



Lucio Fontana
Ambienti/Environments

Mousse Publishing
Pirelli HangarBicocca

Lucio Fontana

Ambienti/Environments

A cura di

Marina Pugliese, Barbara Ferriani e Vicente Todolí

In collaborazione con Fondazione Lucio Fontana

Mousse Publishing

Pirelli HangarBicocca

Lucio Fontana
Ambienti/Environments
Pirelli HangarBicocca

In collaborazione con
Fondazione Lucio Fontana
21.09.2017 – 25.02.2018

Mostra a cura di
Marina Pugliese, Barbara Ferriani
e Vicente Todolí

Assistente Curatore
Fiammetta Griccioli

**Coordinamento di Produzione
e Allestimenti**
Valentina Fossati con Cesare Rossi

Prestatori
Fondazione Lucio Fontana

Comunicazione e Ufficio Stampa
Angiola Maria Gili con Alessandro Cane
e Francesca Trovalusci
Bolton&Quinn, Ufficio Stampa Internazionale
M&C Saatchi, Comunicazione Esterna

Public Program
Giovanna Amadasi con Francesca Fedeli

*Lo spazio come utopia: Fontana e l'architettura
a Milano*
Con Paolo Campiglio
09.11.2017

Fontana, i giovani, gli ambienti
Con Silvia Bignami e Giorgio Zanchetti
23.11.2017

Three Monochromatisms (Composition for Computer)
Installazione sonora di Catherine Christer Hennix
A cura di Pedro Rocha
29.11 – 01.12.2017

Ambienti/Environments: il racconto di una mostra
Una conversazione tra Marina Pugliese,
Barbara Ferriani, Flavio Fergonzi e Paolo Laurini
13.12.2017

Lucio Fontana e lo spazio: pittura, scultura, ambienti
Con Enrico Crispolti
01.02.2018

La fabbrica illuminata
Sperimentazioni elettroniche nello Studio di fonologia della Rai di Milano dal 1958 al 1964.
In collaborazione con il Festival Milano Musica e con SaMPL (Sound and Music Processing Lab) – Conservatorio di Musica "C. Pollini" di Padova
20.02.2018

Allestimento
Attitudine Forma, Candi, Co.Velt,
Ecoprogram Service, El.Mi, Grandi
Magazzini Linoleum, Marcegaglia,
Material Connexion, New Light, Paolo
Edmondo Rolli, PiGomma, Tessitura Enrico
Sironi, WAY

Supporto e Assistenza Tecnica
Massimo Berardini, Alessandro Longoni

**Progettazione Architettonica, Progetto
Preliminare, Esecutivo, Direzione Lavori**
CO3 Progetti Architetti Associati

Progetto Esecutivo e Sicurezza
Francesco Barcella

Progetto Tecnico Strutturale
Studio Mosae

Conservazione e Registrar
Barbara Ferriani, Dario Leone

Graphic Design
Leftfloft

Fotografia
Agostino Osio

Documentazione Video
Francesco Margaroli, Videohead

Assicurazione
Lloyd's

Trasporti
Apice, Crown Fine Arts, Overdrive

Sponsor tecnico

CLOD 

Sponsor

PIRELLI

Catalogo

Catalogo a cura di
Marina Pugliese, Barbara Ferriani
e Vicente Todolí

Testi

Marina Pugliese, Barbara Ferriani, Enrico
Crispoliti, Paolo Campiglio, Luca Massimo
Barbero, Orietta Lanzarini, Anne Rana,
Jennifer Josten, Maria Villa

Schede delle Opere

Barbara Ferriani, Giovanni Rubino,
Stefano Setti

Managing Editor

Fiammetta Griccioli

Publishing Editor

Iliaria Bombelli

Coordinamento Editoriale

Giulia Grappoli, Isabella Zamboni

Progetto Grafico

Leftloft

Studio Editoriale

Mousse

Traduzioni

Teresa Albanese (EN-IT, p. 75 "Materia
spirituale e spaziale: gli esperimenti
del gruppo Gutai e di Fontana")

Teresa Albanese (EN-IT, p. 83 "I contesti
americani degli ambienti di Fontana")

Editing e Correzione Bozze

Andrea Acquani, Giulia Grappoli

Fotografie della Mostra

Agostino Osio

Editore

Mousse Publishing, Milano
moussepublishing.com
Disponibile attraverso
ARTBOOK | D.A.P.

Stampa

Ediprima

ISBN: 978-88-6749-315-9

© 2018 Pirelli HangarBicocca, Mousse
Publishing, Fondazione Lucio Fontana,
gli autori dei testi

© Fondazione Lucio Fontana by SIAE
2018 per tutte le immagini nel presente
catalogo che raffigurano l'opera di
Lucio Fontana.

La traduzione, l'adattamento totale o
parziale, la riproduzione con qualsiasi
mezzo (compresi i microfilm, i film, le
fotocopie), nonché la memorizzazione
elettronica, sono riservati per tutti i paesi.

L'editore ringrazia sentitamente tutti
coloro che hanno concesso le fotografie
e i diritti di riproduzione su testi e
immagini, e resta a disposizione di tutti
i proprietari di diritti sulle immagini nel
caso non si fosse riusciti a reperirli per
chiedere debita autorizzazione.

Indice

17 Testi

- 19 **Lucio Fontana. Ambienti/Environments**
Marina Pugliese
- 43 **Note sulla ricostruzione degli ambienti spaziali di Lucio Fontana**
Barbara Ferriani
- 47 **Da dialogo architettonico a progettualità ambientale: un evolutivo percorso di introiezione spaziale**
Enrico Crispolti
- 55 **Prove ambientali nell'architettura**
Paolo Campiglio
- 61 **Lucio Fontana: i disegni 1946-1951. Dallo spazio espositivo all'ambiente percorribile**
Luca Massimo Barbero
- 67 **L'"ambiente ovale" alla 33. Biennale di Venezia del 1966. Incontri tra Lucio Fontana e Carlo Scarpa**
Orietta Lanzarini

- 75** **Materia spirituale e spaziale:
gli esperimenti del gruppo Gutai e di Fontana**
Anne Rana
- 83** **I contesti americani degli ambienti di Fontana**
Jennifer Josten
- 91** **Lo spazio come entità fisica da percorrere
e metaforica da sperimentare. Appunti per
un confronto ideale tra Lucio Fontana
e il contemporaneo**
Maria Villa
- 97** **Mostra**
- 161** **Schede delle opere**
- 205** **Apparati**

Prove ambientali nell'architettura

Paolo Campiglio

Le collaborazioni di Lucio Fontana in ambito architettonico, sviluppate lungo l'intero arco della sua esperienza creativa, hanno rappresentato naturali occasioni di sperimentazione e ricerca, affrontate sempre con una libertà di intervento che restituiva allo spazio un'inconfondibile impronta d'artista.

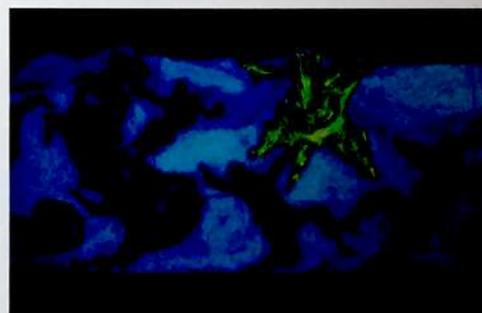
Prima i razionalisti Luigi Figini e Gino Pollini, il gruppo dei BBPR, lo stesso Gio Ponti, Luciano Baldessari, poi Marco Zanuso, Roberto Menghi, Giulio Minoletti, Vito e Gustavo Latis, Osvaldo Borsani, Ico Parisi – tra gli altri – hanno intuito che le forme nuove inventate da Fontana erano funzionali a un spazio che non poteva più essere inteso né in senso tradizionale né nel significato razionale di nuda scatola meccanica: l'architettura in cui ogni essere umano trascorreva la propria vita non avrebbe più avuto un ruolo passivo di contenitore, ma avrebbe costituito un modello di esperienza sensoriale differente e nuovo.

Da parte di Fontana, la lunga consuetudine a progettare e intervenire in uno spazio determinato da condizioni architettoniche ha avuto un ruolo non secondario nella successiva o contemporanea realizzazione degli ambienti spaziali, pur in differenti prospettive: la prima frutto di una precisa committenza, la seconda con una finalità di ricerca pura, lontana da un concetto d'uso e in netta contrapposizione alla limitazione fisica imposta dalla collaborazione.

Il tema delle esperienze di Fontana nell'architettura in relazione agli ambienti si può considerare tuttavia duplice e problematico. Da un lato alcune opere sperimentali immaginate in rapporto con gli architetti hanno rappresentato una importante tappa formativa, tali da essere, in taluni casi, riproposte nella vera e propria progettazione ambientale; dall'altro non è difficile constatare come l'impegno nell'architettura e l'invenzione del concetto spaziale in una differente scala nel corso degli anni Cinquanta siano da intendere come una tipologia molto particolare di opera ambientale, una sorta di prova generale dei veri e propri ambienti. In seguito all'esperienza dell'*Ambiente spaziale a luce nera* (1948-49) per molti anni l'artista non ha avuto occasione di riproporre nuovi allestimenti ambientali (a eccezione della nota *Struttura al neon per la IX Triennale di Milano* del 1951) poiché il contesto non era pronto a riceverli: i due tentativi di immaginare un ambiente nello scenario internazionale della Biennale di Venezia del

Fig.1: Sala del Cinema Arlecchino, Milano, 1948. Progettato dagli architetti Roberto Menghi e Mario Righini

Fig.2: Lucio Fontana, *Battaglia*, 1948 (particolare). Ceramica policroma, 85 x 585 x 15 cm. Realizzato per il boccascena del cinema Arlecchino, Milano



1950 e di nuovo in quella del 1952 sono stati sottovalutati dalle diverse commissioni per gli inviti e mai portati a termine. Nonostante la delusione e la demotivazione di Fontana, la serie di proposte a intervenire in allestimenti effimeri o in committenze private, molto intense per tutto quel decennio, hanno in un certo senso supplito alla mancata commissione "pubblica" di nuove realizzazioni ambientali.

Il coinvolgimento di Fontana nella decorazione del nuovo Cinema Arlecchino (fig.1) (dove per la prima volta venivano proiettate le pellicole a colori americane) in via San Pietro all'Orto a Milano, opera degli architetti Roberto Menghi e Mario Righini (1948), non è da intendersi come semplice occasione di intervento al fianco di un artista figurativo come Piero Fornasetti; è, invece, un segno di libertà progettuale e di contemporanea riflessione ambientale molto utile a Fontana. Come è noto, si tratta del primo sperimentale impiego della luce di Wood in un'architettura dello spettacolo. L'apparizione del lungo fregio ceramico della *Battaglia* posto nella parte inferiore dello schermo cinematografico era accentuata dagli effetti della luce artificiale, che faceva risaltare nel buio i colori fluorescenti; rossi accecanti, blu e viola vellutati, gialli elettrici (fig.2). La descrizione di questo esperimento sulle pagine di *Domus* evidenziava la novità della proposta: "Inquadrato da un pannello semplice, un'unica striscia di decorazione, orizzontale, un pannello in ceramica di Lucio Fontana, coperto di vernice fluorescente che, illuminata da lampade a mercurio, assume colorazioni diverse nell'ambiente buio: esperimento unico in Italia".¹

L'opera, eccitata dalla luce di Wood, dimostrava così la sua doppia natura: figurativa e astratta, sperimentale e tecnologica. In positivo, sotto le luci al neon accese in sala, si poteva ammirare un festoso bassorilievo bianco, nero e rosa con scene di battaglia, mentre in negativo, nel buio, si percepiva l'apparizione straniante di forme convulse, dalle tonalità fluorescenti. Elementi astratti, non più connessi a una vera e propria lettura figurativa, si inseguivano nello spazio, come in un immenso acquario notturno.

Fig.3: Lucio Fontana, *Soffitto a luce indiretta*, 1951. Neon. Distrutto (?). Realizzato per la boutique Fernanda, Milano, progettata dall'architetto Osvaldo Borsani

Fig.4: Lucio Fontana, *Soffitto spaziale*, 1953. Buchi, alcuni con elementi aggettanti, su fondo bianco, 10 x 6 m. Distrutto. Realizzato per il cinema del padiglione della società E. Breda alla XXXI Fiera di Milano, progettato dall'architetto Luciano Baldessari



Fontana studiò a lungo, forse coadiuvato inizialmente da Menghi, l'effetto delle luci a mercurio. Si accorse che l'illuminazione artificiale di quelle lampade su colori fluorescenti generava uno straniamento dimensionale e spaziale del tutto imprevisto: i colori erano disconnessi rispetto alle forme e sembravano assumere un'evidenza tridimensionale nel vuoto.

Quell'esperimento rappresentò una prova, una prima applicazione pratica che verrà sviluppata di lì a poco nell'*Ambiente spaziale a luce nera* realizzato il 5 febbraio 1949 alla Galleria del Naviglio, con la differenza che negli spazi messi a disposizione da Carlo Cardazzo i tracciati lineari astratti – molto vicini ai motivi che animano i fregi in ceramica dell'edificio di via Senato 11 a Milano (Marco Zanuso, Roberto Menghi) – saranno tramutati in elementi tridimensionali in papier mâché. Queste forme dai colori fluorescenti sembravano brillare di luce propria, attivavano lo spazio, non diversamente dal neon che verrà impiegato successivamente come elemento scultoreo.

In quella prima occasione del 1949 un osservatore attento come Raffaele Carrieri, vicino all'artista fin dagli esordi dell'attività, pose l'ambiente in relazione a un precedente significativo ormai dimenticato e divenuto scomodo: l'allestimento del Salone d'onore alla VI Triennale (1936) che, in un altro tempo e con ben differenti significati, aveva presentato uno spazio dal carattere altrettanto allusivo e metaforico. Niente a che vedere con l'*Ambiente spaziale*, in realtà, ma il commento dell'amico fa riflettere sulla precoce attitudine di Fontana a imprimere, attraverso un concetto plastico, un significato simbolico allo spazio.²

Una differente suggestione, invece, è sperimentata dall'artista nei cosiddetti soffitti spaziali o plafoni eseguiti per case private già dal 1949 in collaborazione con Osvaldo Borsani (Casa Gentili e Casa M, 1949; il soffitto della boutique Fernanda [fig.3] e il soffitto a luce indiretta, 1951), nel tentativo di riproporre in un'accezione "domestica" l'effetto di forme astratte illuminate da invisibili luci al neon, e non più il senso di immersione totale in tre dimensioni evocato dall'ambiente spaziale. Se a una prima osservazione l'illusorietà di uno spazio che sfonda l'architettura e allude a prospettive celesti è da porre in relazione alla tradizione settecentesca del trompe-l'oeil o del soffitto tiepolesco, in realtà il gioco dei piani astratti intende rimandare all'effetto di puri spazi evidenziati dalla luce indiretta in cui alcuni elementi sembrano galleggiare in primo piano. Gli interventi comunque si attengono all'idea del "concetto spaziale", l'apparizione di realtà oltre il visibile: Fontana immagina come, nel cosmo, forme nuove e irriconoscibili si rivelino all'uomo che, quando lanciato nello spazio, le vedrà per la prima volta, in una sequenza di piani differenti. L'effetto spettacolare, pur in una casa d'abitazione, è comprensibile solo nell'ottica di quell'immaginario fontaniano che verrà reso compiutamente nei successivi ambienti spaziali: il senso intimo di questi ultimi, infatti, è quello di condurre l'uomo comune a contatto con una visione a effetto, destabilizzante, seppure sintetizzata e astratta.

Dalle forme luminose dei soffitti domestici al tracciato dinamico della *Struttura al neon* (1951) concepita per la IX Triennale di Milano – che risponde alla sollecitazione di Baldessari di ideare un'opera per il soffitto colorato blu Giotto dello scalone di ingresso – vi è un'ulteriore maturazione del concetto spaziale di Fontana: una possibilità energetica del segno-gesto, che egli non mancherà di riproporre anche in dimensione architettonica come nel soffitto di Casa Veronelli (1951), nell'atrio di ingresso dell'edificio di via Sant'Antonio Zaccaria (Gigi Ghò, 1954), entrambi a Milano, o pubblicamente nel più tardo Cinema Duse a Pesaro (1959-60), con un effetto strutturale più evidente. Da questo punto di vista appare chiaro come i numerosi interventi con tubi di luce al neon usati come "segni" esprimano un significato ambientale, nel senso della creazione di uno spazio attivo in grado di smaterializzare le pareti circostanti: un effetto che verrà magistralmente sviluppato nel noto *Fonti di energia, soffitto di neon per "Italia 61", a Torino* (Gianemilio, Piero e Anna Monti) (fig.8). D'altro canto l'adozione dei "fori" a soffitto rappresenta una soluzione parallela a quella del neon, ma in un senso più raffinato che implica, di nuovo, un significato illusionistico di spazialità oltre lo spazio tangibile.

I "buchi", fin dalle prime riprese fotografiche effettuate da Orazio Bacci, sembrano richiedere una doppia illuminazione: con una fonte proveniente dal retro Fontana ottiene l'effetto delle proiezioni di punti luminosi nell'ambiente circostante, mentre con la luce radente evidenzia la fisicità della superficie e il suo carattere intimamente

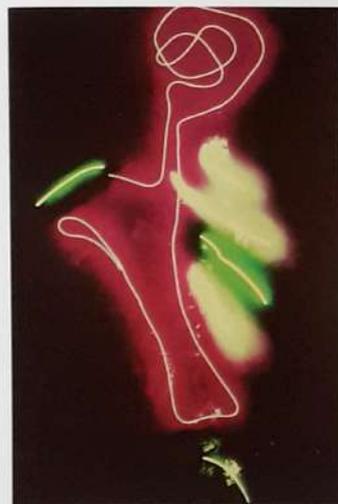


Fig.5: Lucio Fontana, *Soffitto spaziale*, 1954. Neon su superficie colorata. Realizzato per il cinema del padiglione della società E. Breda alla XXXII Fiera di Milano, progettato dall'architetto Luciano Baldessari



dinamico. Nella soluzione architettonica, in taluni casi, sono previste entrambe le tipologie (nascoste dietro le superfici forate o radenti), come nei soffitti dei cinema dei padiglioni Breda (fig.4) e Sidercomit (1953) e in quello del padiglione Breda (1954) (fig.5), realizzati per Baldessari alla XXXI e XXXII Fiera di Milano. Queste opere dal carattere effimero, distrutte dopo l'esposizione, utilizzavano, in taluni casi, anche l'espedito del neon policromo combinato a una colorazione fluorescente stesa sul supporto ad aumentare l'effetto dei riflessi. La presenza di segmenti luminosi e la contemporanea proiezione di luce attraverso i fori era funzionale all'effetto di apparizione "cosmica" di spazialità infinite in rapporto a forme più tangibili, finite, illuminate da segmenti di luci al neon. Si trattava, di fatto, di una sorta di teatralizzazione del significato che Fontana attribuiva al concetto spaziale su tela, in particolare nel ciclo delle cosiddette "pietre", in cui le fonti luminose colorate erano rappresentate dai pezzi di vetro incollati al supporto.

In questa prospettiva, con effetti di luci nascoste all'interno dei fori e altre radenti, si possono intendere i soffitti per il Kursaal Margherita a Varazze (Dino Cavalli, 1953)³ (fig.6), per l'Hotel Al Saraceno a Varigotti (Mario Bardini, 1956) (fig.7) e quello con segni a graffito e fori dell'Hotel del Golfo a Procchio (Borsani, 1956). Soluzioni che, seppur molto lontane da quelle adottate nelle successive opere ambientali, servono a Fontana per verificare la tenuta delle proprie ipotesi spazialiste in una dimensione architettonica; quest'ultima, di fatto, passa in secondo piano rispetto all'opera d'artista, decisamente dominante ed eccentrica.

L'intervento nella decorazione di un pavimento, commissione apparentemente secondaria, offre invece a Fontana uno spunto che verrà impiegato come espediente negli ambienti spaziali degli anni Sessanta e avrà molta fortuna: nel disegno del mosaico lapideo affidatogli dall'architetto Renato Radici per la casa di via Locatelli a Milano (1955) l'artista adotta l'espedito delle macchie di colore combinato con il motivo delle traiettorie lineari di fori dipinti, qui realizzati con pietre nere circolari, in modo da disorientare il percorso obbligato e quotidiano degli inquilini. Queste traiettorie incrociano il passaggio previsto dall'architetto, non hanno né inizio né fine entro lo spazio dato, ma attraversano il corridoio, alludendo a tracciati invisibili oltre i confini del perimetro assegnato. In questa come in altre opere per l'architettura l'artista affronta il tema del percorso, la formulazione di elementi che prevedono una sequenza temporale e spaziale di attraversamento, mettendo in crisi la percezione tradizionale.

L'ideazione di concetti spaziali in dimensione architettonica, spesso platealmente teatrali e a effetto, in conclusione, pone il problema dello spazio vissuto e della relazione dell'opera con il pubblico, il quale, secondo le intenzioni dell'artista, avrebbe dovuto provare emozioni come di fronte a uno spettacolo sovranaturale, in

Fig.6: Lucio Fontana, *Soffitto*, 1951-52. Buchi su gesso, luci, 1,70 x 1,10 m. Realizzato per il Kursaal Margherita, Varazze (Savona)

Fig.7: Lucio Fontana, *Soffitto spaziale*, 1956. Buchi e vetri colorati su gesso dipinto in rosso con fiammate gialle, 2,81 x 4,95 m. Realizzato per l'Hotel Al Saraceno, Varigotti (Savona), progettato dall'architetto Mario Bardini. Collezione privata, St. Moritz

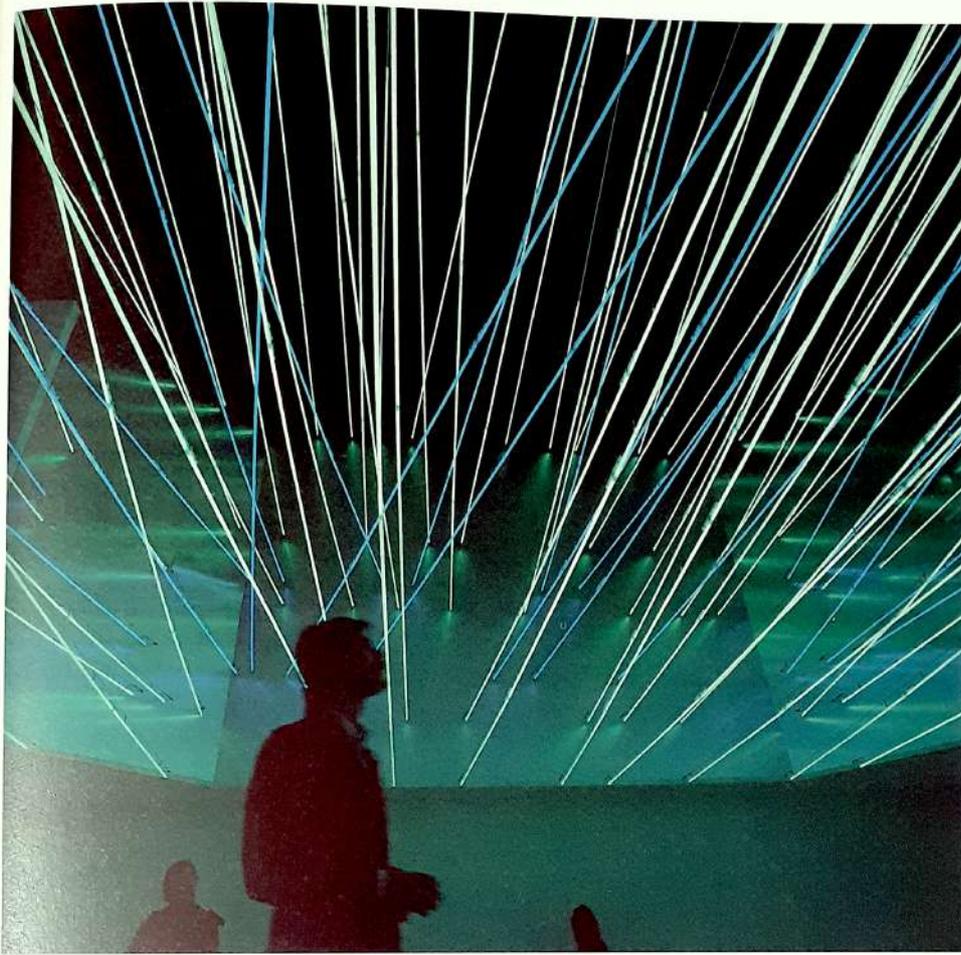


Fig.8: Lucio Fontana, *Fonti di energia*, soffitto di neon per "Italia 61", a Torino, 1961. Lucio Fontana, Palazzo Reale, Milano, 1972 (ricostruzione a cura di Luciano Baldessari). Foto: Ugo Mulas © Eredi Ugo Mulas. Tutti i diritti riservati. Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano/ Galleria Lia Rumma, Milano – Napoli

un'esperienza estetica in grado di coinvolgerlo totalmente. Confessava l'artista all'amico Pablo Edelstein il 25 marzo 1949:

La gente ha un'altra sensibilità, cerca un'arte di altra emozione, la gente vuole emozionarsi in arte come in una corrida o in una corsa, noi altri dobbiamo coinvolgerla con nuove esperienze, con nuove emozioni, io credo che gli "Spaziali" stanno nel giusto, contribuire all'evoluzione dell'arte con mezzi nuovi.⁴

p. 55

Prove ambientali nell'architettura

Paolo Campiglio

- ¹ "Cinema Arlecchino", *Domus* VI, n. 231, 1948, p. 20.
- ² Raffaele Carrieri, "Fontana ha toccato la luna", *Tempo* XI, n. 8, 19 febbraio 1949.
- ³ Dalla documentazione conservata dai committenti dell'opera, i fratelli Botta a Varazze, in particolare da una lettera autografa di Lucio Fontana a Domenico Botta come ricevuta di pagamento datata 7 febbraio 1954, si evince che il soffitto è stato eseguito dalla ditta SADI S.p.A. di Vicenza nel 1953 e commissionato dall'architetto pavese Dino Cavalli.
- ⁴ Lettera di Lucio Fontana a Pablo Edelstein, 25 marzo 1949 in *Lucio Fontana, Lettere 1919-1968*, a cura di Paolo Campiglio, Skira, Milano/Ginevra 1999, p. 108.

p. 61

Lucio Fontana: i disegni 1946-1951.

Dallo spazio espositivo all'ambiente percorribile

Luca Massimo Barbero

- ¹ Enrico Crispolti, "Un ruolo strutturalmente fondante", in Luca Massimo Barbero, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato delle opere su carta*, Skira, Milano/Ginevra 2013, tomo I, p. 12-29. I numeri relativi ai disegni citati nel testo fanno riferimento alle schede del catalogo ragionato delle opere su carta, a cui si rimanda per ulteriori approfondimenti.
- ² Enrico Crispolti in *Lucio Fontana. Mostra di disegni e di opere grafiche*, a cura di Vittorio Minardi, catalogo della mostra, Roma: Istituto Italo-Latino Americano, 1972.