

LUCIANO FABRO

ABITARE LO SPAZIO

«Il concetto moderno di arte nasce proprio da Bacone*, il quale dice che arte è il senso di estendersi, come un arto, raggiungendo così tutte le cose, inserendosi nella vita stessa delle cose. L'arte moderno-contemporanea è questo inserirsi nelle cose compiendo un processo che si attua anche nel senso della meraviglia, della curiosità e della novità.»

Luciano Fabro

LUCIANO FABRO ABITARE LO SPAZIO

a cura di
Fiammetta Griccioli, Roberta Tenconi
e Vicente Todolí con la collaborazione di
Silvia Fabro (Archivio Luciano e Carla Fabro)

Pirelli HangarBicocca
08.10.2026 – 21.02.2027

Public Program

12 novembre: 19.00 lecture in mostra

con la storica dell'arte Margit Rowell

3 dicembre: 19.00 conversazione in mostra

con gli artisti Liliana Moro e Gianni Caravaggio

14 gennaio: 19.00 lecture in mostra

con il curatore Andrea Viliani

febbraio: performance nello spazio espositivo

Mediazione museale

I mediatori museali sono presenti negli spazi espositivi per rispondere alle domande del pubblico, fornendo informazioni ed elementi di contesto che possano favorire una fruizione approfondita delle opere.

Catalogo

Pubblicato nell'autunno 2026, il catalogo dedicato alla mostra è disponibile presso il Bookshop di Pirelli HangarBicocca e online.

*Citazione in copertina: Luciano Fabro, *Lezione prima. L'arte naturale*, 1 febbraio 1999, pubblicato in *Lezioni 1996-2002*, Accademia di Brera, Libri Scheiwiller, Milano 2022, p. 147. Fabro cita Francesco Bacone (1561-1626), filosofo inglese, tra i principali artefici della nascita del pensiero scientifico moderno.



L'artista mentre installa *Iconografie*, 1975-80, "Luciano Fabro. Letture Parallele IV", PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano, 1980
Courtesy Archivio Fotografico A. Guidetti e G. Ricci
Foto Giovanni Ricci

L'artista

Tra i protagonisti dell'arte italiana del secondo dopoguerra, Luciano Fabro (Torino, 1936 – Milano, 2007) ha posto al centro della sua ricerca una costante riflessione sul linguaggio della scultura e il rapporto dell'opera con lo spazio. La sua pratica sfugge a una definizione univoca: ogni lavoro, o ciclo di lavori, nasce dalla formalizzazione di una questione teorica che, una volta affrontata, apre nuovi interrogativi. Come ha osservato il critico Rudi Fuchs, la poetica di Fabro può essere letta come un giardino, in cui elementi diversi – piante, fiori, siepi – coesistono senza uniformarsi, ciascuno con una propria identità e al tempo stesso parte di un tutto.

Nel corso della sua carriera, Fabro non ha mai cessato di interrogarsi sul significato dell'arte, muovendosi liberamente tra linguaggi diversi, dal disegno all'intervento ambientale, dalla scultura alla scrittura. Alla produzione di opere ha affiancato un'intensa attività teorica, considerata parte integrante della sua pratica



Luciano Fabro riflesso in *Tondo e rettangolo*, 1964,
nel suo studio, Milano, 1965
Courtesy Archivio Luciano e Carla Fabro
Foto Giovanni Edoardo Nogaro

artistica. L'insegnamento ha ricoperto un ruolo centrale: "io credo che chi fa una cosa sappia trasmetterla agli altri" sosteneva. Le sue lezioni, prima all'Accademia di Carrara (1979-83) e poi all'Accademia di Brera a Milano (1983-2002), così come l'esperienza, sempre nel capoluogo lombardo, alla Casa degli Artisti – un "istituto di ricerca per l'arte" da lui fondato nel 1978 insieme alla critica d'arte Jole De Sanna (1947-2004) e all'artista Hidetoshi Nagasawa (1940-2018) – sono stati momenti di dialogo e confronto fra generazioni diverse, basati su un metodo di insegnamento maieutico, fondato sul coinvolgimento attivo dei giovani artisti, stimolati a sviluppare le proprie potenzialità.

Fabro nasce a Torino, ma cresce in Friuli, dove inizia la sua formazione. Alla fine degli anni Cinquanta si trasferisce a Milano, entrando in contatto con gli esponenti di spicco della scena artistica del tempo. Dalle loro esperienze assorbe principi teorici, che rielabora in modo origina-

le: di Lucio Fontana (1899-1968) fa propria la concezione dello spazio come dimensione intrinseca all'opera, capace di immergere l'osservatore in una percezione totale; mentre di Piero Manzoni (1933-1963) l'attenzione per l'aspetto concettuale e immaginifico.

Osservatore partecipe del suo tempo, appassionato lettore di filosofia e letteratura, fine conoscitore della storia dell'arte, Fabro unisce l'interesse per la sperimentazione, che caratterizza molte delle ricerche del momento, a uno studio approfondito della tradizione: forme della classicità greco-romana, l'Umanesimo e il Rinascimento, pensiero scientifico del Seicento e scelte compositive del Barocco. Su questi presupposti costruisce un linguaggio del tutto personale e ricco di riferimenti e stratificazioni. Nella sua ricerca i materiali diventano uno strumento fondamentale di libertà espressiva declinata in un originale vocabolario visivo: dal più comune ed essenziale al più prezioso o effimero, dal bronzo al vetro, dalla carta alla seta, all'oro zecchino fino al marmo.

Fin dagli esordi, nei primi anni Sessanta, Fabro orienta la propria ricerca sulla relazione tra l'opera e lo spazio. I lavori presentati nella prima mostra personale alla Galleria Vismara di Milano nel 1965 sono dispositivi di percezione in cui lo spettatore ricopre un ruolo attivo. Queste opere caratterizzate da vetro e superfici specchianti, come *Buco* (1963), creano una compenetrazione tra ciò che si trova davanti e dietro l'opera stessa, mettendo in relazione l'ambiente, la sua immagine riflessa e l'osservatore. L'anno seguente realizza *In cubo* (1966), lavoro composto da una struttura leggera sulla quale è tesa una tela bianca, che Fabro costruisce basandosi sulle misure specifiche del proprio corpo.

Negli anni successivi l'artista prosegue la sua indagine declinandola in opere tra loro molto diverse per tecnica e materiali. Fra il 1967 e il 1968 si concentra sulla breve e intensa stagione delle *Tautologie*. Il termine – ovvero la ripetizione con parole diverse di un concetto già espresso – chiarisce il principio di questo gruppo di lavori, secondo cui l'opera "è quello che è, dice quello che dice" e manifesta l'azione che la costituisce senza rappresentare altro che sé stessa. In *Pavimento (tautologia)* (1967), per esempio, l'artista ricopre con fogli di giornale una porzione di pavimento che ha precedentemente pulito e lucidato. Come precisa Fabro: "la superficie deve essere tenuta pulita, lucidata e costantemente coperta con carta di giornali. È necessaria un'assidua manutenzione perché vengano mantenute le condizioni postulate. Del resto, ogni esperienza che riguardi questo manufatto è limitata alla manutenzione". Il lavoro viene presentato quello stesso anno alla

prima mostra dell'Arte Povera, con artisti che il critico Gerardo Celant (1940-2020) riunisce in una serie di progetti espositivi. All'interno di questo gruppo, tuttavia, la posizione di Fabro è singolare: mentre condivide la tensione di riportare l'arte a un'esperienza diretta e semplice della materia, la sua ricerca si distingue per l'assiduo confronto con la storia dell'arte e la tradizione. La sua pratica si muove tra poli apparentemente opposti – peso e leggerezza, equilibrio e instabilità, opacità e trasparenza (questioni che attraversano storicamente la disciplina scultorea) – e ridefinisce la scultura come un linguaggio che si realizza nella relazione tra le cose, lo spazio che occupa e le persone che ne fanno esperienza.

A partire dal 1968, inizia un nuovo corpus di opere, accomunate dal sottotitolo di *Piedi*. In questi lavori l'artista rielabora elementi fondamentali della tradizione scultorea – il basamento, la forma della colonna, l'anatomia del corpo – attraverso l'impiego di tecniche diverse, dalla lavorazione del marmo alla fusione in bronzo o in vetro, materiali che abbina alla seta, con cui realizza delle colonne – i “calzoni” – che creano una continuità e ridefiniscono le caratteristiche spaziali dell'ambiente. Sono forme spiazzanti, che non vengono accolte favorevolmente dalla critica dell'epoca, più indirizzata all'arte concettuale, che pone al centro della pratica creativa l'idea anziché l'oggetto fisico.

Nel gruppo delle *Italie*, sempre avviato nel 1968, la sagoma della penisola viene ripresa in molte varianti, che, di volta in volta, anche con titoli spesso ironici, assumono significati politici o simbolici: *L'Italia di cartoccio*, *Italia all'asta*, *Italia segata*, *Cosa Nostra*, *Italia del dolore*, fra le molte realizzate. Nel 1975 concepisce *Coreografia*, uno spazio autonomo, costruito all'interno delle sale della galleria Christian Stein di Torino utilizzando lunghi rotoli di carta bianca per presentare nove *Italie*. L'idea di allestire un luogo circoscritto, nel quale i lavori, e chi li osserva, possano “stare bene”, è un principio a partire dal quale sviluppa il concetto di *habitat*, termine che Fabro utilizza a partire dalla metà degli anni Settanta come titolo per alcuni dei suoi interventi spaziali. Queste strutture autonome, costruite prevalentemente con materiali leggeri, vengono realizzate ad esempio in occasioni quali la Biennale di Tokyo (1970), la Biennale di Venezia (1972), il PAC Padiglione di Arte Contemporanea di Milano (1980), il Museum Boijmans Van Beuningen di Rotterdam (1981-82) o la Neue Galerie-Sammlung Ludwig di Aachen (1983).



Vetro di Murano e Shantung di seta pura, 1968-71, veduta dell'installazione, “Opera o comportamento”, 36. Biennale di Venezia, 1972
Courtesy Archivio Carla e Luciano Fabro
Foto Luciano Fabro

In tutta la sua produzione Fabro esplora la materia in ogni sua qualità percettiva – la forma, il colore, il modo in cui reagisce alla luce e all'ombra –, coinvolgendo tutti i sensi. Questa sensibilità è espressa dal termine “aptico” (*apto* = toccare, aderire, unire, legare insieme), titolo di una mostra e di un testo elaborato nel 1976 insieme a De Sanna e Nagasawa. Centrale è l'esperienza di chi si accosta all'opera, che coinvolge lo sguardo, il tatto e tutti gli altri sensi, sollecitando il pensiero in una relazione diretta.

Tra gli anni Novanta e Duemila, la sua produzione è protagonista di importanti mostre personali presso musei internazionali, tra cui la Fundació Joan Miró di Barcellona (1990), il Kunstmuseum di Lucerna (1991), il San Francisco Museum of Modern Art (1992), il Centre Pompidou a Parigi (1996), e la Tate Gallery a Londra (1997). Riceve inoltre diverse committenze per interventi in spazi pubblici, come *Giardino all'italiana* (1994), per la Picassoplatz di Basilea, dove crea uno spazio isolato in cui la mappa del cielo dell'emisfero australe, tradotta in marmo e punti luminosi, viene compenetrata dalla natura (gli alberi) che ne interrompe la continuità; o *La colonna* (2007), il suo ultimo lavoro, dedicata agli immigrati italiani che sono andati a lavorare nelle miniere di carbone, collocata nella piazza del municipio di Genk, in Belgio.

La mostra

“Abitare lo spazio” è la prima retrospettiva dedicata a Luciano Fabro da un’istituzione italiana dopo la sua scomparsa nel 2007. La mostra riunisce circa cinquanta opere realizzate nell’arco di quattro decenni dagli anni Sessanta ai primi anni Duemila, dando particolare rilievo a uno degli aspetti fondamentali della sua ricerca: il rapporto tra opera, spazio e percezione. Il percorso non segue un ordine cronologico ed è costruito attraverso nuclei di opere che mettono in evidenza le modalità con cui Fabro ha affrontato questi temi nel corso del tempo.

Elemento centrale della mostra è la ricostruzione dell’*Habitat* realizzato da Fabro per la sua retrospettiva al Museum Boijmans Van Beuningen di Rotterdam nel 1981. Installato nelle Navate, questo intervento è una vera e propria “mostra nella mostra”: una costruzione architettonica autonoma, progettata per accogliere un insieme di opere e metterle in relazione fra loro. Il concetto di *habitat*, un ambiente in cui le opere, l’architettura e la presenza umana concorrono alla definizione di un insieme, viene descritto da Fabro sia come un luogo “che deve contenere la rappresentazione di tutte le nostre attività possibili, immaginative, razionali, emotive, ma che rappresentandole ci stimola”, sia come un “rifugio” per ripararsi e sentirsi bene. Concepito come uno spazio costruito secondo una studiata geometria di prospettive e proporzioni, l’*Habitat* (di Rotterdam) organizza i percorsi e i punti di vista ed è stato immaginato da Fabro come una sorta di “città ideale”, all’interno della quale il visitatore ha la possibilità di costruire il proprio itinerario.

Intorno a questo nucleo, la mostra presenta opere appartenenti a momenti diversi: il percorso si apre con una delle sculture più note di Fabro, *Io rappresento l’ingombro dell’oggetto nella vanità dell’ideologia. Lo spirato* (1968-73) e si conclude nell’ambiente espositivo del Cubo con *È la vita è la storia è la morale* (1995), un’opera presentata anche alla Biennale di Venezia del 1997, che riunisce ciò che Fabro definisce “lo spazio celeste, lo spazio della storia della vita e lo spazio della misura umana”.

La mostra è il frutto di ricerche condotte in archivi e fondi privati e pubblici, e della stretta collaborazione con l’Archivio Luciano e Carla Fabro, che, sotto la direzione di Silvia Fabro, custodisce e studia l’opera dell’artista; grazie a questa sinergia, è stato possibile realizzare una ricostruzione filologica di alcuni dei suoi *Habitat*.

1. *Io rappresento l’ingombro dell’oggetto nella vanità dell’ideologia. Lo spirato*, 1968-73

Il percorso espositivo si apre con uno dei lavori più significativi di Luciano Fabro. Scolpita in un marmo latteo attraversato da evidenti venature, la scultura è un giaciglio che conserva la traccia di un corpo coperto da un lenzuolo. Il segno della presenza di quel corpo diventa man mano sempre più inconsistente perché, mentre i piedi sono visibili, via via il lenzuolo si appiattisce completamente fino all’altezza del cuscino, che preserva solo l’impronta lasciata dal peso della testa che vi era appoggiata. La scultura richiama iconografie della tradizione italiana, come il *Cristo morto* di Andrea Mantegna (1431-1506) e il *Cristo velato* di Giuseppe Sanmartino (1720-1793), ma ne rovescia il significato: non rappresenta un corpo, bensì la sua assenza. Il soggetto diventa il lenzuolo nel suo passaggio, come scrive l’artista “dal pieno al vuoto senza soluzione di continuità”, così da rendere visibile contestualmente la memoria di una presenza e la sua assenza.

Concepita nel momento in cui l’arte concettuale promuoveva la dematerializzazione dell’opera, la scultura si colloca in una duplice posizione: da un lato, rivendica una dimensione immaginativa, dall’altro, riafferma la centralità del fare e della materia. Realizzata da marmisti a partire da un modello in gesso (ora al Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell’Università di Parma), viene presentata per la prima volta nel 1973 in occasione della mostra “Contemporanea”, nel parcheggio di Villa Borghese a Roma; salvo rarissime altre occasioni, dal 1980 è stata sempre custodita da Fabro nello studio milanese.

2. *La Dialettica*, 1985

La parola “dialettica” indica l’arte del discutere, ovvero la tensione generata dal confronto tra posizioni diverse. Fabro traduce formalmente questa tensione nella composizione di una figura, costituita da un blocco di marmo che su un lato ha i connotati di un volto – un occhio e l’impronta in negativo di una bocca – scolpiti a grandezza monumentale: “Ho cercato di fare l’espressione sia dell’occhio che della bocca corrispondente all’espressione che hanno gli dèi nell’arte delle varie civiltà, ma sempre in corrispondenza ai relativi periodi

di classicità". Da un foro che attraversa la parte alta della scultura si diramano due cavi che salgono sino al soffitto e sorreggono una ragnatela in catenella di ottone, che si dispiega leggera nello spazio. Questa, pur non appartenendo all'iconografia classica dell'arte liberale della Dialettica, è una metafora efficace per rappresentare il pensiero dialettico in una prospettiva moderna: una rete dinamica di relazioni, opposizioni e rimandi. Il titolo rende omaggio inoltre a *La Dialettica (L'Industria)* dipinta da Paolo Veronese (1528-1588) tra il 1575 e il 1577 sul soffitto della Sala del Collegio di Palazzo Ducale a Venezia, in cui una figura femminile è raffigurata con una ragnatela fra le mani. Dallo stesso foro nel marmo passano inoltre altre catenelle di ottone che fuoriuscendo formano i cosiddetti "orecchini".

Nella mostra di Pirelli HangarBicocca, l'opera è riallestita, per la prima volta, nella configurazione concepita per l'architettura industriale della Grande Halle de La Villette, sede della Biennale di Parigi del 1985. *La Dialettica* è oggi conservata nella collezione del Museum of Modern Art di New York, così come Fabro la presentò pochi mesi più tardi per il Carnegie International di Pittsburgh, in cui la ragnatela è collocata, dietro il marmo, tra due listelli di legno, uno inserito nel foro e uno libero in modo che, con il suo peso, la tenga tesa.

3. *Allestimento teatrale*, 1967-75

Con *Allestimento teatrale* Fabro si muove "tra due discipline artistiche: l'arte tattile e visiva e il teatro visivo e sonoro". Lo spettatore è invitato a entrare in un cubo ricoperto di specchi sia all'esterno che all'interno, oppure può sedersi sulle sedie poste al di fuori. La disposizione dell'installazione produce intenzionalmente un sottile rovesciamento dei ruoli, in cui lo spettatore diventa soggetto del lavoro: chi entra è sottratto allo sguardo esterno, mentre vede la sua immagine che si moltiplica all'infinito; chi siede fuori si vede, insieme agli altri presenti, riflesso sulle pareti diventando così parte della scena. Progettata nel 1967 per il Teatro Stabile di Torino, da cui il titolo, non fu però realizzata per quell'occasione, ma venne invece presentata per la prima volta alla galleria Bagno Borbonico di Pescara nel 1975. In quella circostanza, ad attivare l'opera c'era un attore che, all'interno del cubo, leggeva brani tratti da *La tentazione di Sant'Antonio* (1874) di Gustave Flaubert. Nelle presentazioni successive Fabro ha ogni volta reinventato la messa in scena, leggendo lui stesso dei suoi testi scritti per l'occasione



Luciano Fabro con *In cubo*, 1966, durante la mostra "Lo spazio dell'immagine", Palazzo Trinci, Foligno, 1967
Foto Tonino Romagnoli

oppure affidando ad attori sia la lettura sia la scelta dei testi o lasciando la libertà ai visitatori di accedere singolarmente all'interno dell'installazione.

All'interno dell'opera può entrare un visitatore alla volta. Vi si entra attraverso un passaggio che si può aprire facendo scorrere uno dei lati del cubo. Per tutta la durata della mostra, il sabato e la domenica dalle ore 15.30 alle 16.30 un attore legge brani dell'artista all'interno dell'opera.

4. *In cubo*, 1966

Con *In cubo* l'artista ci invita a compiere un gesto semplice: sollevare la leggera struttura dell'opera ed entrarvi. È infatti al suo interno che il lavoro può essere fruito, dal momento che l'esterno è concepito solo quale involucro. Le cinque facce chiuse da tele bianche definiscono un ambiente raccolto, i rumori dell'esterno giungono attutiti, mentre la luce filtra attraverso il tessuto e l'unica faccia libera del

cubo, a pavimento, mantiene il legame con lo spazio circostante. Il lavoro, presentato nel 1967 alla Galleria Notizie di Torino, è concepito da Fabro assumendo il proprio corpo come unità di misura. La sua altezza e l'apertura delle sue braccia determinano infatti le dimensioni del primo esemplare, secondo un rapporto tra figura umana e geometria che richiama l'*Uomo vitruviano* (1490 ca.) di Leonardo da Vinci (1452-1519), ma in realtà negandolo dato che le proporzioni tra braccia e altezza cambiano da persona a persona; quindi il cubo personale di Fabro in realtà non è un cubo.

Come scrive l'artista, "La novità stava proprio nel dover entrare da 'sotto', tirar su il cubo di tela ed entrare: è un gesto che non si fa abitualmente. Nel momento in cui si diceva di uscire dal quadro e occupare l'ambiente, io dicevo 'qual è la misura dell'ambiente, della stanza?'. La misura ideale della stanza è quella dell'uomo. Bisogna cominciare a considerare lo spazio come senso tra i sensi, a iniziare dagli altri sensi (udito, tatto, vista)".

In mostra sono presentate cinque copie espositive di *In cubo*: una realizzata sulle misure di Fabro, una su quelle dell'amica e critica d'arte Carla Lonzi e, per la prima volta, tre variazioni di scala. Fabro, infatti, dichiara che *In cubo* è un'opera che deve essere costruita sulle misure di chi lo deve utilizzare poiché solo così la persona avrà la percezione piacevole di essere all'interno di un suo spazio personale. Non essendo possibile declinare tale ipotesi per ciascun visitatore, in mostra cinque esemplari offrono altrettante opportunità di trovare quello più vicino alle proprie proporzioni.

5. *Habitat* (di Rotterdam), 1981

Il più vasto degli *Habitat* creati da Fabro è stato concepito nel 1981 per la retrospettiva al Museum Boijmans Van Beuningen di Rotterdam; occupa una grande superficie aperta di circa 1100 metri quadrati in cui sono disposte oltre venti opere realizzate nell'arco di vent'anni. "Ho costruito lo spazio come se i muri del museo non esistessero" spiega l'artista; l'intera sala diventa un ambiente autonomo, un'architettura temporanea che accoglie le opere lungo un percorso a più direzioni. La pianta si articola in due ambienti. Nel primo, Fabro crea cinque corridoi speculari e asimmetrici mediante l'inserimento di quattro pareti autoportanti, chiuse da un tettuccio ondulato, rivestite di carta bianca che negli spessori si piega in una fisarmonica.

Alla base della disposizione di questi elementi vi è un rigoroso processo progettuale in cui l'artista applica i principi della prospettiva e della sezione aurea. Il diametro di un primo cerchio corrisponde alla larghezza dello spazio espositivo, da questo deriva una geometria di circonferenze intersecate che determina la posizione sia delle opere sia dei muri all'interno dell'installazione, guidando quindi la costruzione dello stesso *Habitat*. Le quattro nuove pareti si sviluppano tra i punti in cui le linee prospettiche della visione dell'ambiente intersecano i cerchi progettuali. Le porzioni di cerchio visibili sul pavimento dello spazio espositivo costituiscono la memoria del processo.

L'Habitat, sospeso tra l'ordine prospettico di una piazza rinascimentale e il dinamismo di una piazza barocca, prosegue in un secondo ambiente.

In Pirelli HangarBicocca l'*Habitat* (di Rotterdam) è ricostruito per la prima volta grazie ai materiali conservati nell'Archivio Luciano e Carla Fabro, al Museum Boijmans Van Beuningen e nello Stadsarchief della città di Rotterdam. A Milano l'*Habitat* è riproposto mantenendo le proporzioni e l'articolazione degli spazi originali, l'impianto geometrico e formale. La selezione e disposizione dei lavori rispecchia quella di Rotterdam, salvo alcune eccezioni, in cui è stato necessario sostituire opere, sia per consentire la fruizione del pubblico secondo gli standard museali attuali sia in relazione alla disponibilità e alle esigenze conservative, rispettando la logica di Fabro che ammetteva modifiche ai singoli elementi all'interno dei suoi *habitat*. A Milano, diversamente dal progetto originario, che includeva principalmente opere in vetro, il secondo ambiente è occupato da tre opere in marmo (n. 29., 30., 31.) che, nel loro insieme, esemplificano l'interesse dell'artista per temi cosmologici.

In mostra è disponibile la copia anastatica del *Vademecum*, il testo scritto da Fabro stesso che accompagnava la mostra a Rotterdam con la descrizione dei lavori lì esposti.

CORRIDOIO 1

- | | |
|--|--|
| 6. <i>Italia feticcio</i> , 1981 | 11. <i>L'Italia del caso</i> , 1968-71 |
| 7. <i>L'Italia di cartoccio</i> , 1970 | 12. <i>Italia da guerra</i> , 1981 |
| 8. <i>De Italia</i> , 1970 | 13. <i>Cosa Nostra</i> , 1971-81 |
| 9. <i>Latin Lover</i> , 1972 | 14. <i>L'Italia d'oro</i> , 1971 |
| 10. <i>Italia del dolore</i> , 1975 | |

Il gruppo delle *Italie*, che l'artista rielabora nel corso di tutta la sua carriera, prende avvio da una forma immediatamente riconoscibile: il profilo a stivale della penisola italiana. Fabro esplora il rapporto tra questa immagine e i significati che può assumere, modificandone di volta in volta il materiale, le dimensioni e l'orientamento. La consi-



Habitat (di Rotterdam), 1981, veduta dell'installazione,
Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 1981
Courtesy Archivio Luciano e Carla Fabro
Foto Laura Vecere

stenza, al pari di colori e forme, trasforma la percezione e ne moltiplica le possibili letture. L'Italia si declina così in una pluralità di opere, ciascuna portatrice di una diversa interpretazione e ricerca: dall'ironia all'analisi del concetto di identità nazionale fino al riferimento agli avvenimenti storici e politici del proprio tempo. Il testo del *Vademecum* che accompagna la mostra a Rotterdam del 1981 riporta queste parole dell'artista: "L'Italia è immagine per chi la riconosce, per chi in qualche modo se ne sente legato ed in parte ha a che vedere col simbolo che ne è la riduzione morale: alla riduzione della forma a grafico delle idee. Ma per me forma rimane trasmutazione della materia. La forma è come una pausa all'interno della trasformazione. Per essere più preciso in questa negazione ideologica e simbolica le ho accompagnate sempre con dei titoli più ilari che concettosi".

CORRIDOIO 2

15. *Iconografie*, 1975-80

L'opera è composta da un tavolo, ricoperto da una tovaglia bianca, su cui poggiano bacinelle di vetro contenenti acqua e frammenti di vetro, residuo delle fusioni eseguite per realizzare i piedi *Vetro di Murano e Shantung di seta pura* (1968-71) presentati alla 36. Biennale di Venezia nel 1972. Su ciascun frammento Fabro incide un nome di "persone cui, la violenza sul corpo, rappresentò la violenza della stupidità sulle idee": Archimede, Cavallo Pazzo, Giovanni Battista, Antoine-Laurent de Lavoisier, Pier Paolo Pasolini, Ignaz Philipp Semmelweis, Socrate; l'artista aggiunge inoltre una bacinella vuota per alludere a un elenco potenzialmente infinito.

Il titolo richiama e al tempo stesso rovescia il concetto di iconografia, ovvero l'insieme di immagini e attributi visivi attraverso cui un soggetto viene rappresentato. Qui, infatti, accade il contrario: gli elementi distintivi scompaiono e l'orrore delle loro vicende è tradotto in un'assenza di immagini. Rimangono solo i loro nomi, incisi nei frammenti di vetro contenuti nelle bacinelle, che a loro volta evocano la vicenda biblica di Salomé che aveva chiesto e ottenuto dal patrigno la testa di Giovanni Battista in un bacile.

"In quest'opera non sai che cosa è l'acqua e che cosa è il vetro", scrive Fabro: la trasparenza confonde i due elementi e contribuisce anch'essa a cancellare ogni possibile figura, di ciascun martire resta soltanto il nome inciso.

CORRIDOIO 3

16. *Piede senile IV*, 2000

17. *Piede senile III*, 2000

18. *Piede senile II*, 2000

19. *Ombelico di Venere*

(*Piede Senile I*), 2000

20. *Piede di vetro tra i suoi stampi*, 1973

A partire dal 1968 Fabro realizza i *Piedi*, un gruppo di opere che nascono da un'idea semplice ma radicale: isolare una parte del corpo ritenuta secondaria nella statuaria classica, renderla il soggetto principale, per ripensare il modo stesso di fare scultura. I primi esemplari sono simili a zampe di creature fantastiche e poderose, forme monumentali che sembrano sostenere alte colonne – "calzoni" – di seta. Queste colonne in verità non reggono nulla: alludono alla tradizione architettonica senza avere alcuna funzione.

In ogni *Piede*, il materiale scelto viene lavorato con le migliori tecniche artigianali: “Di ognuna scelsi la qualità più nobile [...]: marmo lucidato, il bronzo polito, il vetro colorato, la seta lavorata con le finezze della sartoria”. ***Piede di vetro tra i suoi stampi*** conserva anche memoria degli strumenti con cui è stato realizzato: il piede in vetro è infatti presentato insieme agli stampi in ghisa impiegati per produrre le parti che lo compongono, in un accostamento che Fabro paragona a quello della conchiglia e della sua perla.

CORRIDOIO 4

21. *I Gioielli: Cristo, Buddha, Zarathustra*, 1981

In questi lavori, parte di un gruppo di opere denominate *Gioielli*, l'artista riprende un principio vicino alla sensibilità barocca, in cui la chiarezza della configurazione è attraversata da effetti di movimento, luce e ombra che trasformano la percezione della forma. Disposti uno di seguito all'altro nel corridoio, i tre lavori tracciano una sequenza prospettica di immagini sacre. La croce greca rimanda a Zarathustra; il rettangolo con un volume sospeso al centro è associato a Buddha; la struttura metallica reticolare con elementi filiformi evoca Cristo. A proposito di queste tre opere Fabro scrive: “Non ho trovato di meglio di queste ultime opere per enunciare il triangolo formato da Luce-Materia-Spazio. Li ho chiamati *Gioielli* perché penso abbiano la consistenza dei gioielli e forse anche perché, come i gioielli, lo spazio non è altro che luce, pelle, carne, eros”.

CORRIDOIO 5

22. *Tubo da mettere tra i fiori*, 1963

A proposito di *Tubo da mettere tra i fiori*, Fabro scrive: “Questo lavoro, uno dei primissimi, nasce per un piccolo giardino a Milano, ma non venne mai collocato. Non avendo io né appartamento né studio abbastanza grande, lo portavo in visita da quegli amici che avevano tante piante in casa o avevano un giardino. Questo lavoro mi fa ricordare molti dei miei atteggiamenti di allora e anche di oggi, forse

23. *Struttura ortogonale assoggetta ai quattro vertici a tensione*, 1964

anche un certo modo di costruire e di collocare le cose in modo da farle risultare trasparenti, come pure un'affezione verso il rendere morbide sia la materia che la linea e anche un'idea indiretta della natura e del colore”. Nella stessa linea di ricerca si iscrive ***Struttura ortogonale assoggetta ai quattro vertici a tensione***, che la affronta a partire dalle proprietà della materia. Tagliando alcune parti di una griglia rettangolare di metallo e deformandola tirandone le estremità, Fabro intende “vedere il senso che prende una materia quando passa da una forma all'altra. Per avere questo senso occorre che le due forme siano compresenti, che la nuova forma sia come irrisolta dalla memoria della precedente”, riunendo dunque il gesto e la forma che esso produce in un'unica immagine.

FUORI DAI CORRIDOI

24. *Mezzo specchiato Mezzo trasparente*, 1965/2007

25. *Tutto trasparente*, 1965/2007 27. *Buco*, 1963/2005 28. *Buco*, 1963/2005

Proseguendo, alla fine dello spazio definito dai corridoi in carta, si incontrano altri fra i primi lavori di Fabro, accomunati dall'uso di lastre di vetro, specchio e metallo, nelle versioni da lui riprese negli anni Duemila con l'intenzione di esporli nella mostra in programma al museo Madre – Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina di Napoli (2007).

Collocate all'altezza dello sguardo, queste superfici riflettenti incorporano l'ambiente circostante e, nello stesso tempo, la presenza di chi osserva, attivando l'interazione fra il contesto dell'opera e il visitatore. A proposito di *Buco*, Fabro scrive: “è il primo risultato relativo alla compenetrazione di due spazi opposti, quello prospiciente lo specchio e quello retrostante”. L'opera è un omaggio ai *Concetti spaziali* realizzati a partire dal 1949 da Lucio Fontana, perforando la superficie della tela con dei buchi così da aprirla a un'ulteriore dimensione. Fabro, però, rovescia virtualmente questa operazione: la superficie specchiante della lastra riverbera l'immagine dello spettatore e l'ambiente antistante, mentre i tratti trasparenti e irregolari frammentano la visione e lasciano affiorare ciò che si trova oltre la lastra. Prosegue l'artista, “[in] ***Mezzo specchiato Mezzo trasparente*** metto lo spettatore a confron-

to con sé stesso: lo spazio riflesso si vede oltre, dietro lontano, quello trasparente viene avanti. **Tutto trasparente** è la fase più certa del percorso e l'ultimo. Siccome non succede niente sul vetro, tutto quello che c'è, che può entrare in relazione con questa cosa, le corre attraverso”.

26. *Io*, 1977

Posizionato al centro della pianta dell'*Habitat* (di Rotterdam) in prossimità del punto centrale dove convergono le circonferenze che disegnano lo spazio, *Io* è un autoritratto dell'artista in posizione fetale. Fusa in bronzo nella forma di un uovo cavo, l'opera presenta all'interno, liscio e dorato, le impronte in rilievo delle mani di Fabro nell'atto di abbracciarsi; mentre all'esterno un disegno inciso rivela il soggetto del lavoro: “Avevo avuto l'illuminazione di abbracciarmi, come fossi altro rispetto a me, abbracciarmi nella posizione ottimale, la posizione fetale. Mi era stata svelata una delle leggi del caso: ogni persona alta o bassa, grassa o magra, abbraccia il proprio uovo”. La circonferenza di *Io* corrisponde all'ampiezza delle braccia di Fabro raccolte intorno al corpo, così come il peso della scultura (70 chilogrammi) coincide con quello dell'artista quando lo ha realizzato. Se, come ha suggerito Germano Celant, tutti gli *habitat* di Fabro possono essere considerati “uova”, gusci o ambienti costruiti per contenere e generare relazioni tra le opere, si comprende la centralità di questo lavoro nell'ideazione dell'*Habitat* (di Rotterdam) nel 1981.

29. *La Luna*, 1997

30. *Eclissi di cielo*, 2006

Con questa sequenza di opere Fabro approfondisce la sua indagine sull'ordine cosmico. *La Luna* e *Il Sole*, concepite per la mostra personale a Londra del 1997, alle Duveen Galleries della Tate (oggi Tate Britain), instaurano una relazione con le concezioni dell'origine dell'universo. *La Luna*, scolpita nel marmo scuro, si innalza come una colonna, il cui volume diminuisce progressivamente, secondo la sequenza delle fasi lunari.

Alla sua massa verticale risponde *Il Sole*, disposto orizzontalmente sul pavimento. I sette dischi di marmo bianco, installati a intervalli così da lasciare filtrare la luce, sono scanalati all'esterno

31. *Il Sole*, 1997



Luciano Fabro con *Eclissi di cielo*, 2006, nel laboratorio di artigiani marmisti, Carrara, 2006. Courtesy Archivio Luciano e Carla Fabro

come una colonna dorica; al centro, una serie di aperture a stella con numero di punte via via crescente che creano visivamente un movimento rotatorio.

Tra le due opere è collocata *Eclissi di cielo*, uno degli ultimi lavori realizzati da Fabro e presentato per la prima volta in Pirelli HangarBicocca. Una sfera monumentale di onice verde, attraversata da venature luminose, è stretta fra due elementi di marmo nero – sulla cui superficie l'artista puntina in oro zecchino una mappa stellare – come fosse sottoposta a una forza di attrazione. La composizione richiama l'eclissi, il raro allineamento astronomico in cui un corpo celeste oscura la luce di un altro. Riunite nello spazio, le tre sculture mostrano i volti opposti del cielo e l'istante in cui luce e oscurità si sovrappongono.

In Pirelli HangarBicocca le tre opere sono presentate nel secondo ambiente dell'*Habitat* (di Rotterdam).

32. **Sala Pentagonale**, 1970
include:
33. **Il pupo**, 1968
34. **Davanti, dietro, destra, sinistra**, 1968
35. **L'Italia**, 1968
36. **Speculum Italiae**, 1971
37. **Avanti, dietro, destra, sinistra (cielo)**, 1967-68

Riallestita qui per la prima volta dalla sua presentazione alla X Biennale di Tokyo del 1970 intitolata "Between Man and Matter", la **Sala Pentagonale** segna un passaggio cruciale nella pratica di Fabro. Si tratta infatti del primo ambiente temporaneo concepito e costruito appositamente dall'artista per contenere le sue opere e anticipa, dunque, l'uso del termine *habitat*. La stanza, che si articola in cinque pareti secondo un sistema che ricorda i paraventi giapponesi, è priva di soffitto ed è accessibile al visitatore da uno dei lati. È un ambiente raccolto, in cui le opere si offrono simultaneamente allo sguardo. Appesa in alto, **L'Italia**, che inaugura l'omonimo gruppo, è una sorta di manifesto: questa sagoma in ferro appesa a testa in giù e rivestita con la carta stradale della penisola – con le isole applicate sul retro – ribalta i punti di vista consolidati, compreso quello sull'identità italiana, trasformando l'immagine del Paese in una figura instabile. A terra, **Speculum Italiae**, la silhouette della penisola in cristallo specchiato, è fasciata da listelli di piombo che lasciano affiorare solo in parte la superficie riflettente. Accanto, adagiato su una stuoia, c'è **Il pupo**: un ventilatore avvolto in antiche fasce da neonato – sulle quali Fabro fa ricamare la sua firma – che vibrando evoca il respiro. Sulla parete di fondo, **Avanti, dietro, destra, sinistra (cielo)**, una porzione di mappa stellare, i cui simboli sono però stati modificati dall'artista, è tracciata con vernice bianca su tre lastre di metallo dipinte di nero, estendendo idealmente l'ambiente verso il cosmo e anticipando l'interesse, sviluppato dall'artista negli anni successivi, per il tema cosmologico. Sulle restanti pareti, quattro biglietti da visita dattiloscritti **Davanti, dietro, destra, sinistra** riportano le direzioni dello spazio e trasformano la stanza in un sistema di orientamento, in cui i punti di riferimento mutano continuamente in relazione a chi guarda, rendendone evidente la relatività e i limiti.

La **Sala Pentagonale** è ricostruita per la prima volta avvalendosi dei materiali conservati nell'Archivio Luciano e Carla Fabro, negli archivi del fotografo Shigeo Anzai e della Keio University, Tokyo. Le misure della sala sono state desunte dallo schizzo dell'artista pubblicato nel catalogo della Biennale di Tokyo e verificate attraverso il confronto con la documentazione fotografica storica. In Pirelli HangarBicocca è stato possibile riunire tutte le opere presentate originariamente a Tokyo tranne **L'Italia di piombo: Nazione italiana**, poiché non disponibile al prestito. Quest'ultima è stata sostituita con **Speculum Italiae**, lavoro con le medesime dimensioni e stesso materiale.

L'accesso alla **Sala Pentagonale** è consentito a due persone alla volta. È previsto che l'opera **Il pupo** possa essere tenuta tra le mani dai visitatori indossando guanti forniti dai mediatori culturali.

38. **Concetto spaziale (tautologia)**, 1967

Per la mostra collettiva "Trigon '67. Ambiente/Environment", alla Künstlerhaus di Graz, Fabro progetta una stanza composta da due vani di uguali dimensioni. Solo il primo è, tuttavia, accessibile, poiché il passaggio al secondo è impedito da un quadro posto oltre la soglia, del quale è visibile solo una parte del retro. L'opera introduce uno scarto tra ciò che può essere esperito direttamente e ciò che deve essere ricostruito mentalmente. "Basta crederci. Di qua come di là, non occorre immaginazione", scrive Fabro a proposito dell'installazione. Il titolo riunisce due riferimenti: da un lato, l'artista riprende la dicitura **Concetto spaziale** coniata da Fontana per indicare le sue sperimentazioni sullo spazio; dall'altro, **Tautologia** collega il lavoro all'omonimo gruppo di opere in cui l'artista studia le condizioni che determinano l'apparire e il riconoscimento di una cosa, "che si definisce non per sé ma per la conoscenza che se ne ha, per la relazione tra sé e la cosa".

Concetto spaziale (tautologia) – precedentemente ricostruito solo in occasione della mostra al Madre – Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina di Napoli nel 2007 – negli spazi di Pirelli HangarBicocca viene riprodotto secondo le planimetrie dell'artista conservate nell'Archivio Luciano e Carla Fabro.

39. *Prometeo*, 1984

“Prometeo mette a fuoco una caduta”, scrive Fabro a proposito della figura mitologica che ruba il fuoco agli dèi per donarlo agli uomini. “Prometeo è la terra, la nostra capacità di ragionare; la geometria non è altro che una razionalizzazione della terra”.

A otto colonnine, che sono il risultato di carotaggi nel marmo fiammato, sono fissate otto paline bianche e rosse da geologo e otto stadi, aste utilizzate in edilizia, orizzontalmente incrociate a disegnare un triangolo e un pentagono inscritti in un cerchio ideale.

L'opera è stata realizzata nel 1984, due anni prima del disastro di Chernobyl, ma esposta solo nel 1986 dopo l'incidente: “L'avevo realizzato due anni fa”, afferma l'artista, “aveva già un nome *Prometeo*, ma non mi ero sentito di esporlo, era un enigma che mi rimane in mente, dopo questo fatto è come se mi fosse diventato più chiaro. [...] *Prometeo* ha aperto il problema e su lui si chiude. Oggi finisce il mito. Tutto quello che ha rappresentato, la sua catena di ragioni e di emozioni perde il linguaggio, il senso, lo spazio”.

40. *Nord, Sud, Est, Ovest giocano a Shanghai*, 1989-94

Lo Shanghai è un gioco di bastoncini in cui ogni elemento si appoggia agli altri e una sola mossa può trasformare l'intera installazione. In *Nord, Sud, Est, Ovest giocano a Shanghai* Fabro trasferisce questo equilibrio instabile su scala ambientale. L'opera si compone di una cornice colorata in metallo sospesa al soffitto su cui poggiano, in modo casuale, piccoli tubi colorati in alluminio a comporre una griglia che sorge dal telaio che la sostiene. Sotto la struttura, pendono esili elementi di metallo che, sostenuti da fili, scendono fino a toccare il pavimento. Con le loro diverse altezze, che richiamano la statura di persone diverse, appaiono come presenze con cui confrontarsi. Fabro le identificava con il nome *Nudi*, come quelli realizzati in marmi diversi a partire dal 1987. “L'immagine è all'incirca quella tra il libero e il geometrico e ricorda quella del gioco dello Shanghai”, ma nei colori scelti Fabro richiama le cromie dei dipinti di Piet Mondrian (1872-1944), protagonista del Neoplasticismo, il movimento che nel primo Novecento riduce la pittura a colori essenziali.

41. *Habitat (di Aachen)*, 1983

include:

42. *Foglia*, 1981

L'Habitat (di Aachen) si presenta come un'architettura autonoma, un volume geometrico definito, ma le sue pareti lasciano penetrare la luce esterna grazie a spazi tra i vari elementi che le compongono. La copertura è sospesa rispetto alle strutture sottostanti grazie a un sistema di tondini di ferro che si incrociano. Come nell'*Habitat* (di Rotterdam) il tutto è ricoperto da carte che formano una quadrettatura dalla superficie mossa. Fabro realizza l'opera nel 1983 per la sua mostra personale alla Neue Galerie-Sammlung Ludwig di Aachen, collocandola in un salone barocco. La concepisce per presentare al suo interno, in una dimensione raccolta e separata rispetto alle decorazioni sontuose del contesto circostante, cinque lavori del gruppo dei *Gioielli*. Come osservato da Jole De Sanna, l'ambiente è animato da tre dettagli: l'assenza di contatto tra pareti e soffitto, l'ingresso di luce e aria e l'utilizzo della carta quale elemento di comunicazione tra esterno e interno. L'anno seguente, in occasione di “Ouverture”, mostra inaugurale del nuovo museo Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino del 1984, Fabro ripresenta *L'Habitat* (di Aachen) sospendendo al centro del soffitto *Foglia*, una scultura dalla forma aperta che ricorda al contempo una foglia, un fiore e una conchiglia.

Ricostruita dall'artista in varie occasioni e in diverse versioni, l'opera è presentata in Pirelli HangarBicocca nella configurazione del 1984, con al suo interno *Foglia*.

43. *L'Infinito*, 1989

Sul pavimento, due anelli formati dall'intreccio di un cavo d'acciaio disegnano il simbolo dell'infinito. Lungo il loro percorso sono sormontati da quattro blocchi irregolari di marmo di Carrara, scavati e levigati all'interno; nel punto in cui il cavo s'incontra al centro, si trovano altri quattro elementi in marmo che accostandosi formano una lama. Realizzata nel 1989, *L'Infinito* combina il peso della pietra e la continuità della linea in un'immagine che appare allo stesso tempo saldamente appoggiata a terra e sospesa. Fabro definisce queste opere “fantasmi di forme”, perché ne conservano la traccia pur avendone perso la consistenza. “Fissando a lungo questo lavoro lo si vedrà come sospeso sul pavimento”.

44. **Borromini**, 2001

include:

45. ***Il giorno mi pesa sulla notte IV* (per Carla)**, 1994-2000

Il titolo rende omaggio a Francesco Borromini (1599-1667), tra i maggiori architetti del Barocco italiano, al quale Fabro si riferisce per la capacità di concepire l'architettura come una struttura dinamica e un campo di forze opposte. Presentato in una sola occasione nel 2001, ad Art Unlimited a Basilea, il lavoro è composto da due lunghi teli di fustagno blu scuro distesi a pavimento che si incrociano al centro e che, sostenuti da quattro trabattelli su ruote, si innalzano ai quattro lati. Anche questa installazione effimera rientra nel concetto di base di *habitat*; infatti, Fabro concepisce una struttura temporanea per accogliere un suo lavoro. Nel punto d'incontro dei teli colloca ***Il giorno mi pesa sulla notte IV* (per Carla)**, una scultura dedicata alla moglie che, analogamente ai lavori che portano lo stesso titolo, è composta da un blocco di marmo rosa, lasciato grezzo sui lati, ma finemente lavorato con scanalature sul bordo esterno; il blocco poggia su due rotoli di marmo nero appaiati. Tutti gli elementi sono punteggiati da piccoli cerchi in oro zecchino che evocano una mappa stellare.

Borromini viene riallestito per la prima volta avvalendosi dei materiali conservati nell'Archivio Luciano e Carla Fabro utilizzando gli elementi originali.

46. **Guarino Guarini**, 2000

include:

47. ***La lune s'allume sur l'onde qui ronde abat-jour***, 1998

Come in *Borromini*, Fabro omaggia nel titolo una delle figure più importanti del Barocco seicentesco torinese: l'architetto Guarino Guarini (1624-1683), celebre per le geometrie ardite e le strutture a volta. L'opera, presentata in una sola occasione ad Art Unlimited a Basilea nel 2000, consiste in una grande tenda circolare in fustagno blu al cui interno l'artista colloca ***La lune s'allume sur l'onde qui ronde abat-jour***. Questa scultura si compone di tre elementi, che poggiano l'uno sull'altro: una base tornita in travertino, un blocco di marmo di forma irregolare e una mezza luna sempre in marmo scuro. L'opera è illuminata da due lampade, alimentate da un cavo elettrico che l'avvolge. Il titolo consiste in una frase poetica francese – letteralmente “la

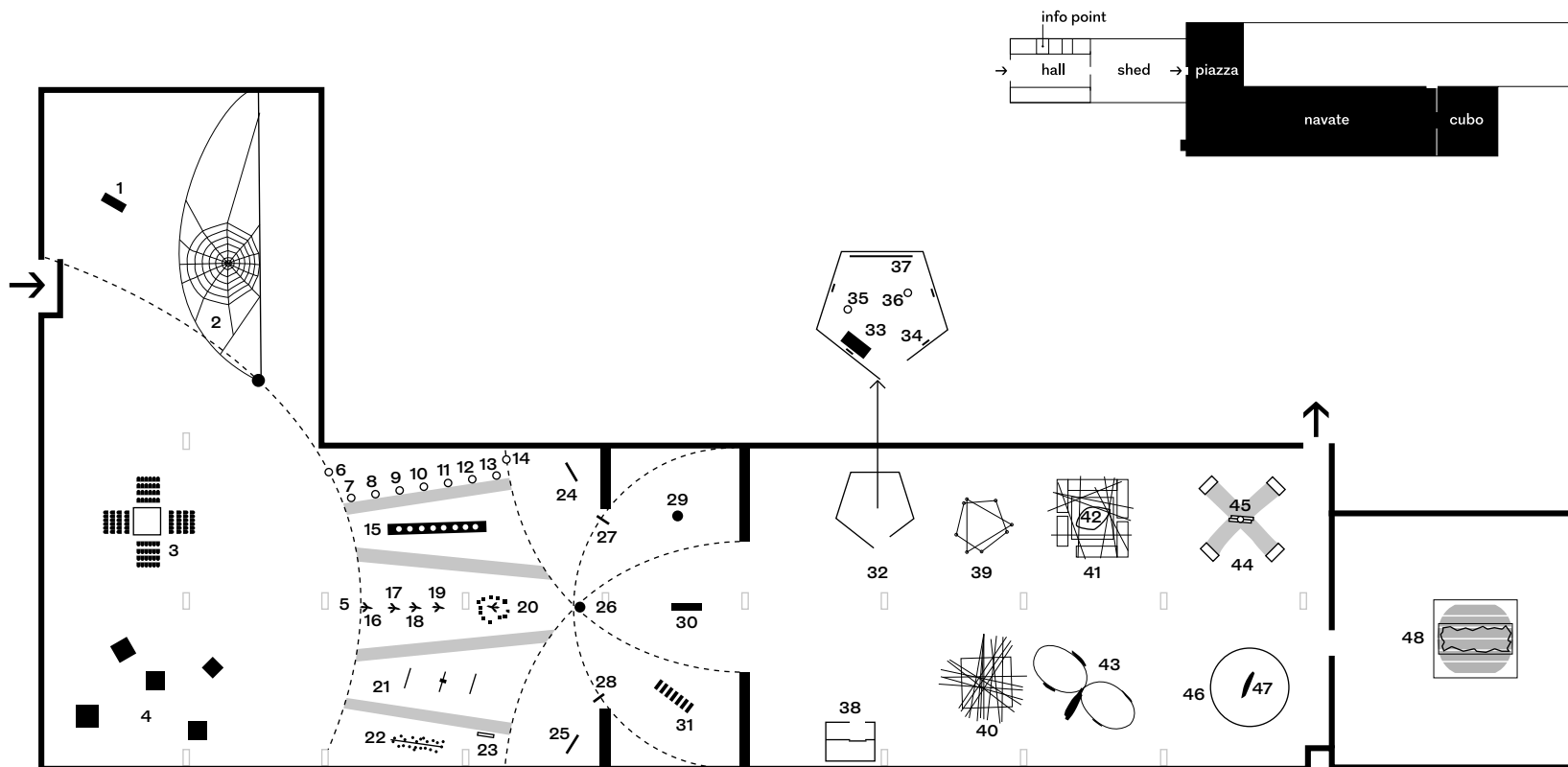
luna si accende sull'onda che avvolge il paralume” – e anticipa i tre elementi compositivi e formali del lavoro: una luna, un paralume e l'onda che li congiunge.

Guarino Guarini viene riallestito per la prima volta avvalendosi dei materiali conservati nell'Archivio Luciano e Carla Fabro utilizzando gli elementi originali. Rispetto all'allestimento di Basilea, la scultura *La lune s'allume sur l'onde qui ronde abat-jour* esposta a Milano è una seconda versione dello stesso anno, in quanto quella esposta nel 2000 non era disponibile per il prestito.

48. ***È la vita è la storia è la morale***, 1995

Al centro del Cubo è installata ***È la vita è la storia è la morale***, presentata anche alla 47. Biennale di Venezia del 1997. Si tratta di una grande struttura sospesa di 6 metri per 6 che si articola su tre livelli corrispondenti ai concetti evocati dal titolo e immaginati dall'artista come interdipendenti.

In basso, “la vita” è rappresentata da un telo di cotone bianco dal profilo irregolare, teso sul telaio con un filo di seta verde-acqua richiamando lo zigzagare del filo utilizzato in *Penelope* a Venezia nel 1972; si tratta di un diagramma ripreso da un grafico presente nel romanzo *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo* (1759) di Laurence Sterne (1713-1768), che per Fabro incarna l'idea di esistenza: un percorso non lineare, segnato da continue interruzioni e deviazioni. Lo stesso disegno era apparso nel 1978 sulla copertina del suo libro *Attaccapanni* e nell'opera *C'est la vie* (1986), che l'artista aveva dedicato a una bambina in occasione della mostra “Chambres d'amis” a Gand. Nel livello centrale, steso come bucato su cavi, si trova il negativo del lenzuolo della “vita”, in quanto la “storia” restituisce solo una traccia a posteriori di ciò che è stato già vissuto. La parte superiore, “la morale”, è composta da stampe su acetato di una mappa stellare, sostenute da un quadrilatero entro il quale un filo è anche qui montato a zigzag. È un'immagine che evoca la celebre frase del filosofo Immanuel Kant (1724-1804) “il cielo stellato sopra di me, la legge morale dentro di me”.



Mostre selezionate

Numerose istituzioni internazionali hanno presentato mostre personali di Luciano Fabro, tra cui Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid (2014); Kunstmuseum Winterthur, GAMeC – Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Bergamo (2013); Madre – Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina, Napoli (2007); Musée Bourdelle, Parigi (2004); Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro; Le Nouveau Musée, Villeurbanne; Tate Gallery, Londra (1997); Centre Pompidou, Parigi (1996); Portikus, Frankfurt am Main (1995); Palazzo Fabroni, Pistoia (1994); San Francisco Museum of Modern Art (1992); Kunstmuseum Luzern, Lucerna (1991); Fundació Joan Miró, Barcellona (1990); Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli; Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino (1989); Palais des Beaux-Arts, Bruxelles (1988); Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; Fruitmarket Gallery, Edimburgo (1987); Pinacoteca Comunale, Loggetta Lombardesca, Ravenna; Neue Galerie – Sammlung Ludwig, Aachen (1983); Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam; Museum Folkwang, Essen (1981); PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano (1980).

L'artista ha partecipato a numerose biennali e rassegne collettive come Biennale of Sydney (2018, 1988); Quadriennale d'arte, Roma (2008, 2005, 1986, 1973); Biennale di Venezia (1997, 1993, 1986, 1984, 1980, 1978, 1975, 1972); Bienal de São Paulo (1996, 1975); documenta, Kassel (1992, 1982, 1972); Biennale de Paris (1985, 1971); Tokyo Biennale (1970).

L'artista ha ricevuto numerosi riconoscimenti e premi, tra cui l'Accademico d'Onore, Firenze (2004); il Coutts Contemporary Art Award, Zurigo (1994); il Premio Antonio Feltrinelli, Roma (1993); il Sikkens Prize, Rotterdam (1987) e l'Aachen Art Prize (1981).

Questa pubblicazione accompagna la mostra "Abitare lo spazio" di Luciano Fabro

Prestatori
Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino.
Deposito a lungo termine. Collezione Andrea Viliani; Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino in comodato da Collezione privata; Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino, 2001 in comodato congiunto con GAM – Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino da Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT già Collezione Margherita Stein; Collezione Luigi e Peppino Agrati – Intesa Sanpaolo; Collezione Baldi, Milano; Collezione Giancarlo e Danna Olgiati, Lugano; Collezione privata, Belgio; Collection Musée des arts contemporains au Grand-Hornu, Propriété de la fédération Wallonie Bruxelles de Belgique; Collezione privata, Courtesy Vitart Fine Arts; Frac Grand Large – Hauts-de-France; The Museum of Modern Art, New York. The Norman and Rosita Winston Foundation, Inc. Fund and purchase, 1986; Pinault Collection; Tate e i prestatori che hanno preferito rimanere anonimi

Un sentito ringraziamento a Silvia Fabro (Archivio Luciano e Carla Fabro)

Ringraziamenti
Anthony Allen, Gianfranco Benedetti, Massimo Berardini, Adriano Berengo, Adriano Borrelli, Giovanna Busacca, Gianni Caravaggio, Stefano Chiodi, Nicole Colombo, Paula Cooper, Bruno Corà, Andrea Crapanzano, Martino De Vincenti, Dario Del Prete, Roberto Di Pasquale, Edoardo Durante, Marcella Ferrari, Brenno Franceschi, Rudi Fuchs, Francesco Fusi, Massimiliano Goitom, Catherine Grenier, Sharon Hecker, Hong Sang Hee, Arianna Lecci, Liliana Moro, Frances Morris, Edi Perego, Roberto Pini, Patrizia Pisani, Maria Grazia Quarta, Iolanda Ratti, Emma Rinaldi, Margit Rowell, Martin Schwander, Manuele Solimeo, Francesco Stocchi, Andrea Toniutti, Andrea Viliani, Pietro Vitali

Per l'attivazione dell'opera *Allestimento teatrale* (1967-75) ci si è avvalsi della collaborazione dell'Associazione Z.I.A. Zona Indipendente Artistica. Attrici: Eleonora Paris, Irene Serini, Camilla Violante Scheller

Testi a cura di
Chiara Lupi

Graphic Design
Leonardo Sonnoli
con Laura Scopazzo
- Studio Sonnoli -

Editing e traduzioni
Malerba Editorial & Partners, Milano

Per tutte le immagini,
se non diversamente specificato:
© Silvia Fabro (Archivio Luciano
e Carla Fabro)

Finito di stampare:
settembre 2026

Pirelli HangarBicocca

Presidente

Marco Tronchetti Provera
Consiglio di Amministrazione
Maurizio Abet,
Federica Barbaro,
Andrea Casaluci,
Ilaria Tronchetti Provera
General Manager
Alessandro Bianchi

Direttore Artistico Vicente Todolì

Capo Curatrice
Roberta Tenconi
Curatrice
Lucia Aspesi
Curatrice
Fiammetta Griccioli
Assistente Curatrice
Tatiana Palenzona
Ricerca e Coordinamento Editoriale
Teodora di Robilant
Ricercatrice
Chiara Lupi
Coordinatrice Senior delle Mostre
Laura Conconi

Responsabile Programmi Pubblici ed Educativi
Giovanna Amadasi
Progetti Educativi
Laura Zocco
Organizzazione Programmi Pubblici
Angela Della Porta

Responsabile Comunicazione

e Ufficio Stampa
Angiola Maria Gili
Comunicazione
Giorgia Giulia Campi
Media Relations e Social Media
Sofia Baronchelli

Sviluppo Partnership Fabienne Binoche

Responsabile Eventi e Bookshop
Valentina Piccioni
Organizzazione Eventi
Serena Jessica Boiocchi

Services Marketing & Operations Erminia De Angelis

Responsabile Budget e Produzione
Valentina Fossati
Allestimenti
Matteo De Vittor
Allestimenti
Cesare Rossi
Sicurezza e Servizi Generali
Renato Bianconi

Assistente di Gestione Alessandra Abbate

Registrar Dario Leone

La nostra missione è rendere
l'arte aperta e accessibile a tutti.

Pirelli HangarBicocca è una fondazione no profit dedicata alla produzione e alla promozione dell'arte contemporanea, voluta e sostenuta da Pirelli. Fondata nel 2004, Pirelli HangarBicocca è oggi un'istituzione di riferimento per la comunità dell'arte internazionale, per i cittadini e per il territorio. Realtà museale totalmente gratuita, accessibile e aperta, è un luogo di sperimentazione, ricerca e divulgazione in cui l'arte è lo spunto di riflessione sui temi più attuali della cultura e della società contemporanea. Le attività, rivolte a un'audience ampia ed eterogenea, comprendono un calendario di importanti mostre personali di artisti italiani e internazionali, un programma multidisciplinare di eventi collaterali e di approfondimento, un'attività editoriale scientifica e divulgativa, proposte educative e di formazione. Il dialogo tra pubblico e arte è inoltre favorito dalla presenza costante, negli spazi espositivi, di uno staff di mediatori museali. A partire dal 2012 la direzione artistica è affidata a Vicente Todolì.

Ospitato in un edificio ex industriale, un tempo sede di una fabbrica per la costruzione di locomotive, Pirelli HangarBicocca ha una superficie di 15.000 metri quadrati ed è uno degli spazi espositivi a sviluppo orizzontale più ampi d'Europa. L'area espositiva comprende gli spazi di Shed e Navate, dedicati a ospitare mostre temporanee, e l'opera permanente di Anselm Kiefer, *I Sette Palazzi Celesti 2004-2015*, monumentale installazione costituita da sette torri in cemento armato divenuta una delle opere più iconiche della città di Milano. All'interno dell'edificio sono inoltre presenti aree dedicate ai servizi al pubblico: l'ampio ingresso con l'accoglienza, l'area per le attività didattiche, il Lab adibito a conferenze e incontri, il Bookshop e il Bistrot con la sua piacevole zona esterna.

Main Sponsor

PIRELLI

Sponsor tecnici



**Programma
delle prossime mostre**

Shed

CARLOS BUNGA

18.02 – 18.07.2027

HICHAM BERRADA

16.09.2027 – 16.01.2028

Navate

JANET CARDIFF

& GEORGE BURES MILLER

08.04 – 25.07.2027

CECILIA VICUÑA

14.10.2027 – 20.02.2028

Pirelli HangarBicocca

Via Chiese, 2

20126 Milano

Ingresso gratuito

#ArtToThePeople

Contatti

Tel. +39 02 66111573

info@hangarbicocca.org

pirellihangarbicocca.org

Scopri tutte le nostre

guide alle mostre su

pirellihangarbicocca.org

Seguici su

