volume I 1863-1959*, Phaidon Press, London 2008.

W. Anderson (edited by), *The sculpture of Herbert Ferber: itinerary*, exhibition catalogue, April 15 - May 27 1962, Walker Art Center, Minneapolis 1962.

W. Anderson, *American Sculpture: the situation in the fifties*, in "Artforum", Special Issue, Summer 1967.

F. Arcangeli, *Dal Romanticismo all'Informale*, Einaudi, Torino 1977.

G. Ballo (a cura di), *Lucio Fontana*, catalogo mostra, 19 aprile - 21 giugno 1972, Palazzo Reale, Milano 1972.

G. Ballo, *Pitture a gran fuoco*, in "Bellezza", n. 9, settembre 1949.

G. Ballo, *Albisola e Fontana*, in "Omnibus", 4 giugno 1950.

G. Ballo, *Fontana idea per un ritratto*, Edizioni Ilte, Torino 1970.

L.M. Barbero (a cura di), *Venezia '50-'60. L'officina del contemporaneo*, catalogo mostra, 15 giugno - 9 novembre 1997, Museo Fortuny Venezia, Edizioni Charta, Milano 1997.

L.M. Barbero (a cura di), *Lucio Fontana Venezia/New York*, catalogo mostra, 4 giugno-24 settembre 2006, Peggy Guggenheim Collection, Venezia 2006.

L. M. Barbero, S. Soldini, (a cura di), *Lucio Fontana 1946-1960. Il disegno all'origine della nuova dimensione*, catalogo mostra, 20 settembre - 14 dicembre, Museo d'Arte Mendrisio, Mendrisio 2008.

L.M. Barbero (a cura di), *Fontana. Catalogo ragionato dell'opera su carta*, Skira, Milano 2013.

J.I.H. Baur, (edited by), *Nature in Abstraction. The Relation of Abstract Painting and Sculpture to Nature in Twentieth-century American Art*, exhibition catalogue, January 14 - March 16, Whitney Museum of American Art, The Macmillan Company, New York 1958.

- G. Beringheli, *Lucio Fontana ha parlato il linguaggio di domani*, in "Il lavoro", 3 ottobre 1967.
- G. Beringheli, *Architettura come arte della vita*, in "Il lavoro", 23 marzo 1968.
- T. Bezzola, R. Kurzmeyer, *Harald Szeemann: With, by, through, because, towards, despite*, Springer Architecture, Vienna 2007.
- R. Biason, *Inizia dalla laguna il ritorno alla natura*, in "Oggi", 18 agosto 1960.
- U. Boccioni, *Pittura Scultura futuriste*, Edizioni futuriste di poesia, Milano 1914.
- U. Boccioni, *Manifesto tecnico della scultura futurista*, in *Archivi del Futurismo*, M. Drudi Gambillo, T. Fiori (a cura di), De Luca Editore, Roma 1962.
- L. Borgese, *Il metodo del naso arricciato*, in "Corriere della sera", 6 agosto 1964.
- A. Bosé, C. Locatelli, *Lucio Fontana: Eidografia*, Tesi Accademia di BBAA di Brera, relatrice J. De Sanna, Anno Accademico 1989-1990.
- L. Budigna, "Le Arti", anno X, n. 9/10, ottobre 1960.
- P. Campiglio, *Lucio Fontana. La scultura architettonica negli anni Trenta*, Ilisso, Nuoro 1998.
- P. Campiglio (a cura di), *Lucio Fontana. Lettere 1919-1968*, Skira, Milano 1999.
- P. Campiglio, *Lucio Fontana. L'Arlecchino*, Charta edizioni, Milano 2010.
- L. Caramel (a cura di), *Aspetti del primo astrattismo italiano: 1930-1940*, catalogo mostra, Galleria Civica d'Arte Moderna Monza, 1 - 31 marzo 1969, Perego, Milano 1969.
- F. Caroli (a cura di), *Europa/America. L'astrazione determinata 1960/1976*, catalogo mostra, 22 maggio - 20 settembre 1976, Galleria Comunale di Arte Moderna, Bologna 1976.
- R. Carrieri, *Le maioliche geologiche di Lucio Fontana*, in "L'Illustrazione Italiana", 8 gennaio 1939.
- R. Carrieri, *Fontana ispano lombardo*, in "Tempo", 30 agosto 1947.
- R. Carrieri, *Fontana ha toccato la luna*, in "Tempo", n. 8, 19-26 febbraio 1949.

R. Carrieri, *Pittura scultura d'Avanguardia in Italia 1890-1950*, Edizioni della Conchiglia, Milano 1950.

S. Cecchetto, *Ezio Gribaudo e Lucio Fontana. Cronaca di un viaggio americano*, Skira, Milano 2011.

G. Celant, *Lo Spazio dell'Immagine*, in "Bit", n. 4, luglio 1967.

G. Celant, *Im-spazio a Foligno. Possibili punti di scambio tra ricerca architettonica e ricerca formale*, "Casabella", anno XXXI, n. 318, 1967.

G. Celant (a cura di), *Arte Povera 2011*, catalogo mostra, Electa editore, Milano 2011.

G. Celant, *Lucio Fontana. Ambienti Spaziali*, catalogo mostra, May 3 - June 30, Gagosian Gallery New York, Skira-Gagosian, Milano-New York 2012.

G. Celant, T. Demand, R. Koolhaas, *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, catalogo mostra, 1 giugno – 3 novembre 2013, Fondazione Prada, Venezia 2013.

J. Clair (a cura di), *Cosmos. Da Goya a de Chirico, da Friederich a Kiefer. L'arte alla scoperta dell'infinito*, catalogo mostra, 26 marzo - 23 luglio 2000, Bompiani, Venezia 2000.

I. Clert, *Iris time. L'Artventure*, Editions Denoël, Paris 2003.

S. Collicelli Cagol, *Venezia e la vitalità del contemporaneo. Paolo Marinotti a Palazzo Grassi (1959-1967)*, Il Poligrafo, Padova 2008.

B. Corà (a cura di), *Yves Klein. La vita, la vita stessa che è l'arte assoluta*, catalogo mostra, Musée d'Art Moderne et Contemporain Nice, 28 aprile - 4 settembre 2000, Prato, Museo Pecci 23 settembre 2000 - 10 gennaio 2001, T.A.T., Parigi, 2000.

G. Cortenova (a cura di), *Lucio Fontana. Metafore Barocche*, catalogo mostra, 26 ottobre 2002 - 9 marzo 2003, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Palazzo Forti, Marsilio, Verona 2002.

E. Crispolti, *L'avventura di Fontana*, in "Arte illustrata", nn. 7 - 12, luglio-dicembre 1968.

E. Crispolti, *Omaggio a Fontana*, Carucci Editore, Assisi-Roma 1971.

- E. Crispolti (a cura di), *Fontana e lo Spazialismo*, catalogo mostra, 19 settembre - 29 novembre, Villa Malpensata, Edizioni Città di Lugano, Lugano 1987.
- E. Crispolti, R. Siligato (a cura di), *Lucio Fontana*, catalogo mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 3 aprile - 22 giugno, Electa, Milano 1998.
- E. Crispolti, *Carriera 'barocca' di Fontana. Taccuino critico 1959-2004 e Carteggio 1958-1967*, Skira, Milano 2004.
- E. Crispolti (a cura di), *Fontana, catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Skira, Milano 2006.
- P. Cummings, *Interview of Martha Jackson, May 23 1969*, The Oral History Collections of the Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington 1969.
- P. Davay, *De La Nature à l'Art: une démonstration éclatante de l'unité du monde*, in "Les Beaux-arts", 4 novembre 1960, Bruxelles.
- R. De Berti, I. Piazzoni, (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Cisalpino, Milano 2009.
- E. De Cecco (a cura di), *Arte Mondo. Storia dell'Arte. Storie dell'Arte*, Postmedia, Milano 2010.
- M. De Micheli, *La pittura a Milano dal 1945 ad oggi*, in "L'Unità", 13 giugno 1964.
- F. Derieux, *Harald Szeemann: Individual Methodology*, JRP-Ringier, Zurich 2008.
- J. De Sanna, *Lucio Fontana. Materia Spazio Concetto*, Mursia editore, Milano 1993.
- G. Di Salvatore, L. Fassi, C. Greenberg. *L'Avventura del Modernismo. Antologia critica*, Johan and Levi editore, Milano 2011.
- G. Di San Lazzaro, *Un marchio di fuoco sul petto per essere riammesso tra i Surrealisti*, in "Il tempo", 12 gennaio 1960.
- G. Dorfles, *Lucio Fontana*, in "Aujourd'hui. Art et Architecture", n. 26, 1960.
- A. Dragone, *"Gutai" in Italia: da Torino a Milano*, in "Studi Piemontesi", vol. XVII, fasc. 2, novembre 1988.

- M. Drudi Gambillo, T. Fiori (a cura di), *Archivi del Futurismo*, De Luca Editore, Roma 1962.
- U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1963.
- U. Eco, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano 1964.
- V. Fagone, *Baldessari. Progetti e scenografie*, Electa, Milano 1982.
- H. Ferber, *Sculpture as Environment*, in "Art International", volume IV, May 1 1960.
- F. Fergonzi, *Lessicalità visiva dell'italiano. La critica dell'arte contemporanea 1945-1960*, Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali Accademia della Crusca, Scuola Normale Superiore, Pisa 1996.
- B. Ferriani, M. Pugliese, *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Electa, Milano 2009.
- F. B. Fevre, *Lucio Fontana*, in "El Cronista Comercial", 1 agosto 1966.
- L. Figini, G. Pollini, *Villa-studio per un artista*, in "Quadrante", anno 1, n. 2, 1933.
- H. Focillon, *La vita delle forme* (1934), Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1972.
- P. Fossati (a cura di), *Fontana/ disegni*, catalogo mostra, 9 maggio - 31 luglio Castello Sforzesco, Electa, Milano 1977.
- P. Fossati, *Il Movimento Arte Concreta 1948-1958. Materiali e documenti*, Martano editore, Torino 1980.
- M. Francioli (a cura di), *Gutai. Dipingere con il tempo e con lo spazio*, catalogo mostra, 23 ottobre 2010 – 20 febbraio 2011, Museo Cantonale di Lugano, Silvana Editoriale, Milano 2011.
- G. Galtieri, *Il Presley della pittura*, in "Avanti! Quotidiano del Partito Socialista Italiano", 22 marzo 1958.
- G. Giani (a cura di), *Fontana*, Galleria del Cavallino, catalogo mostra, giugno, Venezia 1958.

- A. Giunta, *Cronica de Posguerra. Lucio Fontana en Buenos Aires*, in *Fontana: Obras Maestras de la Colección Lucio Fontana en Milán*, Fundación Proa, Buenos Aires 1999.
- E.C. Goosen, *The End of the Object*, in "Art International", vol. III, August 1959.
- C. Greenberg, *The Crisis of the Easel Picture*, in "Partisan Review", April 1948.
- C. Greenberg, *Art and Culture. Critical Essays*, Beacon press, Boston 1965.
- G. Habasque, *Kosice*, Collection Prisme, Paris 1965.
- G. Habasque, *L'Instabilité: recherches visuelles de Garcia Rossi, Le Parc, Morellet, Sobrino, Stein, Yvaral: groupe de recherche d'art visuel*, catalogo mostra, 19 gennaio - 9 febbraio 1963, Galerie Minvielle, Imprimerie R. Girard, Paris 1963.
- A. Haber, *Raul Lozza y el Perceptismo. La evolucion de la pintura concreta*, Editorial Dialogo, Buenos Aires 1948.
- G. Jappe, *Die kühlste Documenta, die es je gab*, in "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 6 luglio 1968.
- K. Jasso, D. Garza Usabiaga (a cura di), *(Ready) Media: Hacia una arqueología de los medios y la invención en Mexico*, Laboratorio Arte Alameda, Instituto Nacional de Bellas Artes, Ciudad de Mexico 2010.
- D. Judd, *Specific Objects*, in "Arts Yearbook", n. 8, 1965.
- L. Kachur, *Displaying the Marvellous. Marcel Duchamp, Salvador Dali and the Surrealist Exhibition Installations*, the MIT Press, Cambridge (Mass.) – London 2001.
- B. Kamin Rapoport (edited by), *The Sculpture of Louise Nevelson*, exhibition catalogue, May 5 - September 6 2007, The Jewish Museum, New York 2007.
- A. Kaprow, *Assemblages, Environments and Happening*, Abrams Inc., New York 1965.
- H. Kimpel, K. Stengel, *4. documenta. Internationale Ausstellung. Eine fotografische Rekonstruktion*, Edition Temmen, Brema 2007.
- F. J. Kiesler, *Notes on Architecture as Sculpture*, in "Art in America", May - June 1966.
- G. Kosice, *Arte Madi Universal*, Buenos Aires marzo 1948.
- G. Kosice, *Golsé-se. Poemas Madi*, Ediciones Madinensor, Buenos Aires 1952.

- H. Kramer, *'Primary Structures': The New Anonymity*, in "New York Times", May 1 1966.
- H. Kramer, *Death in Venice. With Giggles*, in "The New York Times", June 26 1966.
- H. Kramer, *'Spatialist' Synthesis. Walker Center in Minneapolis Displays Works of Lucio Fontana, Italian Artist*, in "The New York Times", January 8 1966.
- L. Lippard, *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, University of California Press, London 1973.
- C. Litta, *Tempo libero che significa?*, in "La settimana Incom illustrata", n. 26, 28 giugno 1964.
- G. Livi, *Incontro con Lucio Fontana*, in "Vanità", VI, 13, autunno 1962.
- L. Lo Duca, *La mostra del surrealismo*, in "Emporium", vol. LXXXVII, n. 521, maggio 1938.
- R. Longhi, *Leoncillo Leonardi*, De Luca editore, Roma 1954.
- C. Lonzi, *Autoritratto* (1969), Et al edizioni, Milano 2010.
- C. Lonzi, T. Trini, M. Volpi Orlandini, *Tecniche e Materiali*, in "marcatré", nn. 37-38-39-40, maggio 1968.
- N. Lynton, *London Letter*, in "Art International, VII/1, January 1963.
- J. Mansoor, *Fontana's Atomic Age Abstraction: The Spatial Concepts and the Television Manifesto*, in "October", n. 124, Spring 2008.
- G. Marchiori, *Venezia: Vedova e Pizzinato - Il Premio della Colomba*, in "Emporium", n. 622, ottobre 1946.
- A. Martini, *Scultura lingua morta* (1945) e altri scritti, M. De Micheli (a cura di), Jaca Book, Milano 1982.
- M.V. Martini, *La Biennale di Venezia 1968-1978. La rivoluzione incompiuta*, Dottorato di Ricerca in Storia dell'Architettura e della Città, Università di Cà Foscari, Venezia 2010-2011.
- W. A. McDougall, *The Heavens and the Earth: a Political History of the Space Age*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1997.

- R. Morris, *Notes on sculpture. Part 1*, in "Art Forum", February 1966.
- H.J. Muller, *Harald Szeeman: Exhibition Maker*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2006.
- A. Negri, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Bruno Mondadori, Milano 2011.
- P. Oliver, *Lucio Fontana*, in "Art International", vol. 6, n. 2, March 1962.
- A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano 1978.
- A. Petersen, *Sandberg designer and director of the Stedelijk*, 010 Publishers, Rotterdam 2004.
- S. Petersen, *Space-Age Aesthetics: Lucio Fontana, Yves Klein, and the Postwar European Avant-Garde*, The Pennsylvania State University Press, University Park PA 2009.
- E. Pettoruti, *Homenaje nacional a 50 años de labor artistica*, catalogo mostra, ottobre 1962, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1962.
- L. Phillips (edited by), *The Third Dimension. Sculpture of the New York School*, exhibition catalogue, December 6 1984 - March 3 1985, Whitney Museum of American Art, New York 1984.
- A. Pica (a cura di), *IX Triennale di Milano*, catalogo mostra, Same, Milano 1951.
- N.R. Piene, *Patronage in Western Europe*, in "Art in America", March - April 1967.
- N.R. Piene, *Light Art*, in "Art in America", May-June 1967.
- C. Pizzinelli, *Con la pittura fosforescente creiamo 'l'ambiente spaziale'*, in "Il Nuovo Corriere", Firenze, n. 31, 5 febbraio 1949.
- Polignoto (L. Borgese), *Illuminazione a luce nera la sola novità del Movimento Spaziale*, in "L'Europeo", n. 8, 29 febbraio 1949.
- G. Politi, *Da Foligno una proposta per Venezia*, in "Flash", n. 2, luglio 1967.
- G. Politi, *A Lucio Fontana e Gino Marotta piacevano le salsicce di mio padre*, in "Flash Art", n. 282, aprile 2010.

N. Ponente, *Continuità di Fontana*, in "La Biennale di Venezia", anno XVI , n. 60, dicembre 1966.

L. Ponti, *Primo graffito dell'età atomica*, "Domus", vol. II, n. 233, 1949.

G. Ponti, *Picasso convertirà alla ceramica ma noi, dice Lucio Fontana, s'era già cominciato*, in "Domus", vol. I, n. 226, 1948.

E. Pontiggia, A. Perrone, *Il mondo di Raffaele Carrieri. Pittura, carte, documenti*, catalogo mostra, 22 aprile - 22 maggio 2006, Taranto Museo Nazionale Archeologico, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006.

M. Portalupi, *Arte o natura? Non si sa*, in "La Notte", 20 luglio 1960.

P. Portoghesi, *L'anticatalogo della XIII Triennale di Milano*, in "L'Architettura", n. 439, 1964.

G. Prucca (a cura di), *Yves Klein. Verso l'immateriale dell'arte. Con scritti inediti*, O barra O edizioni, Milano 2009.

M.C. Ramirez, H. Olea (edited by), *Inverted Utopias. Avantgarde art in Latin America*, exhibition catalogue, January 20 - September 12 2004, Museum of Fine Arts, Houston, Yale University Press, New Haven-London 2004.

J. Reiss, *From Margin to the Center: The Spaces of Installation Art*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2001.

L. Rezzoni, *Un presunto "spazio", una discutibile "immagine"*, in "Arte oggi", n. 30, 1967.

J. Richardson, *Color magic. What black light is. What it does*, in "Popular mechanics. Written so you can understand it", vol. 83, n. 6, June 1945.

E. Ritter, *A la Triennale de Milan*, in "L'Oeil", n. 117, 1964.

P. Rizzi, *Il visitatore come un automa nel labirinto della Triennale*, in "Il Gazzettino", 10 luglio 1964, Venezia.

E. Rogers, *Introduzione al tema "provvedimenti urgenti per la ricostruzione"*, in "Rassegna del primo convegno nazionale per la Ricostruzione Edilizia", Castello Sforzesco, Milano 14-16 dicembre 1945.

B. Rose, *ABC Art*, in "Art in America", October - November 1965.

M. Rosso, *De l'impressionisme en sculpture (1902)*, in *La sculpture impressioniste*, textes et cronologie etablis par G. Lista, L'Échoppe, Paris 1994.

G. Rubino, *Sviluppi dell'arte programmata italiana in Jugoslavia dal 1961 al 1964*, in "Studi di Memofonte. Rivista on line semestrale", settembre 2012.

F. Ruiz de la Peña, *Arte de energía y de movimiento*, in "El Sol de Mexico", 21 julio 1968.

A.M. Secondino, *Artisti che espongono. Lucio Fontana - Vittoria Bovero - Ernesto Barla - Nino Bernocco*, in "La Gazzetta del lunedì", giugno 1968.

W. Seitz (edited by), *The Art of Assemblage*, exhibition catalogue, October 2 - November 12 1961, Museum of Modern Art, New York 1961.

W. Sharp, *Cinetismo: esculturas electrónicas en situaciones ambientales*, catalogo mostra, Museo Universitario de Ciencias y Arte, julio-agosto 1968, Ciudad de Mexico, 1968.

S. Simon, *The Fontana Problem*, in "Art International", vol. X, n. 6, Summer 1966.

A. Soffici, *Il Caso Medardo Rosso*, Seeber Editori, Firenze 1909.

S. Solimano (a cura di), *Attraversare Genova. percorsi e linguaggi internazionali del contemporaneo. Anni '60-'70*, catalogo mostra, Villa Croce Genova, 10 novembre 2004 - 27 febbraio 2005, Skira, Milano 2004.

D. Stella (a cura di), *Nanda Vigo: light is life*, catalogo mostra, 4 aprile – 16 luglio 2006, Triennale di Milano, Johan & Levi, Milano 2006.

M. Tapié, *Devenir de Fontana*, Pozzo, Torino 1961.

F. Tentori, *Unità delle arti*, in "Casabella-Continuità", n. 290, 1964.

J. Thrall Soby, A. Barr (edited by), *Twentieth-Century Italian Art*, exhibition catalogue, June 28 - September 18, Museum of Modern Art, New York 1949.

S. Tillim, *Morandi. A Critical Note and a Memoir*, in "Artforum", vol. 6, n. 1, September 1967.

I. Tomassoni (a cura di), *Lo Spazio dell'immagine e il suo tempo*, catalogo mostra, 14 novembre 2009 – 31 gennaio 2010, Centro Italiano Arte Contemporanea Foligno, Skira, Milano 2009.

- A. Toniolo, *Come un gruppo di astrattisti interpreta la lezione della Natura*, in "Libertà", 15 luglio 1960.
- G. Traversi, *L'arte alla XIII Triennale di Milano*, in "Fenarte", n. 4, 1964.
- T. Trini, *A Foligno*, in "Domus", n. 452, 1967.
- T. Trini, *Fontana dalla scienza all'utopia*, in "Domus", n. 467, 1968.
- P. Valenti, *Lucio Fontana in dialogo con lo spazio: opere ambientali e collaborazioni architettoniche 1946-1968*, De Ferrari editore, Genova 2009.
- R. Valle, *L'invenzione dell'ombrello*, in "Unione Sarda", anno LXXII, n. 184, 2 agosto 1960.
- M. Valsecchi, *Dalla natura all'arte*, in "Tempo", Milano, 30 luglio 1960.
- M. Valsecchi, *Avanguardisti a tutti i costi i pittori milanesi*, in "Il giorno", 14 giugno 1964.
- J. van der Marck (edited by), *Fontana: The Spatial Concept of Art*, exhibition catalogue, January 6 - February 13 1966, Walker Art Center, Minneapolis 1966.
- J. van der Marck, *Exhibition Preview: Lucio Fontana*, in "Art in America", January - February 1966.
- M. Venanzi, *Fontana e lo spazio. Aspetti innovativi dalle opere ambientali di Lucio Fontana*, Dottorato di Ricerca in Teorie e Storia delle Arti, Scuola di Studi Avanzati in Venezia, ciclo XXIII, Venezia 2011-2012.
- M. Venturoli, *Il viaggiatore in arte*, Rizzoli, Milano 1966.
- L. Vergine, *L'annata artistica. Lo spazio dell'immagine*, in "Almanacco Letterario Bompiani 1968. Dieci anni di mode culturali", Milano 1967.
- A. von Vegesack, K.V. Posch, J. Eisenbrand (edited by), *Isamu Noguchi: Sculptural Design*, exhibition catalogue, December 8 2001- April 21 2002, Vitra Design Museum, Weil am Rhein 2001.
- K. Weil, *Un linguaggio attuale per un teatro attuale*, in "l'Unità", 23 febbraio 1964.
- A. White, *Industrial Painting's Utopias. Lucio Fontana's "Expectations"*, in "October", 124, spring 2008.

A. White, *TV and Not TV: Lucio Fontana's Luminous Images in Movement*, in "Grey Room" 34, Winter 2009.

A. White, *Fontana between Utopia and Kitsch*, The Mit Press, Cambridge-London 2009.

F. Zanella, *Il «complesso di Louise»: la mostra Tempo libero (13. Triennale, Milano 1964) dentro e fuori dal Palazzo*, in "Ricerche di S/Confine", vol. III, n. 1, 2012
www.ricerchedisconfine.info

G. Zanchetti, *'Un futuro c'è stato...'. Anacronismo e suggestioni iconografiche di Lucio Fontana*, in "Uomo Nero, Intorno a Fontana", anno 1, n. 1, 2003.

B. Zevi, *Processo alla Triennale. Il carnevale triste degli architetti*, in "L'Espresso", 16 agosto 1964.