

Essays & Viewpoint

art

LUCIO FONTANA E L'ARCHITETTURA LUCIO FONTANA AND ARCHITECTURE

Antonella Chiazza*

ABSTRACT - L'articolo esamina lo Spazialismo in termini architettonici, che sta alla base dell'opera di Lucio Fontana, nel secondo Dopoguerra. Un aspetto fondamentale e meno noto del lavoro dell'artista, sviluppato a partire dal 1949, è la creazione di Ambienti spaziali, veri e propri spazi architettonici che mettevano a prova la percezione e spesso anche l'equilibrio dei visitatori. Così l'articolo evidenzia la figura di Fontana come artista ambientale, indagando il lavoro e la poetica più intima dell'artista, argomento spesso trascurato dalla critica internazionale e poco attenzionato dalle fonti più autorevoli.

This article explores the *Spatialism* in architectural terms, which is at the base of Lucio Fontana's work after the Second World War. A fundamental and lesser known aspect of the artist's work, developed since 1949, is the creation of *Ambienti spaziali*, really and truly architectural spaces that test the perception and often even the sense of balance of visitors. Thus the article highlights Fontana's figure as an environmental artist, investigating the artist's most intimate work and poetics, a topic often neglected by international critics and not highly considered by the most authoritative sources.

KEYWORDS: *Arte informale, spazialismo, architettura razionalista.*

Informal art, spatialism, architectural rationalism.

Lucio Fontana (1899-1968) è uno degli artisti italiani del sec. XX, fondatore dello *Spazialismo*, gruppo artistico nato in Italia alla fine degli anni '40. Nel corso della sua attività l'artista indaga sui concetti di spazio e di luce, sul vuoto e il cosmo, superando il confine bidimensionale della tela e percorrendo diversi movimenti artistici degli anni '60 e '70, come *Arte Povera*, *Arte Concettuale*, *Land Art* ed *Environmental Art*. Nel 1946 guida un gruppo di giovani allievi di una piccola accademia privata di Buenos Aires, alla stesura di un Manifesto, denominato *Manifesto Blanco*, che inizia con la seguente frase: «Nosotros continuamos la evolución del arte [...] Colore, l'elemento dello spazio, suono, l'elemento del tempo, il movimento che si sviluppa nel tempo e nello spazio, sono le forme fondamentali dell'arte nuova, che contiene le quat-

tro dimensioni dell'esistenza. Tempo e spazio»¹. Sono certamente i mezzi espressivi quelli che dovevano evolversi per il desiderio di fare emergere l'importanza del suono, della luce, del colore e del movimento, in modo da adeguarsi anche allo sviluppo scientifico e tecnologico. Il concetto delle quattro dimensioni, invece, è approfondito e spiegato nel *Manifesto tecnico dello Spazialismo*, letto da Lucio Fontana al Primo Congresso Internazionale sulla *Proporzione delle Arti* (nell'ambito della IX Triennale di Milano del 27-29 Settembre 1951, dove si afferma: che «l'architettura è volume, base, altezza, profondità, contenute nello spazio, la 4^a dimensione ideale dell'architettura è l'arte. La scultura è volume, base, altezza, profondità. La pittura è descrizione [...] Si va formando una nuova estetica, forme luminose attraverso gli spazi. Movimento, colore,



Fig. 1 - Lucio Fontana nello studio di via Prina con un elemento in cartogesso dell'Ambiente nero, 1951 (foto Giancolombo).



Fig. 2 - Lucio Fontana, Ambiente spaziale, XXXIII Biennale di Venezia, 1966: veduta dell'installazione in Pirelli Hangar Bicocca, Milano 2017 (© Fondazione Lucio Fontana, Foto Agostino Osio).

tempo e spazio i concetti della nuova arte».²

Da questa premessa si evidenzia la volontà di Fontana di sancire il definitivo superamento della pittura, della scultura, della poesia e della musica per aprire, con nuovi mezzi, l'ambiente spaziale (Fig. 1). Le tele con strappi o tagli, denominati *Concetti spaziali*, le *Nature* con spacchi, i segni di luci in movimento, come alla IX Triennale di Milano, affermano una nuova dimensione totale dell'arte, né pittura, né scultura: forme, colore, suono attraverso gli spazi. Gli Ambienti spaziali, stanze e corridoi concepiti e progettati dall'artista dalla fine degli anni '40 e di solito distrutti al termine dell'esposizione, sono le opere più sperimentali e meno note di Fontana, proprio per la loro natura transitoria. L'articolo vuole analizzare proprio le creazioni spaziali dell'artista che, nonostante rappresentino dei singoli strumenti descrittivi della sua poetica, sono spesso trascurate dalla critica internazionale e dalle fonti più autorevoli sull'artista. Il concetto di spazio è affrontato dal punto di vista sia fisico che psicologico: l'opera non deve essere solo contemplata, ma anche vissuta coinvolgendo lo spettatore in modo completo. Non a caso, si evidenzia la sua stretta collaborazione con gli architetti che certamente hanno stimolato la sua predilezione per la spazialità. Un esempio singolare è la sala allestita in occasione della XXXIII Edizione della Biennale di Venezia nel 1966, dove Lucio Fontana collabora con Carlo Scarpa creando un ambiente ovale e labirintico, illuminato da una luce bianca e percorso da tele, anch'esse bianche, attraversate da un unico taglio: opera che ha avuto una ripercussione notevole oltre ad aver vinto il premio della Biennale (Fig. 2). Gli ambienti che Fontana ha progettato con Scarpa sono espressione del bianco dello spazio: un manifesto bianco che simboleggia l'incontro primo tra il sensibile e il visibile.³

Ed è proprio in questo periodo che si terrà a Milano, presso l'Hangar Bicocca, dal 21 Settembre al 25 Febbraio 2018, una mostra storica dal titolo *Lucio Fontana - Ambienti / Environments*, dove per la prima volta saranno presentate al pubblico nove *Ambienti spaziali* e due interventi ambientali, realizzati da Lucio Fontana tra il 1949 e il 1968 per gallerie e musei italiani e stranieri, in passato distrutte dopo la loro esposizione e oggi ricostruite filologicamente attraverso accurate ricerche d'archivio. Il primo ambiente spaziale, un'opera di derivazione architettonica, è ricondotto al 1949 quando Lucio Fontana presenta, alla

Galleria del Naviglio a Milano, *Ambiente Spaziale a Luce Nera*: grumi di materia realizzati in cartapesta e colorati con vernice fluorescente sono illuminati da una lampada di Wood; gli elementi materici si relazionano con l'architettura preesistente e, nello spazio vuoto, il visitatore si immerge nella luce fioca della lampada, rendendo irreallo spazio e il movimento (Fig. 3); lo spaesamento che ne deriva sviluppa delle reazioni emotive personali e dei processi percettivi straordinari, stimolati dalle diverse fenomenologie rivelatesi agli occhi dell'osservatore.⁴

Con quest'opera Fontana ha anticipato e ispirato le opere ambientali di artisti e movimenti italiani ed europei degli anni '60 e '70, come quelle del collettivo, nato a Milano nel 1959 e denominato *Gruppo T* (dove *T* sta per tempo) o del tedesco *Gruppo Zero*, basate su sfalsamenti ottico-percettivi. Neon, luci ultraviolette e vernici fluorescenti sono alcuni dei materiali che, sin dalla fine degli anni '40, Fontana assimila nel suo linguaggio, presi a prestito dalla ricerca tecnico-scientifica, dal cinema e dalle sperimentazioni industriali; sono materiali che si adoperano per mutare la percezione dello spazio da parte dei fruitori. Con il suo *Concetto spaziale* (1951), un arabesco fluorescente di circa 200 metri, esposto alla IX Triennale di Milano (1951), Fontana visualizzava un primo ambiente spaziale al neon; esso, come ha affermato Fontana stesso, evocava la scia dei movimenti di una torcia vibrata nell'aria⁵. Nella sala si sviluppa una valenza ambientale evanescente che

esercita nello spazio stesso un effetto pregnante seppur virtuale (Fig. 4). Come ha riconosciuto Fontana, è sempre il mezzo a rivoluzionare il linguaggio artistico e, nel suo caso, gli ambienti disegnati dalla luce generano una concezione spaziale che, in relazione ai diversi punti di osservazione, si modifica, si azzerava o si moltiplica nei confronti della percezione individuale.

Le ricerche di Fontana si differenziano rispetto alle tendenze del panorama pittorico post-bellico: più che sul gesto istintuale e sul bisogno comunicativo, egli basa la sua poetica, guardando con fiducia al progresso tecnologico e alle scoperte della fisica, sulla conquista di spazi pensati inaccessibili, andando oltre al pensiero futurista dell'universo e alla conquista oggettuale del *ready-made*. I primi lanci di missili nello Spazio furono effettuati nello stesso periodo in cui si sviluppò il movimento spazialista e, inoltre, la ricerca aerospaziale verrà stimolata anche dalle prime immagini della Terra riprese da un missile nel 1946. Queste fotografie si diffusero in tutto il mondo e furono pubblicate su riviste e trasmesse nei cine-giornali, suscitando un forte impatto sull'immaginario di Fontana e sulla realizzazione delle sue opere. Nel 1961 l'artista fa riferimento ai primi viaggi dell'uomo nello Spazio per il concepimento dell'opera *Fonti di energia, soffitto al neon per Italia 61*, (Fig. 5) un lavoro monumentale, composto da sette livelli di tubi al neon colorati, che Fontana ha progettato per il Padiglione Energetico alla celebrazione per il Centenario dell'Unità d'Italia a Torino.⁶



Fig. 3 - Lucio Fontana, Ambiente spaziale a luce nera, Galleria del Naviglio, 1949: veduta dell'installazione in Pirelli Hangar Bicocca, Milano 2017 (© Fondazione Lucio Fontana, Foto Agostino Osio).



Fig. 4 - Lucio Fontana, Struttura al neon per la IX Triennale di Milano, 1951.



Fig. 5 - Lucio Fontana, Fonti di energia, soffitto al neon per Italia 61, Torino 1961: veduta dell'installazione in Pirelli Hangar Bicocca, Milano 2017 (© Fondazione Lucio Fontana).

La collaborazione di Fontana con architetti e studi italiani più importanti dell'epoca (come Gio Ponti, Piero Portaluppi, Carlo Scarpa, lo studio BBPR, Figini e Pollini, Marco Zanuso, Luciano Baldessari, Nanda Vigo, Vittorio Gregotti e GPA Monti), dimostra come egli sia stato molto interessato al rapporto tra spazio, opera e visitatore; le sue creazioni ambientali dagli anni Trenta fino alle suggestioni spaziali più complesse, sono opere da abitare e non solo da contemplare, con un totale coinvolgimento emotivo, sensoriale e fisico. Fontana, inoltre, creava i suoi ambienti spesso sul luogo: era lo spazio che stimolava i suoi istinti creativi senza seguire progetti precisi, ma lasciandosi solo trasportare dalle sue improvvise intuizioni e suggestioni. Attorno alla fine degli anni Quaranta inizia a teorizzare il problema del vuoto. Bruno Zevi scriveva: «Ma lo spazio in sé, l'essenza dell'architettura trascende i limiti della quarta dimensione. Quante dimensioni ha questo vuoto architettonico, lo spazio? Lo spazio architettonico non è definibile nei termini delle dimensioni della pittura e della scultura. È un fenomeno che si concreta solo in architettura e di questa costituisce perciò il carattere specifico»⁷. Inoltre, si osserva anche una relazione con le ricerche in senso spaziale sviluppate dalle avanguardie europee, in particolare le indagini sulla luce e il movimento in campo estetico di Moholy Nagy e Kepes, alla tesi di Giedion, ovvero che *spazio* e *tempo* nella nuova architettura sono collegati, alle fantasie del De Stijl, alle idee utopiche e rivoluzionarie di Frederick Kiesler, alla nuova concezione di spazio di Le Corbusier, Gropius e Mies van der Rohe nel campo architettonico, che inevitabilmente coinvolsero anche le ricerche degli artisti che andavano progettando forme abitabili.

Gli *ambienti* di Fontana sono la conclusione e la base fondamentale per capire l'apertura spaziale attraverso i buchi e i tagli, non solo nella pittura e nella scultura, ma anche nell'architettura. Per la XIII Triennale di Milano del 1964 Lucio Fontana realizza *Utopie* (Figg. 6, 7), due corridoi creati in collaborazione con l'artista e architetto Nanda Vigo, sempre utilizzando luci al neon e trucchi ottici, accorgimenti che Fontana evidenzia anche in un'in-

stallazione concepita per la sua prima e unica grande mostra personale, nel 1966, in un museo americano, il *Walker Art Center* di Minneapolis: attraverso un tunnel abbassato con un piano inclinato, i visitatori entrano in una stanza con luci al neon luminose attraverso le pareti forate. Lo spirito di collaborazione con gli architetti è una peculiarità non solo di Fontana; anche i protagonisti del *Movimento Arte Concreta* auspicavano una *sintesi delle arti*. Al gruppo del M.A.C. si deve il tentativo di attuare una *sintesi delle arti*, un ampliamento dell'azione dell'artista nel campo della grafica, del *design*, dell'architettura: il desiderio di *sintesi* chiaramente si può far desumere da Morris, a Van de Velde fino a Gropius e Le Corbusier, presupponendo che razionalità costruttiva e invenzione creativa possono condurre a una totalità di architettura, spazio urbano, ambiente in generale.

Le contaminazioni tra arte e architettura condurranno inevitabilmente a una visione architettonica come punto di confluenza per le sperimentazioni artistiche e si giungerà all'identificazione della struttura con la decorazione. Milano diventerà, dal 1948 al 1958, per architetti e artisti, la città dove poter sperimentare una nuova concezione dei rapporti fra le arti; sorgeranno, infatti, l'edificio per abitazioni e uffici, in via Senato 11, progettato dagli Archh. Menghi, Zanuso e l'artista Fontana, il Cinema Arlecchino, in cui collaboreranno gli architetti Menghi, Righini e Lucio Fontana, l'edificio per abitazioni di via Lanzone n.6, realizzato dagli architetti Vito e Gustavo Latis, sempre con la collaborazione di Fontana. Carlo Perogalli, a tal proposito, scrive: «Architettura, pittura, scultura concorrono alla ricerca d'un punto d'incontro in cui esse possano coesistere non più accostate, ma intimamente fuse in opera unitaria»⁸.

In tutti gli interventi che Fontana realizza, dai soffitti alle pareti, dai pavimenti ad altre soluzioni spaziali, si evince il suo desiderio di voler applicare in scala ambientale le ricerche condotte sulla luce, sul valore del segno e della materia, come insieme unitario di elementi dinamici, fisici e psichici; lo spazio architettonico è vissuto con uno stato d'animo energetico e instabile, con piacevoli o inquietanti ripercussioni immaginative: uno spazio

in divenire, che sembra sospeso, frutto dell'estensione del tempo e dello spazio che interagiscono strettamente, con percorsi indefiniti, irrazionali, dettati da impulsi immaginifici; in tal modo, i segni creativi predominano sull'ambiente geometrico e calcolato, l'opera d'arte è concepita in totale simbiosi con il progetto architettonico.

Ambiente spaziale, Ambiente spaziale con neon, Ambiente spaziale a luce rossa sono tutte opere presentate nel 1967 al *Museo Stedelijk* di Amsterdam (Figg. 8-10) e successivamente al *Van Abbemuseum* di Eindhoven, così come l'*Ambiente spaziale*, ideato per la mostra *Lo spazio dell'immagine* a Trinci di Foligno nello stesso anno; essi sono esempi di lavori che trasformano lo spazio in un intreccio di segni luminosi, che creano una tensione emotiva del pensiero e una percezione dinamica, non nel senso strettamente futurista del termine, ma di espansione spaziale indeterminata, di tensione fisica e psichica che può condurre a un piacevole e totale stato confusionale; l'informale segnico in pittura è calato nella terza dimensione con maggiore esaltazione e creatività. Tutto il percorso di Fontana sembra trovare, negli *ambienti spaziali* la giusta trasposizione: si arriva a un risultato di grande ingegno che, per la sua natura effimera, può essere vissuto solo per un breve periodo; anche la fruizione risulta pertanto provvisoria e indefinita, così come gli spazi architettonici che sono soggiogati dal gesto-segno dominante. Fontana domina lo spazio, così come nelle sue tele dove, con i tagli prodotti, supera lo spazio bidimensionale per sfociare nella tridimensionalità (Fig. 11). Lo spazio è dunque sempre protagonista avvalendosi di variegati mezzi espressivi: dalla linea al colore, dalla luce al suono.

Concludendo, la presa di possesso dello spazio diventa un tema centrale nelle ricerche di Lucio Fontana, che si concentra sulla sua tridimensionalità: il *neon* diventa materia luminosa, s'impadronisce e dissolve lo spazio architettonico; la quarta dimensione in architettura si avvale del costante rapporto tra la linea luminosa, il disegno di luce e lo spazio che lo ospita. Ne deriva una spazialità alleviata dall'entità materica, che prende consistenza grazie alla percezione mentale dello spazio e non alla sua

reale consistenza. La fisicità dello spazio è demandata allo spettatore; attraverso il movimento del suo corpo, in esso diventa spazio vissuto, ma anche incerto, distorto, profondamente evocativo e poetico. Le *Architetture di luce* intangibili, ma percettivamente incisive, virtuali, dinamizzate dai segni-luce energizzanti, sono quindi modulate dal rapporto reciproco tra lo spazio come entità indispensabile per la visibilità della luce e il disegno delle linee di luce che scandiscono magistralmente lo spazio. Così la luce prende forma, diventa un'entità con una forte valenza espressiva, una materia luminosa in evoluzione nello spazio.

ENGLISH

Lucio Fontana (1899-1968) is one of the Italian artists of the twentieth century, founder of Spatialism, artistic group born in Italy in the late 1940s. During his activity, the artist investigates the concepts of space and light, the vacuum and the cosmos, overcoming the two-dimensional boundary of the canvas and undergoing various artistic movements of the 60's and 70's, such as Arte Povera, Arte Concettuale, Land Art and Environmental Art. In 1946, he led a group of young students from a small private academy in Buenos Aires to produce a Manifesto called Manifesto Blanco, beginning with the following phrase: «Nosotros continuamos la evolución del arte [...] Colour, the element of space, sound, the element of time, the movement that develops in time and space, are the fundamental forms of the new art, which contains the four dimensions of existence. Time and space»¹. The means of expression are certainly those that had to evolve because of the desire to highlight the importance of sound, light, colour and movement, so as to adapt also to scientific and technological development. The concept of the four dimensions, however, is detailed and explained in the Manifesto tecnico dello Spazialismo, read by Lucio Fontana at the First International Congress on the Proporzione delle Arti (in the 9th Triennial of Milan 27-29 September 1951), where it states: that «architecture is volume, base, height, depth, contained in space, the 4th ideal dimension of architecture is art. Sculpture is volume, base, height, depth. Painting is description [...] A new aesthetic is being formed, bright shapes through the spaces. Movement, colour, time and space are the concepts of the new art»².

From this premise, we emphasize Fontana's will to sanction the definitive overcoming of painting, sculpture, poetry and music to open, with new means, the space environment (Fig. 1). The canvases with tears or slashes, called Concetti spaziali, Nature with slashes, signs of moving lights, as at the IX Triennale of Milan, affirm a new full dimension of art, no painting nor sculpture: shapes, colour and sound live through the spaces. Ambienti spaziali, rooms and corridors conceived and designed by the artist since the late 1940s and usually destroyed at the end of the exhibition are the most experimental and lesser-known works by Fontana, precisely because of their transitory nature. This article just wants to analyze the artist's spatial creations, which are often overlooked by international critics and author's most authoritative sources, despite being the singular descriptive instruments of his poetry. The concept of space is addressed both physically and psycho-

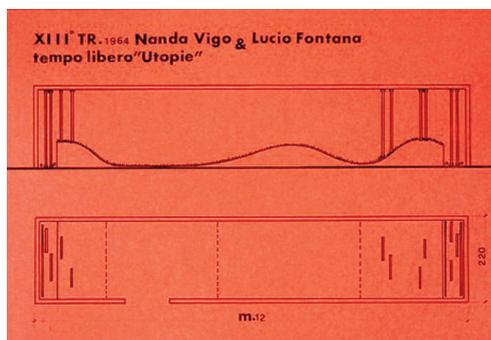


Fig. 6 - Lucio Fontana, N. Vigo, Utopie, pianta corridoio rosso, XIII Triennale, Milano, 1964.

logically: the work should not only be contemplated but also lived by involving the spectator in a complete way. It is by no coincidence that his close collaboration with architects has certainly spurred his interest for space. A singular example is the room set up on the occasion of the XXXIII edition of the Venice Biennale in 1966, where Lucio Fontana collaborates with Carlo Scarpa creating an oval and labyrinthic environment, illuminated by a white light and followed by canvas, they being white too, crossed by a single cut: a work that has had a significant impact in addition to winning the Biennale Award (Fig. 2). The environments that Fontana designed together with Scarpa are the expression of the white of the space: a white manifest symbolizing the first encounter between the sensible and the visible.³

It is precisely in this period that at Hangar Bicocca, is being held in Milan, from September 21 2017 to February 25, 2018, a historical exhibition entitled Lucio Fontana-Ambienti / Environments, where for the first time nine Ambienti spaziali (Spatial Environments) and two environmental interventions will be presented to the public, carried out by Lucio Fontana between 1949 and 1968 for Italian and foreign galleries and museums, destroyed in the past after their exhibition and today reconstructed philologically through accurate archive research. The first ambiente spaziale, a work of architectural derivation, was brought back to 1949 when Lucio Fontana presented at the Galleria del Naviglio in Milan,

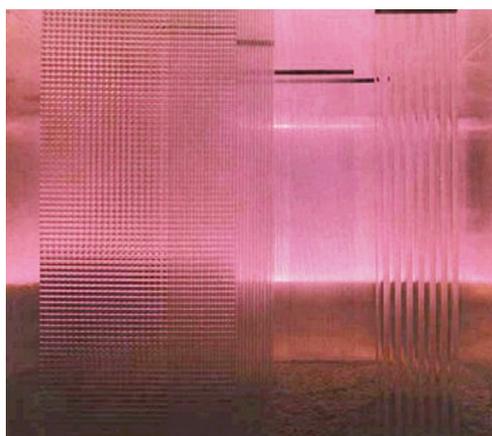


Fig. 7 - Lucio Fontana, N. Vigo, Utopie, corridoio rosso, XIII Triennale, Milano, 1964: veduta dell'installazione in Pirelli Hangar Bicocca, Milano 2017 (© Fondazione Lucio Fontana, Foto Agostino Osio).

Ambiente Spaziale a Luce Nera (Spatial Environment in Black Light): lumps of material made of papier-mache and colored with fluorescent paint are lit by a Wood's lamp; the material elements relate to the pre-existing architecture and, in the empty space, the visitor immerses himself in the dim light of the lamp, making the space and movement unreal (Fig. 3); the resulting disorientation develops personal emotional reactions and extraordinary perceptual processes, stimulated by the various phenomenologies revealed to the eye of the observer.⁴

Fontana, with this work, has anticipated and inspired the environmental works of Italian and European artists and movements of the 1960s and 1970s, such as those of the collective group called the Gruppo T (where T is for time) born in Milan in 1959 or of the German Zero (art), based on optic-perceptual offsets. Neon, ultraviolet lights and fluorescent paints are some of the materials that, since the end of the 1940s, Fontana assimilates in his language, borrowed from technical-scientific research, cinema and industrial experiments; they are materials that are used to change the perception of space by the users. Fontana, with his Concetto spaziale (Space Concept, 1951), a fluorescent arabesque of about 200 metres, exposed at the IX Triennale in Milan (1951), displayed his first neon Ambiente spaziale; it, as Fontana himself stated, evoked the wake of the movements of a torch vibrating in the air⁵; in this room, an evanescent environmental valence develops that exerts in the space itself a significant but virtual effect (Fig. 4). As Fontana has recognized, it is always the means that revolutionizes the artistic language and, in his case, the environments drawn by light creating a spatial conception which, with respect to the different points of observation, changes, resets or multiplies respects to the individual perception.

Fontana's researches differ from the post-war pictorial landscape trends: more than the instinctive gesture and the communicative need, he bases his poetry, with confidence in technological progress and physical discoveries, on the conquest of inaccessible spaces, going beyond the futuristic thought of the universe and the objective conquest of ready-made. The first Space launches were carried out at the same time as the spatialism movement developed, and aerospace research was also stimulated by the first images of the Earth taken by a missile in 1946. These photographs spread throughout the world were published in magazines and broadcasted in newspapers, creating a strong impact on Fontana's imagination and on the realization of his works. In 1961, the artist referred to the first travels into Space by man for the conception of work Fonti di energia, soffitto al neon per Italia 61, (Fig. 5) a monumental work consisting of seven layers of neon colored tubes, which Fontana designed for the Energetic Pavilion at the celebration for the Centenary of the Unification of Italy in Turin.⁶

The collaboration of Fontana with the most important Italian architects and studios of the time (such as Gio Ponti, Piero Portaluppi, Carlo Scarpa, BBPR, Figini and Pollini, Marco Zanuso, Luciano Baldessari, Nanda Vigo, Vittorio Gregotti and GPA Monti) demonstrates on how much he was very interested in the relationship between space, work and visitor; his environmental cre-



Fig. 8 - Lucio Fontana mentre realizza l'Ambiente nero, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1967.

ations from the 1930s to the most complex spatial suggestions are works to live in and not only to contemplate, with total emotional, sensory and physical involvement. Fontana also created his environments often on the site: it was the space that stimulated his creative instincts without following precise projects, but only allowing it to be carried by his sudden intuitions and suggestions. Around the end of the forties Fontana began to theorize the empty space problem. Bruno Zevi wrote: «But the space in itself, the essence of architecture transcends the limits of the fourth dimension. How many dimensions has this architectural empty space, the space? Architectural space is not definable in terms of the size of painting and sculpture. It is a phenomenon that only arises in architecture and therefore constitutes the specific character»⁷. In addition, there is also a relationship with spatial research developed by European avant-gardes, in particular surveys on light and the aesthetic movement by Moholy Nagy and Kepes, to Giedion's thesis, that space and time in the new architecture are linked, to De Stijl's fantasies, to Frederick Kiesler's utopian and revolutionary ideas, to the new concept of space by Le Corbusier, Gropius and Mies van der Rohe in the architectural field, which inevitably also involved the research of artists who were planning habitable forms.

Fontana's ambienti are the ultimate conclusion and fundamental foundation to understanding the spatial opening through holes and slashes, not only in painting and sculpture but also in architecture. For the XIII Triennial of Milan in 1964, Lucio Fontana realized Utopie (Figg. 6-7), two corridors created in collaboration with the artist and architect Nanda Vigo, using neon lights and optical effects, tools which Fontana also highlights in an installation intended for his first and unique great personal exhibition, in 1966, in an American museum at the Walker Art Center in Minneapolis: through a tunnel that lowers with an inclined plane,

visitors enter a room with bright neon lights through the forged walls. The spirit of collaboration with architects is not only a characteristic of Fontana; even the protagonists of the Movimento Arte Concreta wished a synthesis of the arts. To the M.A.C. group an attempt is made to pursue a synthesis of the arts, an extension of the artist's action in the field of graphics, design and architecture: the desire for synthesis may clearly be deduced from Morris, Van de Velde to Gropius and Le Corbusier; assuming that constructive rationality and creative invention are able to lead to a totality of architecture, urban space, and environment in general.

Contamination between art and architecture will inevitably lead to an architectural vision as a confluence point for artistic experimentation and will come to the identification of the structure with the decoration. Milan will become, from 1948 to 1958, the city where architects and artists may experiment a new conception of relationships between the arts; in fact it is in this period that the

following constructions will be built: the building for living and offices, in via Senato 11, designed by the architects Menghi and Zanuso together with the artist Fontana; the Cinema Arlecchino where the architects Menghi, Righini and Lucio Fontana will work together; the residential building in Via Lanzone 6, realized by the architects Vito and Gustavo Latis, even here with the collaboration of Fontana. Carlo Perogalli writes regarding this: «Architecture, painting, sculpture contribute in search of a meeting point in which they can no longer coexist separately, but intimately merged into a unitary work».⁸

In all the works that Fontana does, from ceilings to walls, floors to other spatial solutions, it is clear that his wish is to apply in an environmental scale his researches on light, regarding the value of sign and material, as a unitary set of dynamic, physical and psychic elements; Architectural space is experienced with an energetic and unstable state of mind, with pleasurable or disturbing

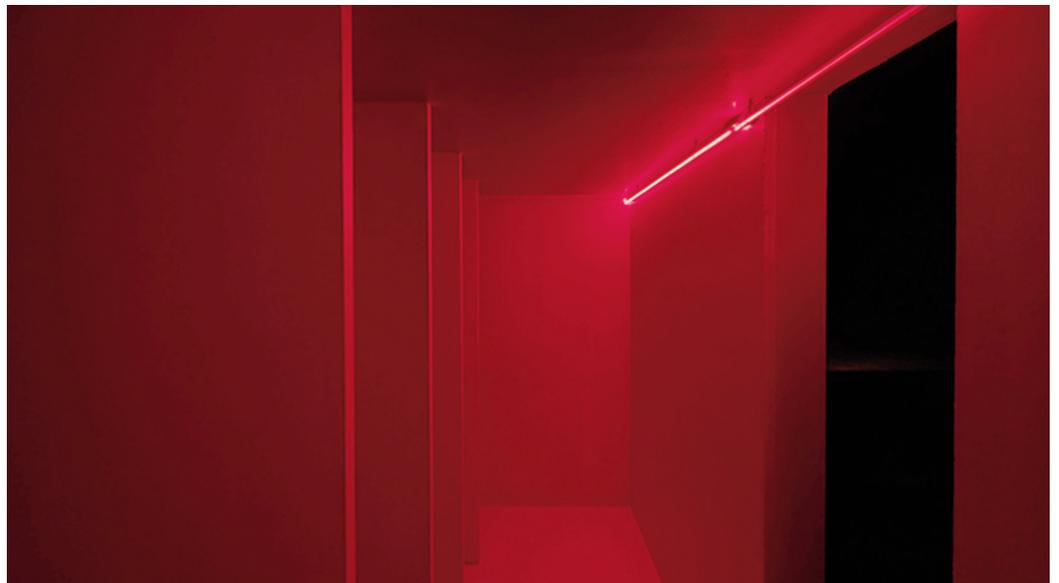


Fig. 9 - Lucio Fontana, Ambiente spaziale a luce rossa, 1967: veduta dell'installazione in Pirelli Hangar Bicocca, Milano 2017 (© Fondazione Lucio Fontana, Foto Agostino Osio).

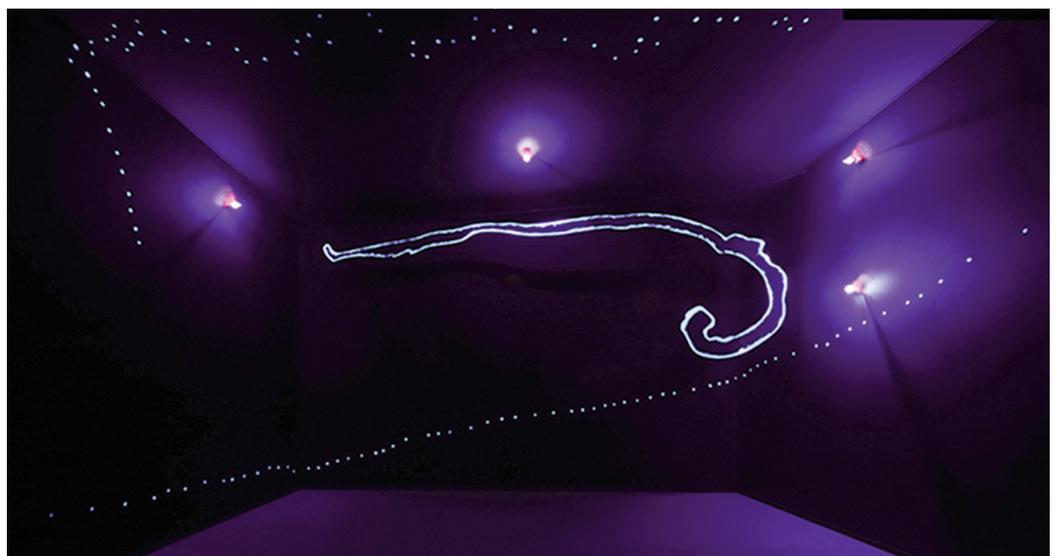


Fig. 10 - Lucio Fontana, Ambiente spaziale, 1967: veduta dell'installazione in Pirelli Hangar Bicocca, Milano 2017 (© Fondazione Lucio Fontana, Foto Agostino Osio).

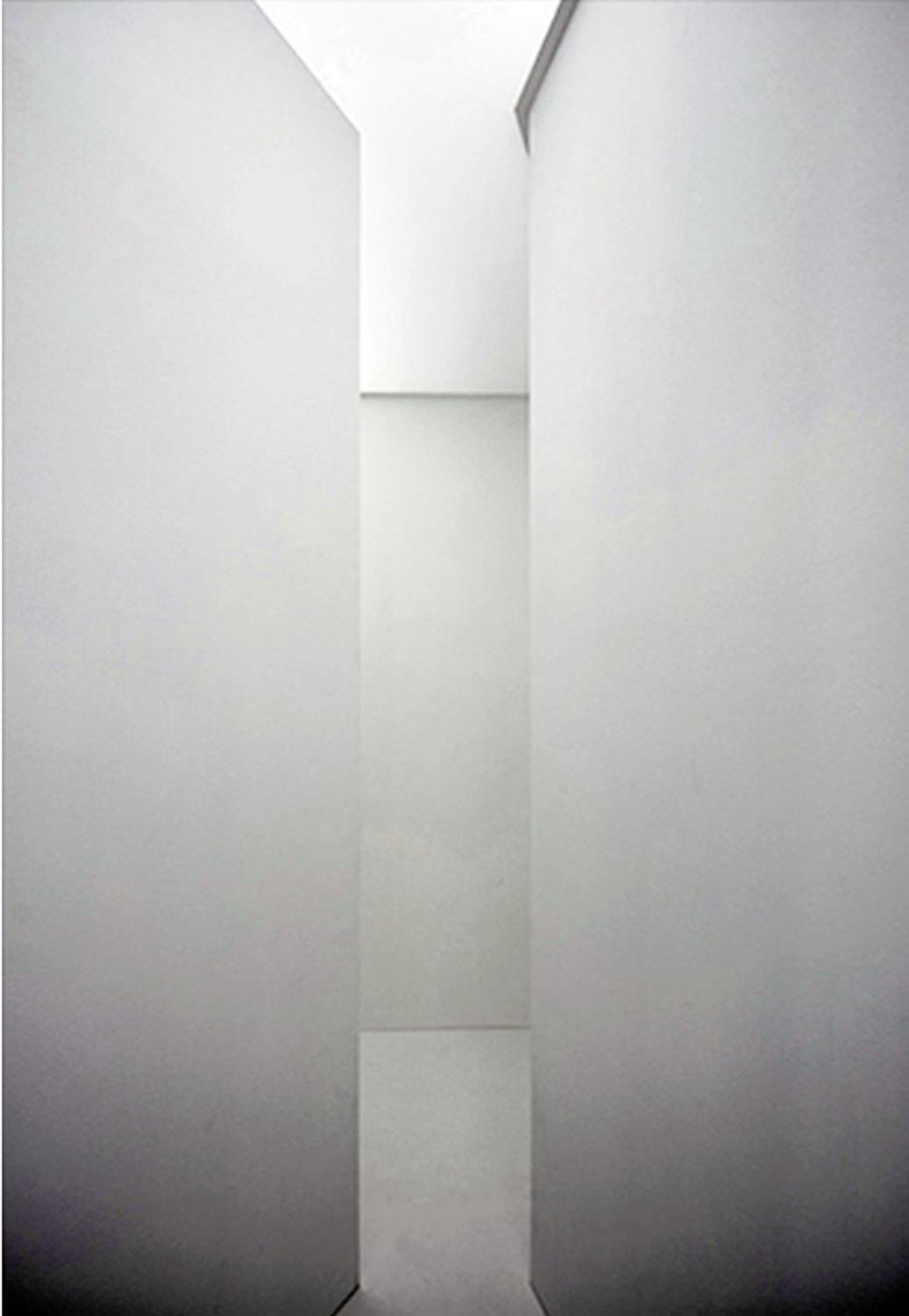


Fig. 11 - Lucio Fontana, Ambiente spaziale, 1967: veduta dell'installazione in Pirelli Hangar Bicocca, Milano 2017 (© Fondazione Lucio Fontana, Foto Agostino Osio).

imaginative repercussions: a forming space, that seems suspended, a result of the extension of time and space that interact closely together; with indefinite, irrational paths, dictated by imaginative impulses; In this way, creative signs dominate over the geometric and calculated environment, the work of art is conceived in complete symbiosis with the architectural design.

Ambiente spaziale, Ambiente spaziale con neon, Ambiente spaziale a luce rossa are all works presented in 1967 at the Stedelijk Museum in Amsterdam (Figg. 8-10) and later at Van Abbemuseum in Eindhoven, as well as Ambiente spaziale,

designed for the exhibition Lo spazio dell'immagine at Trinci di Foligno in the same year; they are examples of works that transform space into a plot of luminous signs that create an emotional tension of thought and a dynamic perception, not in the strictly futuristic sense of the term, but of indefinite spatial expansion, of physical and psychic tension that can lead to a pleasant and total confusing state; the informale segnico in painting has fallen into the third dimension with greater exaltation and creativity. All the artistic journey of Fontana seems to find in ambienti spaziali the right transposition: bringing in this way to a result

of great acumen that, by its ephemeral nature, can only be lived for a short time; for this reason, even the fruition is provisional and indefinite, as well as the architectural spaces that are subdued by the dominant gesture-sign. Fontana dominates the space, just like in his canvases where, with the slashes produced, it surpasses the two-dimensional space to reach tridimensionality (Fig. 11). Space is therefore always the protagonist, using a variety of expressive means: from line to colour; from light to sound.

To conclude, possession of space becomes a central theme in the research by Lucio Fontana, which focuses on its three-dimensionality: the neon becomes bright material, it takes possession and dissolves the architectural space; the fourth dimension in architecture utilizes the constant relationship between the luminous line, the design of the light and the space that hosts it. The result is a spatiality alleviated by the material entity, which takes consistency thanks to the mental perception of space and not by its real consistency. The physicality of the space is left to the spectator; through the movement of his body, in it, it becomes a lived space, but at the same time uncertain, distorted, profoundly evocative and poetic. The Architetture di luce, that are intangible, but perceptually intense, virtual, dynamized by the energizing signs-light, are therefore modulated by the reciprocal relationship between the space as an indispensable entity for the visibility of the light and the design of the lines of light that magistrally articulate the space. In this way light takes shape, it becomes an entity with a strong expressive value, a bright material evolving in space.

NOTES

- 1) *Manifiesto Blanco*, Buenos Aires, Ottobre 1946.
- 2) "Manifiesto tecnico dello Spazialismo", Milano (1951), in Crispolti, E. (2006), *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Skira, Milano.
- 3) Blasi, V. (2009), *Architetture del bianco: Viaggio teorico-creativo attorno alle lingue*, Gangemi Editore, Roma, p. 86.
- 4) Lettera n. 261 del 30 Luglio 1951 indirizzata a Gio Ponti, in Campiglio, P. (1999), *Lucio Fontana. Lettere 1919-1968*, Skira, Milano, pp. 217-218.
- 5) Cfr. "Lucio Fontana", in Ballo, G. (1982), *Lucio Fontana. Catalogo della mostra*, Sala Comunale d'Arte contemporanea, Rimini, p. 22.
- 6) Cfr. la "Intervista ad Anna Monti", in Venanzi, M. (2011-2012), *Fontana e lo spazio. Aspetti innovativi dalle opere ambientali di Lucio Fontana*, Venezia, p. 136.
- 7) Zevi, B. (1948), *Saper vedere l'architettura*, Einaudi Editore, Torino, p. 27.
- 8) Perogalli, C. (1957), "Architettura, ambiente, sintesi artistica nella Milano postbellica", in *Aspetti, problemi, realizzazioni di Milano. Raccolta di scritti in onore di Cesare Chiodi*, Milano, Giuffrè, p. 48.

*ANTONELLA CHIAZZA, architetto, è Dottore di Ricerca in Recupero dei Contesti Antichi e Processi Innovativi nell'Architettura, Scuola Politecnica dell'Università degli Studi di Palermo. Ha al suo attivo la pubblicazione di una monografia sul Genio di Palermo (2011), di articoli e saggi su riviste nazionali e internazionali, su *Atti di Convegno e volumi collettivi*. Cell. +39 328/62.50.958. E-mail: antonellachiazza@tin.it.