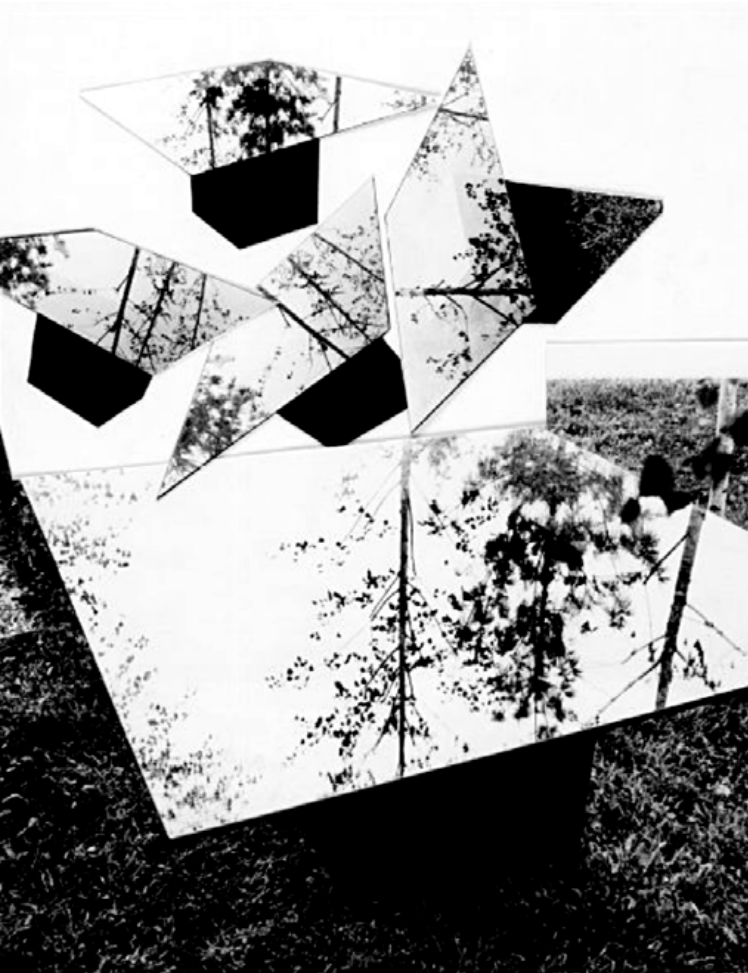


Nanda Vigo's «Starting from ZERO»: An Alternative Habitat for the Italian Domestic Landscape

Beatrice Lampariello (Université Catholique de Louvain)

Amid the profound cultural and social transformations that reshaped Italy in the 1960s and 1970s, the idea of domestic living was radically reconsidered. This article examines an unpublished project developed by Nanda Vigo Italy: The New Domestic Landscape, an exhibition curated by Emilio Ambasz at MoMA in 1972 (New York). Both in its title and in its spatial configuration, Vigo's proposal embodies the possibility of «starting from ZERO» with Italian domesticity. Drawing on previously unseen archival sources, the article situates Vigo's work within contemporary artistic experimentations and the aerospace imaginaries that, at the time, were redefining ways of living. Her project takes shape as a «neutral», «dimensionless», and «anti-gravitational» «box»: an interior without partitions, conceived as an «empty» desert-like space, ideally extending into the infinite expanse of the universe. Finally, the article highlights the project's objectives in dialogue with contemporaneous proposals in Ambasz's exhibition, such as those by Ettore Sottsass Jr., Archizoom and Superstudio: the definition of a habitat liberated from the strictures of functionalism and open to the full freedom of living beings



Il «ripartire da ZERO» di Nanda Vigo: un habitat alternativo per il paesaggio domestico italiano

Beatrice Lampariello

Un radicale ripensamento del vivere si inverte tra gli anni sessanta e settanta del Novecento in Italia, come se la spinta progressista alla base della rivoluzione sessuale, delle rivolte studentesche e delle rivendicazioni politiche, si concretizzasse in un nuovo modo di concepire l'abitare e, in modo più specifico, di intendere l'essenza e il concetto stesso di "casa". Trasformata e persino trasfigurata al punto da diventare irriconoscibile, è la sua stessa denominazione e quella delle sue parti costituenti, dalle pareti alle porte sino alle stanze, a essere ripensata. Se si volessero usare le parole di Nanda Vigo (1936-2020), introiettando la sua partecipazione al movimento artistico d'avanguardia del gruppo ZERO, è come se nella concezione della casa si ripartisse da «ZERO»¹ mantenendo fisso un obiettivo

* La ricerca qui presentata è parte di uno studio su Nanda Vigo condotto presso l'Università di Liegi da Silvia Groaz. L'autrice ringrazia Silvia Groaz per la condivisione dei documenti d'archivio di Vigo.

1. Comune di Milano, Centro di Alti Studi sulle Arti Visive (CASVA), Archivio Nanda Vigo (ANV), Nanda Vigo, *Meet the guru. La signora della luce e degli specchi*, intervista, s.d., p. n.n. Per l'architettura di Vigo, vedi, tra gli altri, MENEGUZZO 2019, pp. 16-27; GROAZ 2024. Vigo nasce a Milano nel 1936, compie gli studi presso l'Institut Polytechnique de Lausanne e un apprendistato a San Francisco. Torna a Milano nel 1959 dove intraprende la propria carriera professionale, intessendo importanti collaborazioni con Lucio Fontana, Piero Manzoni ed Enrico Castellani. Nello stesso anno Vigo entra a far parte del gruppo ZERO. Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta partecipa a numerose mostre e intraprende una prolifica produzione di oggetti di design e allestimenti di interni domestici che continuerà nel corso di tutta la sua vita.

che, più che “architettonico”, è “antropologico”: liberare gli esseri viventi dalle costrizioni di una quotidianità normata dai diktat del funzionalismo². A proposito, si legge tra i documenti di Vigo:

«Io ho sentito uno scossone violento una specie di chiarezza di fronte alle cose che intorno si agitavano come un mare, credo che siano state migliaia le persone anche sconosciute che durante quel periodo si siano guardate dentro e intorno e si sono stupite di vivere una esistenza che improvvisamente riconoscevano non propria, non autentica ed hanno sentito un moto di ribellione ed hanno dato vita ad un processo di revisione»³.

Un evento, più di altri, mette in scena questo slancio liberatorio, dimostrando le direzioni diverse, eppure unite dal medesimo obiettivo del «ripartire da ZERO» attraverso un «moto di ribellione» di alcuni degli architetti italiani: la mostra *Italy The New Domestic Landscape*, aperta al Museum of Modern Art (MoMA) di New York tra il 26 maggio e l'11 settembre 1972, a cura di Emilio Ambasz. Con quel titolo da intendere come un vero e proprio manifesto di intenzioni nell'unione dissonante e ambigua di *Domestic* e *Landscape*, la mostra punta a dimostrare la connessione tra la sfera domestica e quella urbana, ormai vista come inevitabile condizione dell'epoca contemporanea. Inoltre, si pone l'obiettivo di rappresentare le tendenze più avanzate del nuovo abitare che, oltre a inglobare all'interno modi di vivere dell'esterno⁴, liberano la casa da qualsiasi delimitazione, trasformandola in paesaggio. È questo il traguardo fatto intravedere da alcune delle installazioni esposte nella mostra e realizzate, in parte, su invito e, in parte, in risposta a un concorso al quale sono chiamati a partecipare architetti di età non superiore ai trentacinque anni, con il preciso obiettivo di dare voce al «moto di ribellione» della più giovane generazione.

Nelle dettagliate indicazioni del concorso così come nelle lettere di invito, la richiesta è quella di realizzare un «micro-ambiente» da presentare come un «prototipo» da esperire e idealmente mettere in produzione a larga scala, e di girarvi un «film» a colori, di 3-4 minuti di durata massima, da proiettare per dimostrare le modalità di vita eversive da esso permesse⁵. In una tensione continua tra l'oggi e un possibile domani, tra una dimensione fissa e una adattabile⁶, la casa, ormai trasformata

2. Per una disamina delle sperimentazioni architettoniche degli anni Sessanta e Settanta, vedi, tra gli altri, ROUILLARD 2004; BIRAGHI ET ALII 2010.

3. CASVA, ANV, S.A., Senza titolo, s.d., p. n.n.

4. AMBASZ 1972, pp. 143-144.

5. *Ivi*, p. 142.

6. *Ivi*, p. 139.

in «ambiente», viene descritta come un «evento»⁷ allo stesso tempo privato e collettivo nel quale svolgere «riti e cerimonie»⁸. L'impulso visionario soggiacente le indicazioni del concorso e della lettera di invito sono confermate dalla scelta di includere, nei documenti inviati ai partecipanti, un articolo di Ambasz dedicato a un'interpretazione visionaria di New York: la rete di cavi e condotti nascosta nei suoi sotterranei è letta nei termini di un'infrastruttura invisibile eppure talmente potente da raschiare via pavimentazione e grattacieli ed essere trasportata in altre città diventando il loro nuovo supporto concettuale e pratico⁹ – «encouragement to the designers to make incursions into imaginary realms» – è scritto nel *Design Program* della mostra al MoMA a corredo dell'articolo di Ambasz¹⁰. Tra gli invitati, oltre a Ettore Sottsass jr., Superstudio, Archizoom, Joe Colombo e Gae Aulenti, compare anche Vigo che, contattata da Ambasz nell'aprile 1970¹¹, lavorerà al progetto sino al gennaio 1972.

«Impossibile includere tuo ambiente causa logistica installazione mostra», si legge nel telegramma di Ambasz che chiude la collaborazione¹². Sebbene mai realizzato, il «micro-ambiente» di Vigo contribuisce a tratteggiare i lineamenti di quel «ripartire da ZERO» attraverso il “moto di ribellione”, dimostrando un'altra variante del «landscape» del nuovo e sovversivo abitare italiano: quella di una «scatola»¹³ che grazie alla configurazione della superficie del suo involucro trasforma il contenitore geometrico richiesto da Ambasz (4,80 x 4,80 x 3,60 metri) in uno spazio «neutrale», «adimensionale»¹⁴ e persino idealmente «antigravitazionale»¹⁵. Il fine è quello di liberare gli abitanti dalla prigionia dell'inscatolamento e aprirli a un interno vuoto dai tratti analoghi a quello di un paesaggio desertico, e a un esterno infinito e astratto dai tratti analoghi a quello dell'universo.

7. S.A. 1971. La scadenza è fissata al 2 agosto 1971.

8. CASVA, ANV, Emilio Ambasz, lettera a Nanda Vigo, 15 settembre 1971.

9. AMBASZ 1971.

10. AMBASZ 1972, p. 147.

11. CASVA, ANV, Emilio Ambasz, lettera a Nanda Vigo, 13 aprile 1970. Gli altri invitati sono Gae Aulenti, Alberto Rosselli, Gaetano Pesce, Ugo La Pietra, Gruppo Strum, Marco Zanuso insieme a Richard Sapper, Mario Bellini ed Enzo Mari. I vincitori del concorso sono Gianantonio Mari e il gruppo 9999; i loro «micro-ambienti» non saranno realizzati, ma disegni e fotografie dei modelli saranno pubblicati nel catalogo della mostra.

12. CASVA, ANV, Emilio Ambasz, telegramma a Nanda Vigo, gennaio 1972.

13. Per la denominazione di scatola, vedi VIGO 1972, p. 25. Prime tracce della riflessione di Vigo sulla scatola si trovano nei testi scritti con Giorgio Kaiserlian alla metà degli anni Sessanta (CASVA, ANV, Giorgio Kaiserlian, Nanda Vigo, *Giorgio Kaiserlian - Nanda Vigo*, 1966, p. n.n.).

14. CASVA, ANV, Giorgio Kaiserlian, Nanda Vigo, *Integrazione cronotopica*, 1966, p. n.n.

15. VIGO 1996, p. 200.

Nell'orientarsi verso uno spazio che non è quello urbano cui allude Ambasz e che pure aveva interessato Vigo nella prima metà degli anni Sessanta¹⁶ e nel proporre un interno vuoto, la «scatola» del MoMA sembra rifarsi alle navicelle aerospaziali che proprio in quegli anni attraversavano l'universo diventando riferimenti decisivi per ripensare i modi dell'abitare e, allo stesso tempo, le forme e i contenuti dell'arte. Come le navicelle, la «scatola» si fonda sull'indifferenza distributiva e integra la cabina di comando nella superficie dell'involucro in virtù di quella antigravitazionalità che, di origine aerospaziale, Vigo probabilmente riconduce alle sperimentazioni De Stijl, da lei particolarmente ammirate¹⁷. Infine, è generata da un rivestimento unico che, privo di qualsiasi esaltazione tecnologica, concorre alla costruzione di un abito freddo e lucente capace di irradiare luce propria per un destino alternativo dell'abitare italiano. All'interpretazione della «scatola» come navicella contribuisce la configurazione degli arredi che, dopo essere stati concepiti come oggetti multifunzionali, diventano elementi generati dalla superficie dell'involucro per concorrere alla costruzione dell'interno vuoto, ma sopra ogni cosa all'eliminazione di qualsiasi mobilio. Le sperimentazioni artistiche condotte, tra gli altri, da Lucio Fontana, Piero Manzoni e i protagonisti riuniti attorno allo Spazialismo, supportano Vigo nelle sue esplorazioni.

Attraverso l'analisi comparata dei documenti d'archivio relativi al progetto per la mostra di Ambasz e dei progetti e degli scritti elaborati nello stesso periodo, questo articolo illustra per la prima volta le proposte di Vigo per la mostra americana e fa luce sulla sua particolare idea del «ripartire da ZERO». Infine, ne svela gli obiettivi, sullo sfondo delle ricerche, condotte negli stessi anni e nella stessa mostra di Ambasz, da altri architetti quali Ettore Sottsass jr., Superstudio e Archizoom: la definizione di un habitat svincolato dai dettami del funzionalismo e garante di libertà per gli esseri viventi.

Nel deserto delle «scatole»

Il progetto per il MoMA viene messo a punto da Vigo nel corso del 1971, quando è impegnata nella realizzazione di un allestimento per la mostra *Nuove immagini della casa* presso il Salone Internazionale delle Arti Domestiche, a Torino¹⁸, e nella collaborazione con la società produttrice di arredi Diade, per

16. Vigo si era interessata alla relazione tra interno ed esterno urbano quando aveva perseguito il traguardo di installazioni capaci di «uscire a comprendere la città fuori e la gente che passava», VIGO 1966, p. n.n.

17. CASVA, ANV, Nanda Vigo, *Esposizione personale salone d'onore Villa Reale di Monza*, settembre 1976, p. n.n. Per l'antigravitazionalità di De Stijl, vedi VAN DOESBURG 1924 (per la traduzione in italiano, vedi FANELLI 1986, pp. 178-179).

18. La mostra è aperta tra il 29 aprile e l'11 maggio 1971.

la messa a punto di un progetto di casa. In tutte e tre le proposte, il punto di partenza è quello di una «scatola» che si libera di qualsiasi forma di ripartizione interna per diventare un «monolocale»¹⁹.

Nella definizione di «scatola» è da riconoscere la volontà di Vigo di evitare ogni denominazione tipologica al punto che la casa diventa un generico contenitore non tanto di funzioni, ma di vite. Il suo esterno non viene rappresentato, al massimo immaginato dipinto di nero per mimetizzarsi nelle gallerie dei musei e negli spazi fieristici, oppure viene disegnato privo di qualsiasi qualità formale: è un volume prismatico, immerso nel paesaggio, indifferente al contesto e a qualsiasi soluzione di composizione al punto che le sue aperture evitano di fornire punti di vista preferenziali per condensarsi in un'unica finestra continua e orizzontale, e concorrere a trasformare la casa in un contenitore industriale di cui replica anche materiali e strutture, grandiose travi reticolari disposte sul tetto al fine di liberare l'interno non solo dalle ripartizioni, ma anche dai supporti verticali (fig. 1).

Nel declinare la «scatola» in «monolocale», infine, Vigo trasfigura la casa in uno spazio da lei riconosciuto come «vuoto»²⁰, in cui le rigide suddivisioni funzionali sono annullate a costituire un campo indifferenziato la cui dimensione può variare dai 200 metri quadrati per Driade fino ai 20 metri quadrati delle installazioni per mostre. E le stanze e le camere vengono trasformate in generiche «zone»²¹ in cui sono talvolta segnalate le parti di passaggio e quelle di pausa, ma le cui funzioni possono essere continuamente ridefinite. È come se l'esempio del *Bürolandschaft* [Ufficio Paesaggio] messo a punto nella metà degli anni Sessanta in Germania fuoriuscisse dai confini degli uffici per infine conquistare gli interni domestici in una vita ormai flessibile e "open". Nel loro disfarsi di qualsiasi delimitazione ed essere definite da uno spazio interno «vuoto», le «scatole» ripropongono uno dei paesaggi più ammirati da Vigo: quello del deserto²². «modo di abitare semplificato e libero su cui non preme la presenza, fisica e mentale di un'architettura fissa e caratterizzante», si legge a proposito del progetto per Driade²³.

Nel corso della seconda metà degli anni Sessanta, i concetti di "scatola" e "vuoto" avevano iniziato a interessare gli architetti e avevano trovato prime diffusioni tra le pagine delle riviste di architettura.

19. La denominazione di «monolocale» compare nei disegni per il MoMA e negli articoli di presentazione del progetto per Driade e dell'allestimento «Fai arredoluce» per FAI Internazionale di Desio, VIGO 1972, p. 25; S.a. 1972a, p. n.n.

20. VIGO 1972, p. 25.

21. *Ibidem*.

22. Numerose sono le occasioni in cui Vigo evoca il deserto. Vedi, tra gli altri, VIGO 2011, p. 142.

23. VIGO 1972, p. 25.

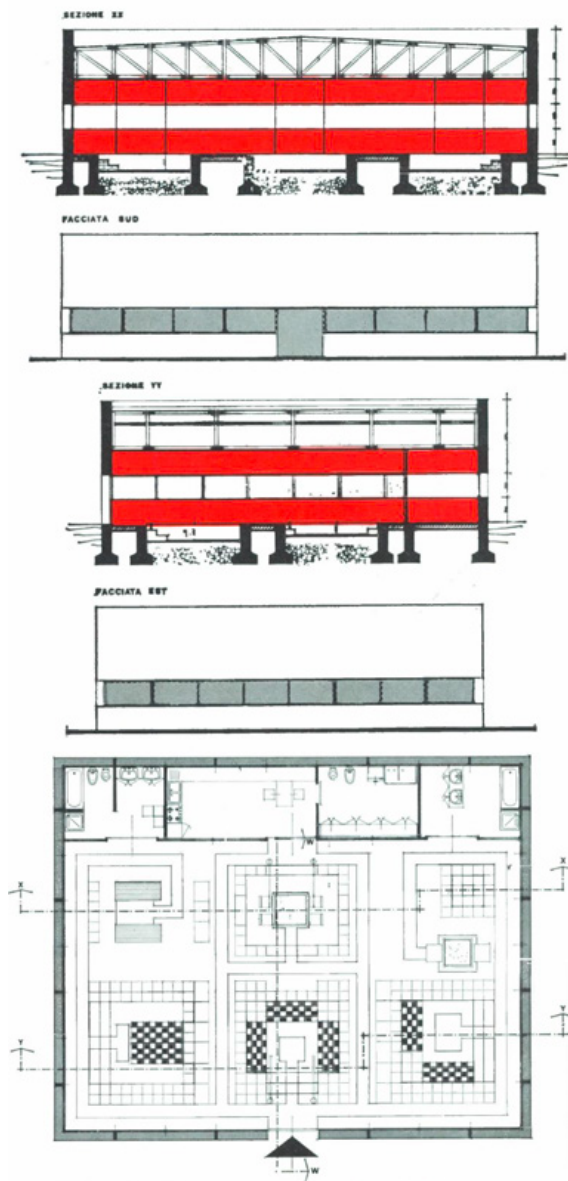


Figura 1. Nanda Vigo, progetto di habitat per Driade, pianta, sezioni e facciate (©CASVA, ANV).

Dal contesto internazionale, sono diffuse fotografie delle «scatole»²⁴ in calcestruzzo armato concepite da Moshe Safdie per l'Esposizione universale di Montreal (1967). Dal contesto italiano, i progetti di laurea di Massimo Morozzi e Andrea Branzi per "grandi scatole" o le "stanze vuote" dei Gazebi degli Archizoom confluiscono nella *No-Stop City*, pubblicata proprio nello stesso periodo in cui Vigo è impegnata negli allestimenti per Triade, MoMA e Torino²⁵.

Dopo le applicazioni ai progetti universitari e alle astratte installazioni dei membri degli Archizoom, «scatola» e «vuoto» si concretizzano nei progetti di Vigo in cui gli esseri viventi sono liberi di muovere se stessi e gli oggetti senza alcuna limitazione. Le loro posizioni, momentanee e mai fisse, definiscono le attività del mangiare, dormire e riposare a partire dalle quali fondare nuovi riti. Vigo sembra cosciente della trasfigurazione cui sta sottoponendo i modi dell'abitare al punto da rinunciare alla denominazione di "casa" affidandosi al termine di «habitat»²⁶. Anche la presentazione delle «scatole» in «Domus», con l'emblematico titolo *La casa che non esiste*²⁷, rende esplicito non solo che i progetti non sono realizzati, se non per la durata limitata di un'esposizione o di un set fotografico, ma sopra ogni cosa che è il concetto stesso di "casa", nella sua accezione più tradizionale di complesso di stanze e camere, a non esistere più.

«Ho risolto il problema ambientale, creando spazi e forme che non siano tali», spiega Vigo a proposito della sua personale visione dell'«habitat»²⁸, in cui aggregazioni diversificate di oggetti, persone e quegli animali che iniziano a interessare Vigo per il loro essere l'«evoluzione che ci sostituiranno»²⁹ prendono il posto di camere e stanze, si aprono al di là della «scatola» e dissolvono il concetto stesso di spazio interno. Allora diventa chiaro l'obiettivo di Vigo quando è chiamata a partecipare alle mostre o a concepire stand espositivi di nuove linee di arredi: dimostrare le rinnovate forme di vita rese possibili da un «vuoto» abitato da esseri viventi che si raccolgono individualmente o collettivamente attorno o sopra a oggetti che sono tavoli, letti o divani e allo stesso tempo fonti luminose per diventare nell'«habitat» del «ripartire da ZERO» quello che era stato il fuoco delle origini dell'umanità³⁰.

24. Vedi S.A. 1967, p. 14.

25. ARCHIZOOM ASSOCIATES 1971. Per i progetti di laurea e i gazebi, vedi GARGIANI 2007, pp. 13-18, 28-29, 58-66. Vedi anche AURELI 2016; AURELI 2019. «L'operazione radicale, la guardavo da lontano, pur conoscendo bene i protagonisti», spiegherà Vigo, CASVA, ANV, Nanda Vigo, *Domande di Marco Meneguzzo per libro*, 9 maggio 2013, pp. 1-8: 6.

26. Vedi, per esempio, CASVA, ANV, Nanda Vigo, *Domanda 4*, testo manoscritto, s.d., pp. n.n.

27. VIGO 1972, p. 25.

28. VIGO 1967, p. 182.

29. MENDINI 1984, p. 1. Vedi anche la performance di Vigo del 1978, *Metafisica del quotidiano*.

30. Vedi l'installazione realizzata nel 1972 per la mostra «Fai arredoluce», S.A. 1972a, p. n.n. Per una disamina dell'*industrial design* italiano, vedi, tra gli altri, BRANZI 1984; BRANZI 2007; DE FUSCO 2007; BULEGATO, DELLAPIANA 2014.

Nel deserto delle «scatole», sono punti focali di vita, raccoglitori di attività diverse al punto da essere definiti da Vigo «oggetti abitazionali»³¹. La «scatola», rispetto a essi, diventa un fondale la cui presenza è necessaria perché Vigo opera nella concretezza della professione e negli interni di appartamenti borghesi, ma di cui quegli oggetti potrebbero idealmente disfarsi per aprirsi verso l'esterno e aprire sensi e psiche degli esseri viventi. È proprio questa la principale preoccupazione di Vigo nella realizzazione di tutti i suoi progetti: la configurazione della «scatola» affinché essa non sia percepita come una chiusura. In questo senso, anche la sua rappresentazione diventa funzionale all'apertura: l'elevazione delle uniche pareti presenti, quelle dell'involucro, sono accostate alla pianta del pavimento al fine di sottolineare come le superfici verticali vengano idealmente "abbattute" per istituire una continuità con quella orizzontale³². I rivestimenti contribuiscono all'accentuazione della continuità perché identici per il pavimento e le pareti. Talvolta vi compaiono dei motivi decorativi: a strisce orizzontali, per ricomprendervi luce naturale e luce artificiale a costituire una sequenza che ha il valore dei fendenti di Fontana e trasformare la parete in un'ideale tela aperta al di là della sua materialità (fig. 2)³³; oppure a bande diagonali, per negare la funzione specifica delle varie superfici e proseguire dal suolo sino al soffitto (fig. 3), come del resto Vigo aveva già realizzato in alcuni allestimenti, dalla Galleria Apollinaire (1967) alla Villa Bechis (1970-1971).

Nel processo di costruzione del deserto dell'abitare attraverso la messa in discussione del ruolo delle pareti dell'involucro, sembra echeggiare la posizione critica del compagno di vita di Vigo, Manzoni, a proposito del «quadro» per superare le sue delimitazioni e liberare la superficie facendola diventare «infinibile». «Possiamo solo [...] tendere un'unica superficie ininterrotta e continua», aveva scritto Manzoni³⁴, indicando a Vigo la strada per ripensare il ruolo delle pareti delle «scatole» al punto da proporre anche una loro nuova denominazione: quella di «diaframma»³⁵, come superficie unica che combina parti verticali e orizzontali in una membrana continua che idealmente si contrae e si espande. E come la parete viene declinata nella superficie ininterrotta del «diaframma», allo stesso modo altre sue parti vengono rinominate da Vigo secondo un'operazione concettuale che ha il potere di una risemantizzazione quasi a intessere segrete corrispondenze con quegli studi di semiotica e di

31. VIGO 1973, p. 184.

32. Vedi le rappresentazioni della «scatola» per gli allestimenti di Torino e New York.

33. È in questo senso emblematico l'abito disegnato da Fontana e indossato da Vigo in occasione del suo compleanno, in lurex e con tre tagli orizzontali che fanno intravedere un tessuto rosso (CASVA, ANV). L'inizio della collaborazione di Vigo con Fontana risale agli anni Cinquanta. Vedi BIANCHI 2020.

34. MANZONI 1960, p. 18.

35. È questo il titolo di alcune opere esposte da Vigo nel 1968, presso la galleria Salotto, a Como.



Figura 2. Nanda Vigo, progetto di habitat per
Driade, fotografia di Carla De Benedetti, 1971-1972
(©CASVA, ANV).

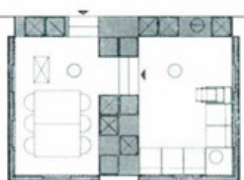


VERDE E NERO

Una immagine, l'ambiente di Nanda Vigo: per contrasto, l'evidenza del continuo disegno di fondo rafforza la presenza degli oggetti in primo piano. Pavimento e pareti in piastrelle di Gabbianelli di Milano. Disegnati da Nanda Vigo, i tre pezzi «Block», di Acerbis di Seriate (il tavolo) e di Conconi di Milano (il divano, il contenitore), e le lampade in acciaio di Arredoluce di Monza. Disegnati da Claudio Platania, gli specchi sagomati, di Acerbis.



CONTENITORI SCORREVOLI



Proposto da Ada'berto Dal Lago e Rocco Serini, un nucleo soggiorno-pranzo (articolato su due livelli, sfalsati di cm 40) in cui la separazione fra le due zone è data da una serie di contenitori scorrevoli su ruote, guidati a soffitto da rotaie inserite nei ribassamenti. Mobili disegnati tutti da Dal Lago e Serini, nello Studio Unigroup. Han-

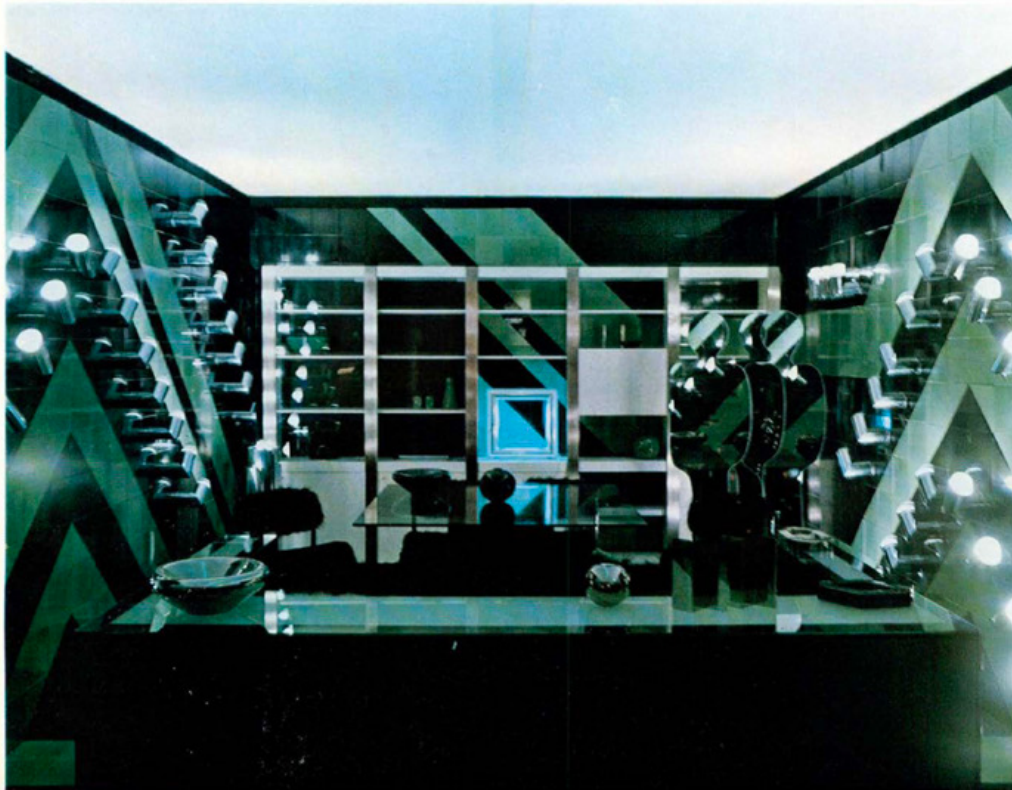


foto Laura Salvati

Figura 3. Nanda Vigo, allestimento per la mostra *Nuove immagini della casa*, Salone Internazionale delle Arti Domestiche, Torino, 29 aprile - 11 maggio 1971 (da «Domus», 1971, 500, p. 38, ©Domus).

“apertura” di significati dell’opera che si stavano diffondendo nel corso degli anni Sessanta³⁶: le porte sono «gate» per altre dimensioni e le cornici delle «scornici»³⁷ per eliminare qualsiasi «quadro» e arrivare alla continuità «infinibile» della superficie, ma sopra ogni cosa del pensiero umano.

Il traguardo della «scatola» aperta diventa ancora più evidente attraverso le campagne fotografiche degli «oggetti abitazionali», le cui ambientazioni sono scelte da coloro che hanno compreso il progetto culturale di Vigo, ora tra fondali astratti bianchi o neri di cui è cancellato ogni spigolo al fine di mettere in scena la continuità della superficie³⁸; ora in un campo verdeggiante, tra arbusti e altri oggetti dotati della loro medesima forza di presenza (un multiplo di Fontana)³⁹; ora sul letto di un fiume, sulla superficie trasparente dell’acqua per creare una relazione visiva tra i pannelli «cronotopici» di Vigo e la natura⁴⁰; ora in Piazza del Duomo davanti alla Galleria Vittorio Emanuele per trasformare il “salotto di Milano” in un habitat diventato a tutti gli effetti «landscape» (figg. 4-7)⁴¹. Ma è un fotomontaggio elaborato da Vigo e rappresentante gli «oggetti abitazionali» fluttuanti nel cielo⁴², come altri stavano proponendo negli stessi anni⁴³, a rivelare origini e significati dei suoi arredi e dell’«habitat» che li accoglie (fig. 8): i tavoli Block e Andromeda, la serie Top, le lampade Golden Gate, Osiris e Utopia nascono nello spazio galattico⁴⁴, esemplificano la trasformazione possibile del monolite nero e lucido di *2001: Odissea nello spazio* (Stanley Kubrick, 1969) in arredo⁴⁵, infine esplicitano l’apertura dell’«habitat» a un’infinitezza

36. Vedi, tra gli altri, Eco 1962; Eco 1964; Eco 1968.

37. Sono questi i titoli di altre opere di Vigo: una lampada (Golden Gate, prodotta da Arredoluce) e uno specchio (Scornice, prodotta da Glas Italia).

38. Vedi per esempio le fotografie scattate da Aldo Ballo alla Sedia Due Più e al Pouf Blocco (CASVA, ANV).

39. S.A. 1972b, p. n.n. La fotografia è di Guido Ceriani. Per i multipli di Fontana, vedi SETTI 2023.

40. Vedi la pubblicità del mobile Cronotopo, prodotto da Driade. La denominazione di «cronotopo» allude alla fusione del tempo e dello spazio. Vedi, tra gli altri, MENEGUZZO 2021.

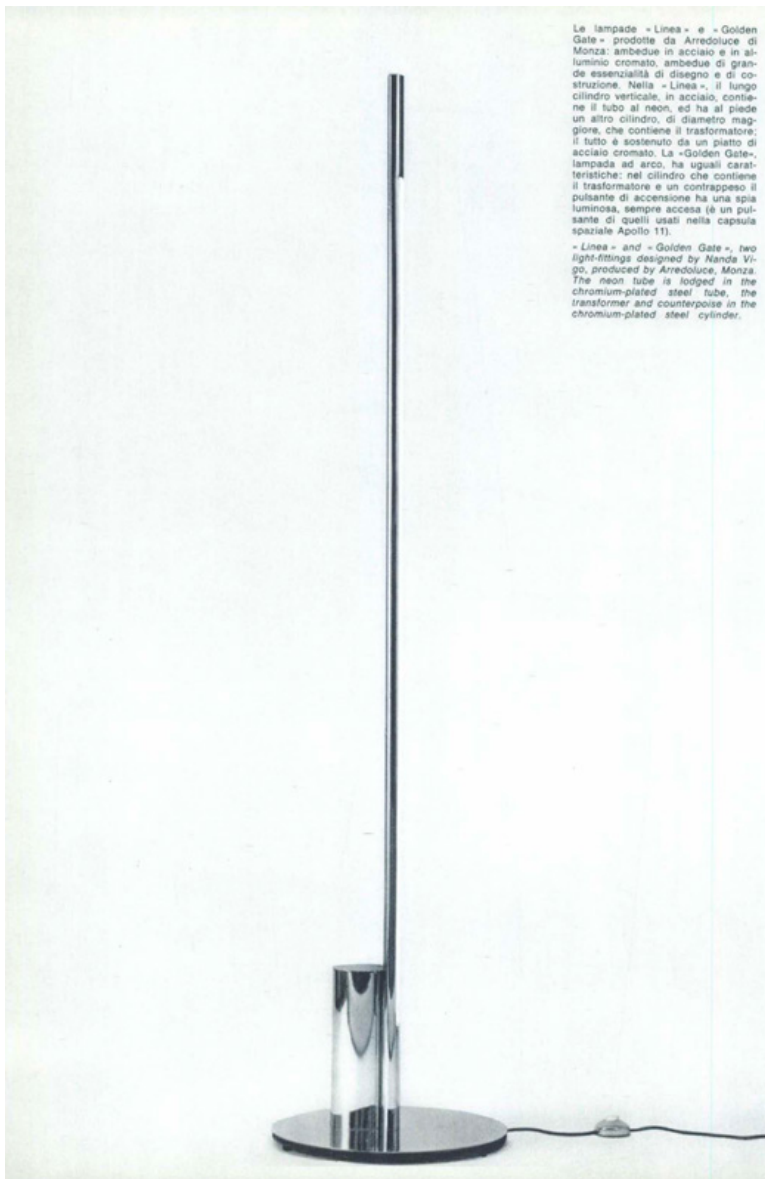
41. Vedi la pubblicità dei mobili Top pubblicata in «Domus», 1973, 526, p. n.n. La fotografia è scattata da Laura Salvati.

42. Il fotomontaggio è realizzato a partire dalle fotografie scattate da Fabrizio Garghetti al tavolo Block, nel giardino della ditta Acerbis. Vedi Fabrizio Garghetti, intervista con Silvia Groaz, 6 marzo 2025.

43. Vedi i fotomontaggi di Superstudio, con il divano Sofo, prodotto da Poltronova, fluttuante nello spazio a divenire l’«autostrada» che connette la Terra alla Luna (GARGIANI, LAMPARIELLO 2010, p. 121; vedi anche MASTRIGLI 2016, pp. 268-279; GARGIANI, LAMPARIELLO 2019).

44. Il pulsante che permette alla spia luminosa della Golden Gate di restare sempre accesa, analogo a quello dalla capsula spaziale dell’Apollo 11, è un dettaglio tecnico decisivo per ricostruire il quadro culturale in cui la lampada è realizzata (S.A. 1970).

45. Per il riferimento al film di Kubrick, vedi VIGO 1993, p. 196.



Le lampade «Linea» e «Golden Gate» prodotte da Arredoluce di Monza, ambedue in acciaio e in alluminio cromato, ambedue di grande essenzialità di disegno e di costruzione. Nella «Linea», il lungo cilindro verticale, in acciaio, contiene il tubo al neon, ed ha al piede un altro cilindro, di diametro maggiore, che contiene il trasformatore; il tutto è sostenuto da un piatto di acciaio cromato. La «Golden Gate», lampada ad arco, ha uguali caratteristiche: nel cilindro che contiene il trasformatore e un contrappeso il pulsante di accensione ha una spia luminosa, sempre accesa (è un pulsante di quelli usati nella capsula spaziale Apollo 11).

«Linea» and «Golden Gate», two light-fittings designed by Nanda Vigo, produced by Arredoluce, Monza. The neon tube is lodged in the chromium-plated steel tube, the transformer and counterpoise in the chromium-plated steel cylinder.

DUE GRANDI LAMPADRE IN ACCIAIO DI NANDA VIGO

Figura 4. Nanda Vigo, Linea, Arredoluce, 1969-1970 (da «Domus», 1970, 487, p. 38, ©Domus).



Figura 5. Nanda Vigo, mobile «cronotopo», Driade, 1974 (©CASVA, ANV).

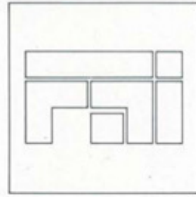


Figura 6. Nanda Vigo, serie mobili Top, FAI International, 1969-1970, fotografia di Guido Cegani (©CASVA, ANV).



TOP

di Nanda Vigo



FAI s.a.s. Internazionale
Desio (Milano) via Garibaldi 6
Telefono 0362 65073
Milano corso Europa 11
Telefono 794462

ISO NEGRI / FOTO LAURA SALVATI



Figura 7. Nanda Vigo,
serie mobili Top, FAI
International,
1969-1970, fotografia
di Laura Salvati
(©CASVA, ANV).



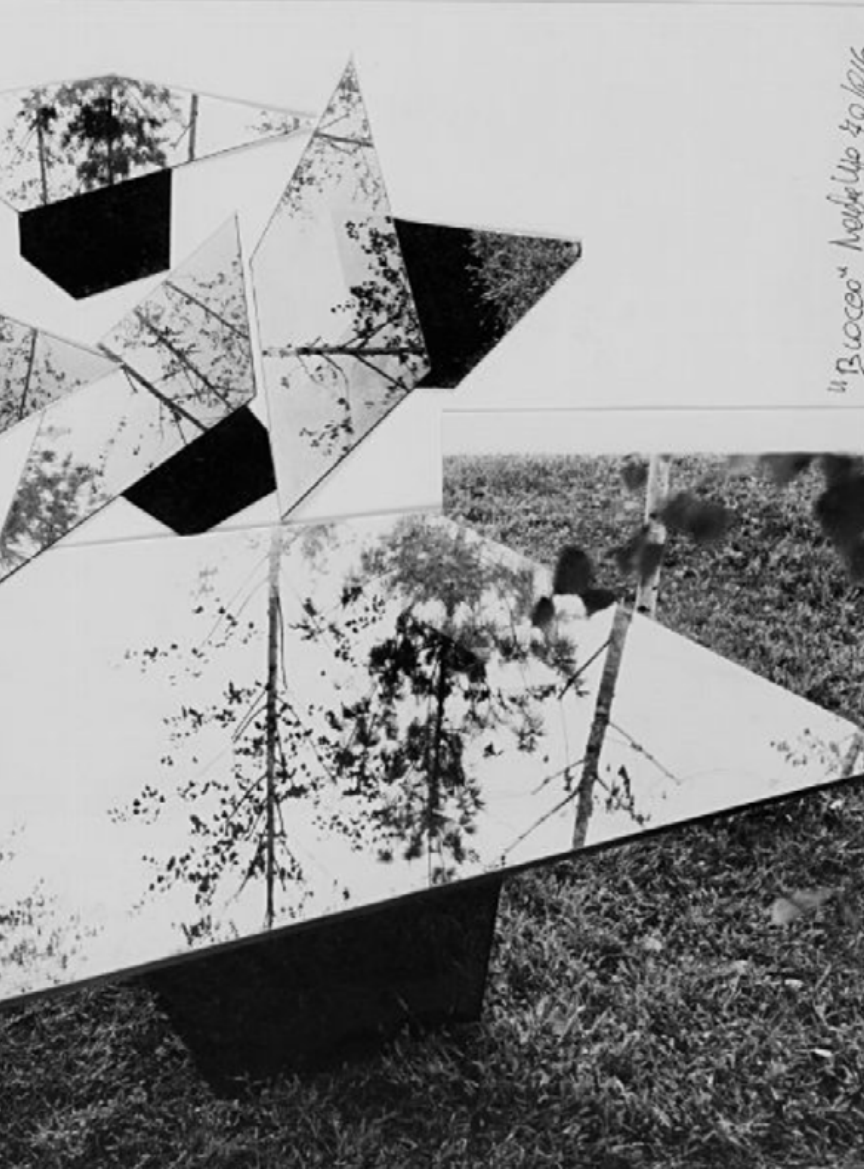


Figura 8. Nanda Vigo, collage, s.d.,
fotografie di Fabrizio Garghetti
(©CASVA, ANV).

che supera quella del deserto per arrivare a quella dell'universo. «Lo scopo ultimo [...] è quello di viaggiare nelle galassie», spiegherà Vigo a proposito dei suoi arredi⁴⁶.

In questo traguardo in cui il deserto si apre all'“adimensionalità” del cosmo, secondo le sue parole, al punto da diventare «infinito», Vigo è guidata dalle sperimentazioni artistiche e in particolar modo da quelle dello Spazialismo che avevano preconizzato l'apertura di qualsiasi «scatola» verso l'universo. «Siamo evasi dalle nostre città, abbiamo spezzato il nostro involucro, la nostra corteccia fisica e ci siamo guardati dall'alto, fotografando la Terra dai razzi in volo», era scritto nel secondo manifesto dello Spazialismo⁴⁷. Dalla combinazione di deserto e «infinità» cosmica, deriva la particolare natura della superficie delle «scatole» come «diaframma» continuo, vuoto e aperto, pronto ad accogliere la vita libera degli esseri viventi.

Nel fuoriuscire dagli interni o nel proiettarsi su fondali astratti, gli oggetti di Vigo si inseriscono in una tendenza pubblicitaria che proprio in quegli anni aveva conosciuto grande diffusione⁴⁸. Ma non si sfugge all'impressione che gli «oggetti abitazionali» istituiscano un dialogo a distanza con altri oggetti che, proprio negli stessi anni, stanno distruggendo i limiti tradizionali dell'architettura, dai mobili della serie Misura di Superstudio all'Armadio abitabile di Archizoom, anch'essi rappresentati tra prati verdeggianti oppure nel vuoto (fig. 9). La denominazione proposta dagli Archizoom per il proprio armadio sembra riassumere la medesima questione al centro delle preoccupazioni di Vigo e di altri come lei, Sottsass jr. e Colombo, con le loro proposte per la mostra *Italy: The New Domestic Landscape* di oggetti multifunzionali (fig. 10): come abitare in una «scatola» ormai aperta e senza ripartizioni al punto da diventare un deserto «infinito»?

«Elementi antioggettivali» per un Ambiente spaziale

Nel processo di revisione radicale cui Vigo sottopone la casa e le sue diverse parti, un altro passaggio decisivo viene compiuto nel progetto per il MoMA. Nel «monolocale» di New York, gli “oggetti abitazionali” perdono le caratteristiche fondanti degli arredi arrivando a far intravedere una nuova configurazione del deserto dell'abitare e allo stesso tempo il grado «ZERO» dell'*industrial design*. Il rivestimento della «scatola» in piastrelle di ceramica vetrificata di 20 x 20 centimetri, usato da Vigo sin dalla metà degli anni Sessanta, è all'origine di moduli cubici assemblabili a costituire supporti

46. MENDINI 1984, p. 1.

47. FONTANA ET ALII 1948.

48. Per pubblicità ambientate in esterni, vedi, per esempio, quelle di Iris Ceramica, Ceramica Scala, Hostyren, Cassina e Knoll International. Per fondali astratti, vedi, tra le altre, le pubblicità di Miù, P&V, Stillwood, Artemide e Ceramica Dolomite.



Figura 9. Superstudio, prototipi della Serie Misura, prodotta da Zanotta con la denominazione di Quaderna, 1970-1971 (Archivio Superstudio, Firenze).

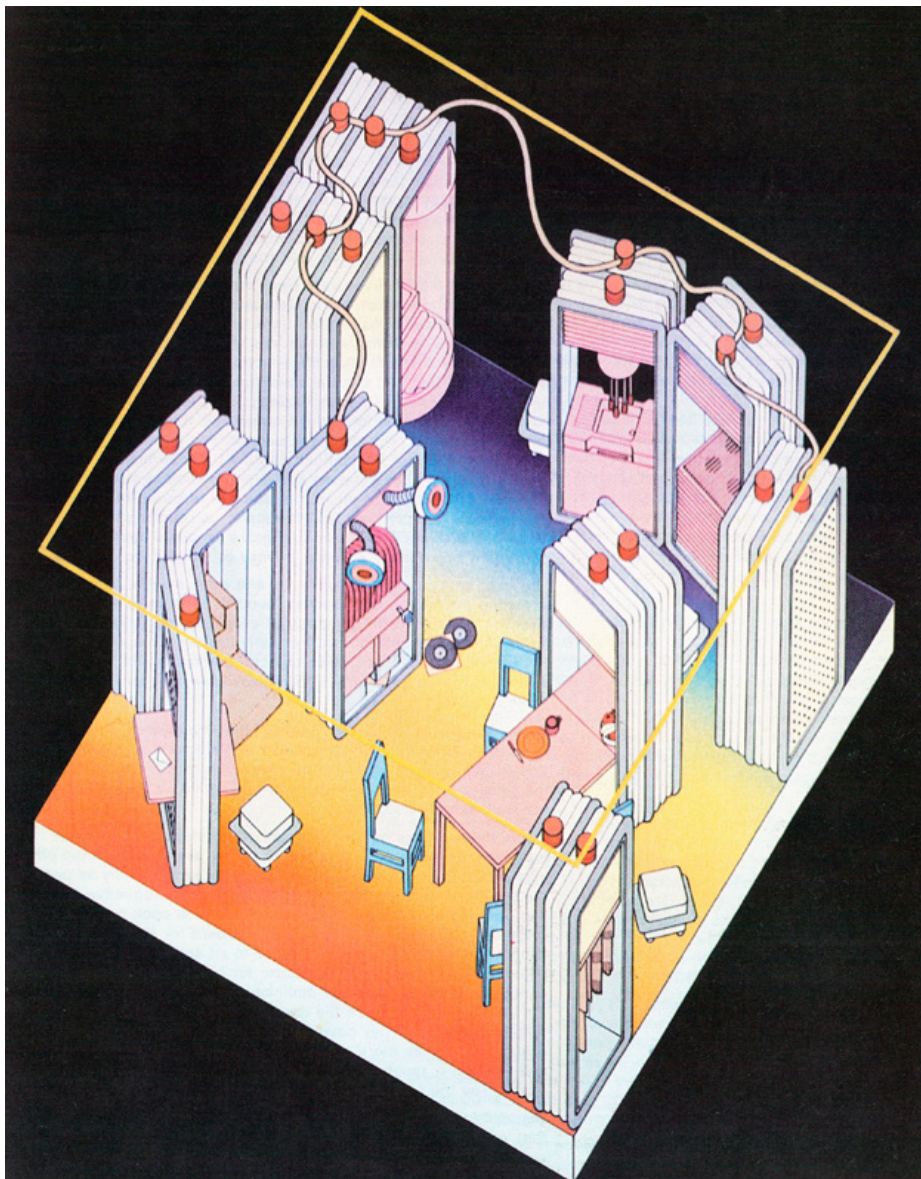


Figura 10. Ettore Sottsass jr., allestimento per la mostra *Italy: The New Domestic Landscape*, Museum of Modern Art, New York, 23 maggio - 11 settembre 1972 (SOTTASS JR. 1972, p. 161).

di dimensioni diverse che possono servire ora come letti e sedute ora come tavoli, contenitori o «diaframmi» (fig. 11).

Nel loro essere il fondamento a partire dal quale disegnare il deserto «infinibile» della «scatola» aperta, nella loro indifferenza funzionale e quindi nell'impossibilità di riconoscerli le figure tradizionali dell'arredo, l'unica definizione che Vigo può usare è quella di "elementi". Immaginati in stratificato o in materiale plastico e pensati per essere prodotti a larga scala – «serificabili» è la loro denominazione⁴⁹ –, gli «elementi» sono disegnati «vuoti», «con coperchio», «pieni» o «con imbottitura»⁵⁰. La combinazione dei loro materiali produce la metaforica e freudiana combinazione di duro e morbido, liscio e irsuto, razionale e sensuale, che Vigo ricerca in ogni suo allestimento, tra piastrelle e moquette, tra specchi e pelo di Mongolia, quasi a ricreare l'immagine della navicella spaziale dei fumetti e del film di fantascienza *Barbarella* (Roger Vadim, 1968), veicolata dalle sperimentazioni materiche di Manzoni con gli *Achrome* (1957-1963). Le loro proporzioni sono direttamente desunte da quelle delle piastrelle, mentre la loro configurazione è neutra, o «antiogettivale» secondo le parole di Vigo⁵¹ (fig. 12). La loro forma assoluta cancella la presenza di qualsiasi altro arredo al punto che tutti i dispositivi necessari per il normale espletamento delle funzioni legate alla cucina e al bagno vengono in essi ricompresi ed eliminati⁵². I loro materiali industriali, usati senza alcuna ulteriore manipolazione, creano la qualità estraniante dell'«habitat». Il loro assemblaggio non è aleatorio, ma attentamente studiato per rispondere alle necessità di una famiglia «media» italiana e dunque per produrre una precisa quantità di metri quadrati per «notte», «servizi», «office», «comune», come è scritto in un documento del progetto⁵³. Infine, la loro disposizione sul pavimento e lungo le pareti dell'involucro della «scatola» avrebbe potuto conquistare anche il soffitto come Vigo propone in altri allestimenti⁵⁴, per raggiungere l'«antigravitazione» da lei sognata⁵⁵: invadono l'intera «scatola» trasformandola, attraverso un disegno unico, in un ambiente «antiogettivale» dove non è più possibile distinguere pavimento, da pareti e

49. Vedi la tavola intitolata «Elemento serificabile in stratificato» (CASVA, ANV) e quella intitolata «Elemento serificabile in materiale plastico» (CASVA, ANV).

50. Vedi la tavola intitolata «Visione assonometrica variante scala 1:20» (CASVA, ANV).

51. CASVA, ANV, Nanda Vigo, testo manoscritto, 1971, pp. n.n.

52. «Assorbono nel loro volume compatto e neutro le funzioni e presenze di tanti disparati mobili minori», spiega Vigo (VIGO 1972, p. 25). Nel «Design Program» della mostra è esplicitamente spiegato che le funzioni del bagno non devono essere ricomprese nel progetto di ambiente (AMBASZ 1972, p. 140). Nel progetto per *Driade*, i servizi sono celati da pareti in vetro e alluminio.

53. CASVA, ANV, Nanda Vigo, testo manoscritto, s.d., pp. n.n.

54. Vedi il progetto di negozio per *Arredoluca*, a Monza, del 1975 (CASVA, ANV).

55. VIGO 1996, p. 200.

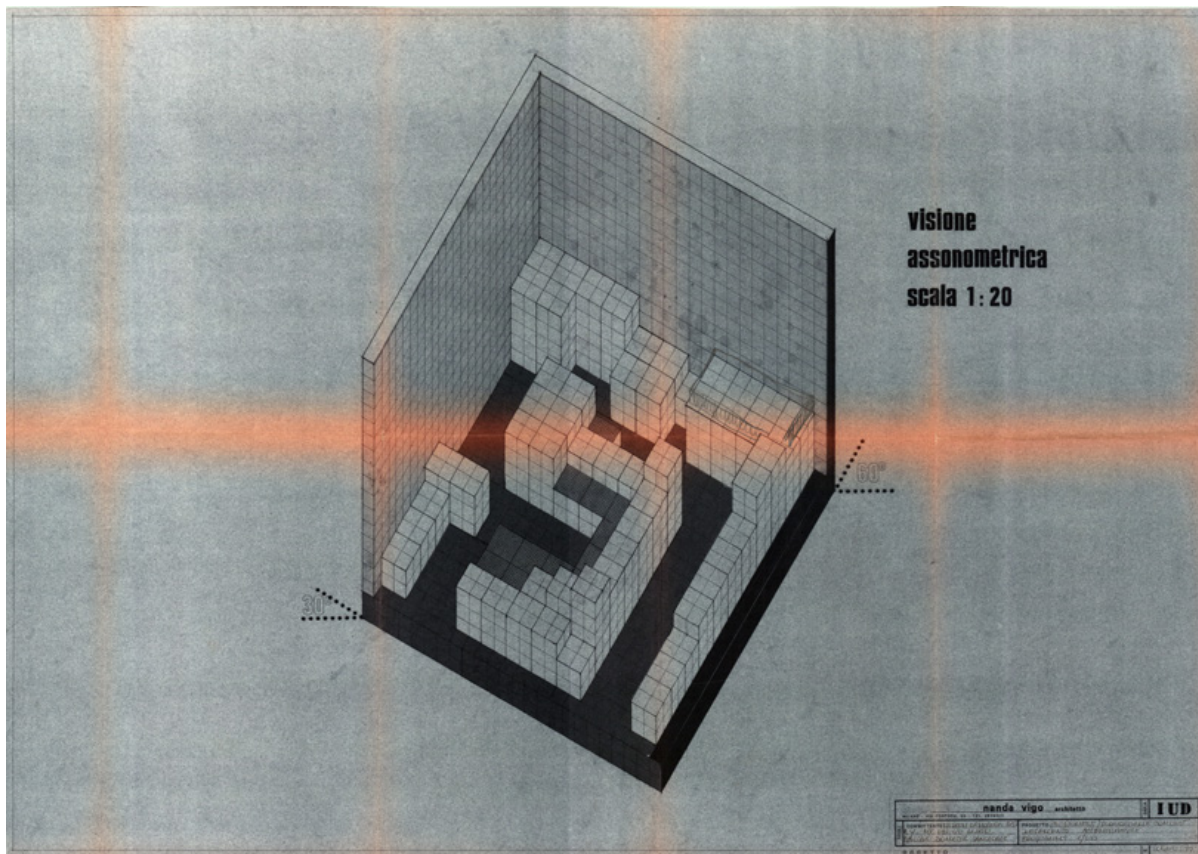


Figura 12. Nanda Vigo, *Monocale comune + Elemento assemblabile*, tavola di progetto per la mostra *Italy: The New Domestic Landscape*, Museum of Modern Art, New York, 1971 (©CASVA, ANV).

arredo. Il deserto «infinibile» quindi, dopo aver conquistato la superficie orizzontale e quelle verticali, si appropria anche degli oggetti generando un singolare ambiente immersivo.

Nella sua apertura a diversi usi e significati, nel suo offrire agli esseri viventi uno spazio in cui tutti i sensi sono coinvolti, il «micro-ambiente» di Vigo può essere visto come uno degli *Ambienti spaziali* di Fontana reso ormai *habitat*.

Senza neanche più bisogno di materiali riflettenti o effetti luminosi particolari come Vigo aveva sperimentato sino ad allora, è la combinazione di piastrelle ed «elementi» a produrre la superficie «infinibile» del deserto che fornisce alle persone strumenti di controllo della vita⁵⁶. «Cruscotto» è l'emblematica denominazione usata da Vigo a proposito dei «diaframmi» da lei messi a punto⁵⁷, delineando un «habitat» che recupera dalla navicella aerospaziale, proprio quella che compare nel manifesto del gruppo ZERO, non l'esaltazione tecnologica, ma la sua essenza concettuale: quella di condensare nella superficie dell'involucro la cabina di comando di un essere vivente tornato a essere il fautore della propria esistenza.

Distante dal sistema di «parete attrezzata» che si andava diffondendo in quegli anni⁵⁸ e che troverà nella mostra al MoMA una variante nella proposta di Gianantonio Mari⁵⁹, il «cruscotto» evoca una superficie da cui non si estraggono letti, armadi e cucine, ma stimoli di conoscenza per trasmettere l'«informazione» di cui Vigo scrive sin dalla metà degli anni Sessanta⁶⁰: offrire agli esseri viventi un fondale di vita che permetta loro di conquistare la libertà. «Per quanto mi riguarda, la casa del III millennio, anzi dalla metà del III in poi, sarà una casa UFO», preciserà Vigo⁶¹.

Datati luglio 1971⁶², i disegni per il MoMA alludono a un «monolocale» nel quale sono scomparse non solo stanze e camere, ma anche le generiche «zone» delle altre «scatole» e infine gli stessi «oggetti abitazionali» secondo una linea di ricerca che aveva già trovato in Italia alcune applicazioni se si pensa,

56. «Per me il problema principale è stato quello di eludere l'oggetto pur costringendomi ad usare un materiale concreto [...] - spiega Vigo -. Ho cercato di smaterializzare questo oggetto creando delle false prospettive, facendo sì che il suo spazio circostante e lo spazio di chi guarda s'identifichino con l'oggetto medesimo, in modo da non dare qualcosa di determinato ma qualcosa il più aperto possibile a una rottura totale», VIGO 1974, p. n.n.

57. VIGO 1967, p. 182. «Tomorrow, il nucleo abitativo avrà una grande consolle di comando che scompone e reintegra gli oggetti, produrrà films in 4D nei quali si può entrare a giocare per il tempo libero, e tutto il suo nucleo si posa ovunque si desideri long/lat. sul pianeta», preciserà nel 1984, MENDINI 1984, p. 1.

58. Vedi per esempio SUPERSTUDIO 1974.

59. MARI 1972.

60. CASVA, ANV, Nanda Vigo, *Manifesto Informazione*, 1964.

61. VIGO 1996, p. 200.

62. I disegni del progetto per Driade sono datati ottobre 1971 (CASVA, ANV).

per esempio, agli allestimenti di Leonardo Ricci e Leonardo Savioli nella mostra *La casa abitata* (1965, Firenze)⁶³. Sono gli esseri viventi, con i loro comportamenti, a dettare i vari usi della superficie pronta ad accogliere di volta in volta nuovi riti come quelli su cui Vigo sta riflettendo nello stesso periodo per rifondare il «mito del matrimonio»⁶⁴. È questa la massima libertà di quelle persone che più che abitanti sono ormai diventate degli utenti, poiché sono gli usi diversificati che esse dimostrano a definire un deserto «antioggettivale» in continua mutazione come gli stati d'animo e la vita stessa degli esseri viventi.

Se si osservano le proposte degli altri architetti italiani per la mostra del MoMA, sembra essere proprio la mutazione il tema centrale a esse soggiacente, per superare qualsiasi fissità attraverso l'arredo (Sottsass jr.), l'alloggio (Marco Zanuso con Richard Sapper, Alberto Rosselli, Mario Bellini), ma anche il pensiero (Ugo La Pietra)⁶⁵ e le persone, in una condizione nomadica resa permanente grazie a quella rete di cavi e condotti di cui aveva scritto Ambasz e che, una volta spinta nelle «incursions into imaginary realms», si sostituisce non solo alla casa, ma alla città stessa (Superstudio)⁶⁶. Infine, nel proporre supporti neutri, privi di qualsiasi figuratività e concepiti per essere usati dagli utenti affinché essi possano ripensare e rifondare i loro comportamenti, il deserto «infinibile» di Vigo sarebbe entrato in risonanza con la «stanza vuota» realizzata dagli Archizoom per la mostra del MoMA: un contenitore grigio lasciato libero all'immaginazione delle persone⁶⁷ (fig. 13).

Prodotti a partire dal rivestimento in piastrelle, gli «elementi» fanno intravedere a Vigo un ultimo traguardo: quello di fissarli alla superficie dell'involucro per produrre un ambiente in cui è stato eliminato l'arredo, sia esso «antioggettivale» sia esso mobile, e le persone sono trasformate in operatori attivi capaci di definire, da soli, la configurazione del proprio «habitat» (fig. 14).

Senza alcuna volontà di far intravedere l'azzeramento di qualsiasi processo compositivo nella generazione automatica di forme rese possibili dal sistema di una griglia a maglie quadrate⁶⁸, Vigo prosegue nelle sperimentazioni compiute sin dalla casa Zero (1959), quando aveva concepito divani, letti e pareti piegando il rivestimento del pavimento al punto che angoli curvi definiscono la continuità tra la superficie orizzontale e quelle verticali.

63. Vedi, tra gli altri, FERRETTI, MINGARDI 2020.

64. Nel 1972 Vigo organizza un *happening* a Calice Ligure: un pranzo di nozze sotto i portici del paese, in cui lei è la sposa e Renato Mambor il marito.

65. Sottsass jr. propone dei contenitori mobili su ruote; Rosselli e Zanuso con Sapper realizzano degli alloggi trasportabili; Bellini trasforma un'automobile in habitat; infine, La Pietra propone di connettere gli abitanti della sua cellula abitativa a una rete di cabine dislocate nello spazio pubblico della città per ricevere e trasmettere immagini e audio.

66. Vedi il progetto di Superstudio per la *Supersuperficie* (SUPERSTUDIO 1972; LAMPARIELLO 2012).

67. ARCHIZOOM 1972. Vedi anche GARGIANI 2007, pp. 260-266.

68. Vedi quanto stava realizzando Superstudio con gli *Istogrammi di Architettura* (SUPERSTUDIO 1971).

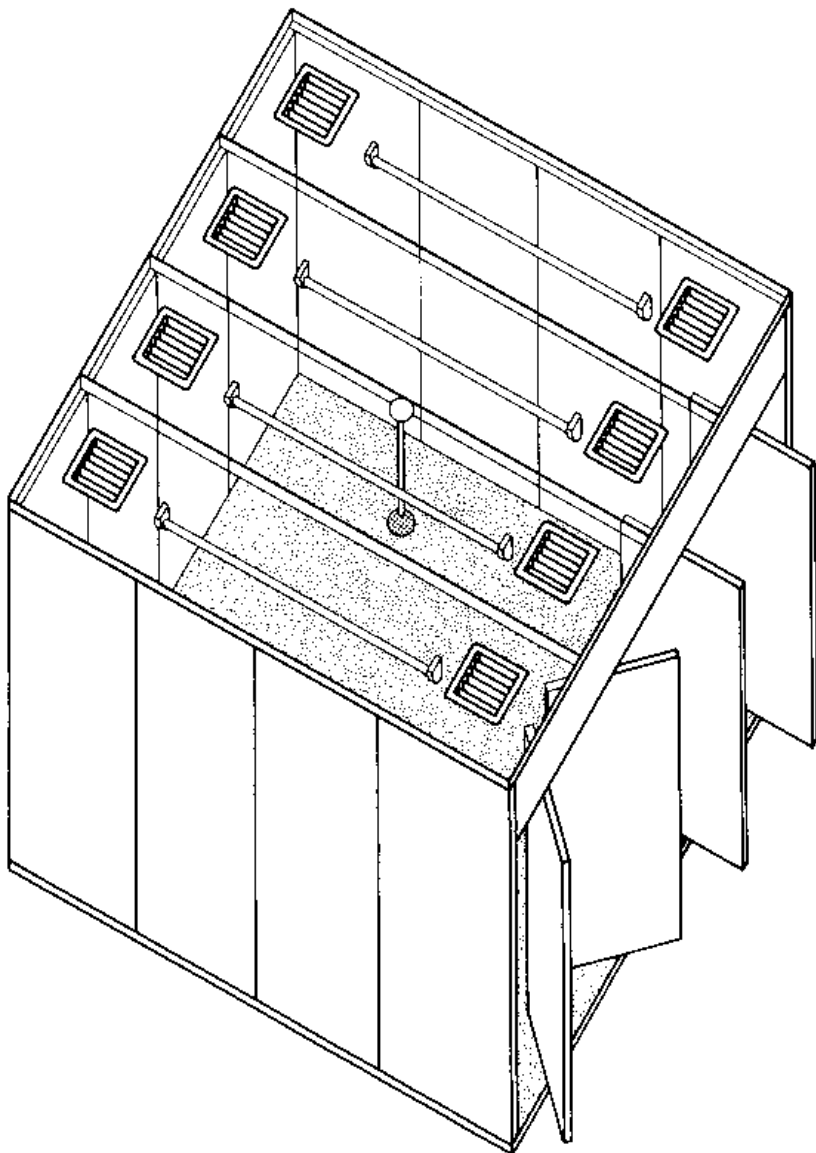


Figura 13. Archizoom, *Ambiente grigio*, allestimento per la mostra *Italy: The New Domestic Landscape*, Museum of Modern Art, New York, 23 maggio - 11 settembre 1972 (ARCHIZOOM 1972, p. 233).

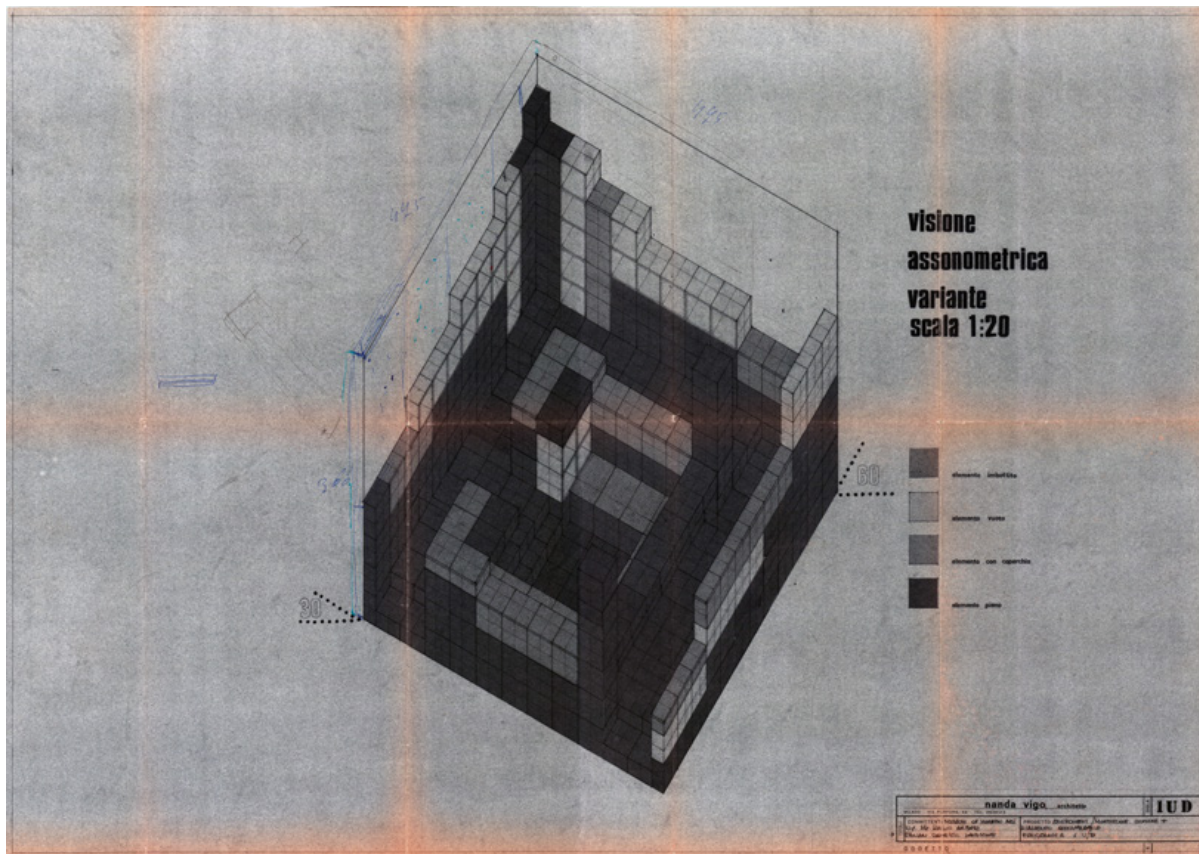


Figura 14. Nanda Vigo, *Variante Monocale comune + Elemento assemblabile*, tavola di progetto per la mostra *Italy: The New Domestic Landscape*, Museum of Modern Art, New York, 1971 (©CASVA, ANV).

Nel progetto per il MoMA, gli «elementi» portano alle estreme conseguenze le riflessioni sulla continuità nel deserto “infinibile” assurgendo a un particolare genere di opera che non è né architettura né arte, nel loro senso tradizionale, ma piuttosto una loro combinazione in una nuova dimensione spazio-temporale, dove spazio interno e tempo cronologico non esistono più: sono monumenti autonomi da contemplare, analoghi per forza di presenza ai monumenti solari all’origine dell’umanità, la cui funzione è principalmente quella di essere contemplati, dal significato aperto ma comunque sempre capaci di innescare usi psicologici illimitati, declinando le persone in operatori di riflessioni e sentimenti⁶⁹.

Prodotti industriali per eccellenza, gli «elementi» sembrano composti e assemblati per evocare segni primigeni di culture non occidentali per trovare proprio in quelle civiltà libere i fondamenti di un nuovo vivere. In questa ricerca che, tra il 1972 e il 1976, la porterà a compiere viaggi in Egitto, Iran, Afghanistan, Guatemala, Messico, India e Nepal, Vigo è accompagnata da altri come lei, da Hans Hollein a Sottsass jr. sino a Yona Friedman, che avevano trovato in culture ancestrali spunti decisivi per la rifondazione dell’«habitat» a partire da istanze che rifiutano qualsiasi funzionalismo per aprirsi a una dimensione trascendente e persino mistica⁷⁰.

Gli esseri viventi si sarebbero raccolti attorno e sopra agli «elementi» riconoscendoli come altri punti focali, senza luce artificiale e senza figuratività, in uno spazio che è diventato a tutti gli effetti rituale. «Serificabili» grazie ai loro materiali, neutri grazie alla loro configurazione, gli «elementi» disegnati per il MoMA definiscono un particolare genere di prodotto di *industrial design* che si sbarazza del mobile e contribuisce alla costruzione di un deserto fatto di opere dalla valenza di menhir, ma dalla consistenza dell’era della riproducibilità tecnica. «Cosa c’è di più radicale che svuotare ‘la casa’ dal cosiddetto mobilio»⁷¹, spiega Vigo delineando una definizione di «radicale», proprio quella che si afferma in occasione della mostra al MoMA⁷², che si declina per sottrazioni e che troverà altre varianti quando illustrerà un paesaggio desertico privo di qualsiasi oggetto, edificio o traccia urbana nei termini di «architettura evento radicale»⁷³ (fig. 15) o affermerà che «per essere una vera radical le donne dovrebbero farsi togliere le ovaie»⁷⁴.

69. Tra le varianti, Vigo studia anche una particolare posizione degli «elementi» a costituire una sorta di arena, a pianta quadrata, costituita da un sistema simmetrico di gradonate. Lungo il perimetro sarebbe comparso uno dei teoremi di Vincenzo Agnetti: «Data una linea di confine tra A e B, vi sarà sempre una parte esclusa da A e B, o anche da A e B» (CASVA, ANV).

70. I viaggi vengono denominati da Vigo «antropologici» (VIGO 1978, p. n.n.).

71. CASVA, ANV, Nanda Vigo, *Domande di Marco Meneguzzo per libro*, 9 maggio 2013, pp. 1-8: 6.

72. CELANT 1972. La denominazione «radicale» era apparsa per la prima volta in CELANT 1971, ma è in occasione della mostra americana che diventa il contrassegno ufficiale delle neoavanguardie italiane.

73. VIGO 1978, p. n.n.

74. CASVA, ANV, Nanda Vigo, Senza titolo, testo manoscritto, s.d., p. n.n.

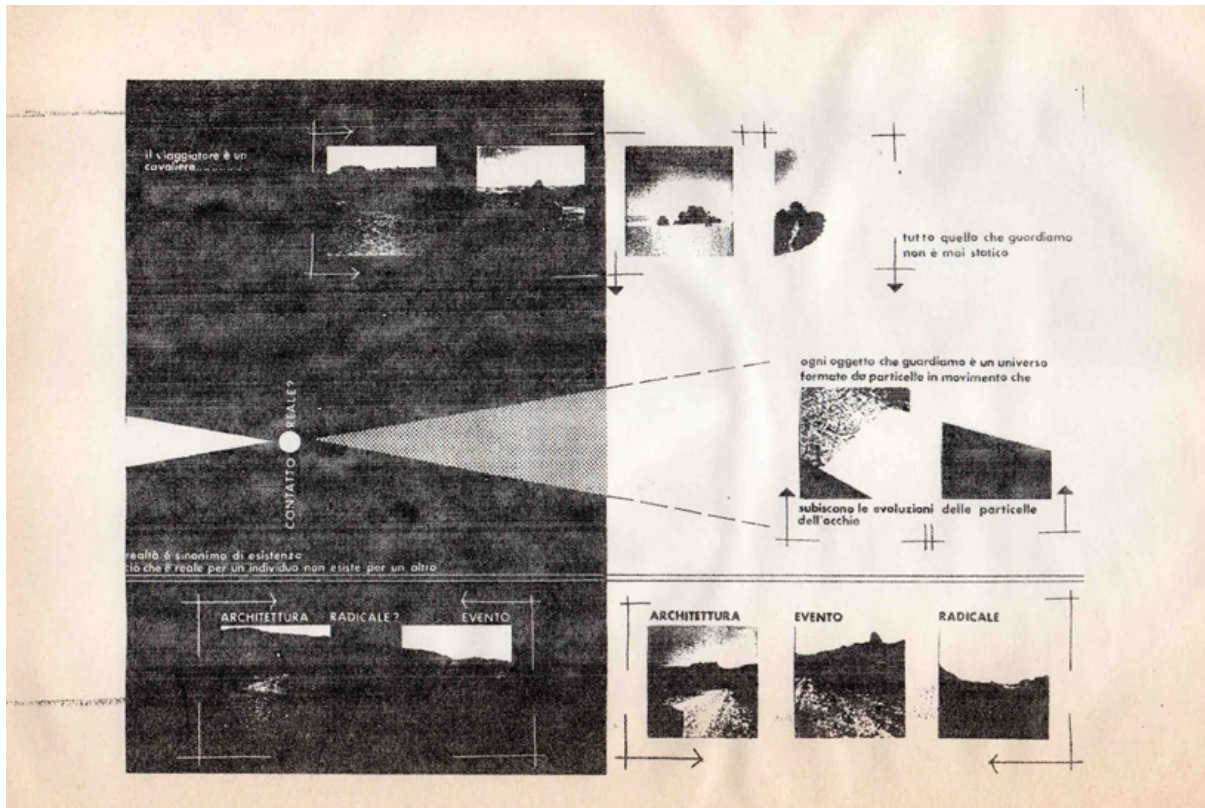


Figura 15. Nanda Vigo, *Exoteric Gate*, Catalogo della mostra, (Falconara Marittima 1978), Galleria del Falconiere, Falconara Marittima 1978, p.n.n.

Un habitat eventuale

Appoggiati, seduti, in piedi o distesi, da soli, in gruppo o con animali, gli operatori avrebbero abitato nel deserto «infinibile» di Vigo trasformandolo in una scenografia di vita: un campo di accadimenti come quelli che gli altri architetti italiani rappresentano nei loro film prodotti per il MoMA. Vi si sarebbero potuti ritrovare intenti a percorrere o abitare il deserto in uno stato di coinvolgimento e interazione, come quelli raffigurati nei film di Aulenti, Colombo, Pesce, Zanuso e Rosselli, al fine di ricevere dagli «elementi antiogettivali» sollecitazioni per trasformare l'«habitat» in un rinnovato rapporto spazio-temporale. Vi si sarebbero potuti ritrovare impegnati in «strabilianti operazioni mentali» per mettersi «in contatto con il mondo e con se stessi», come Superstudio spiega a proposito della sua umanità rinnovata⁷⁵. Vi si sarebbero infine potuti ritrovare in eventi eccezionali come quelli raffigurati nel film di Sottsass jr. per mettere in scena momenti di gioia e di dolore, in una vera e propria storia che diventa narrazione di vita: la festa che raccoglie adulti e bambini dopo il «dramma»⁷⁶ rappresentato con un rivolo di sangue sul volto e sui polsi di una giovane donna in un nuovo paesaggio aperto (fig. 16).

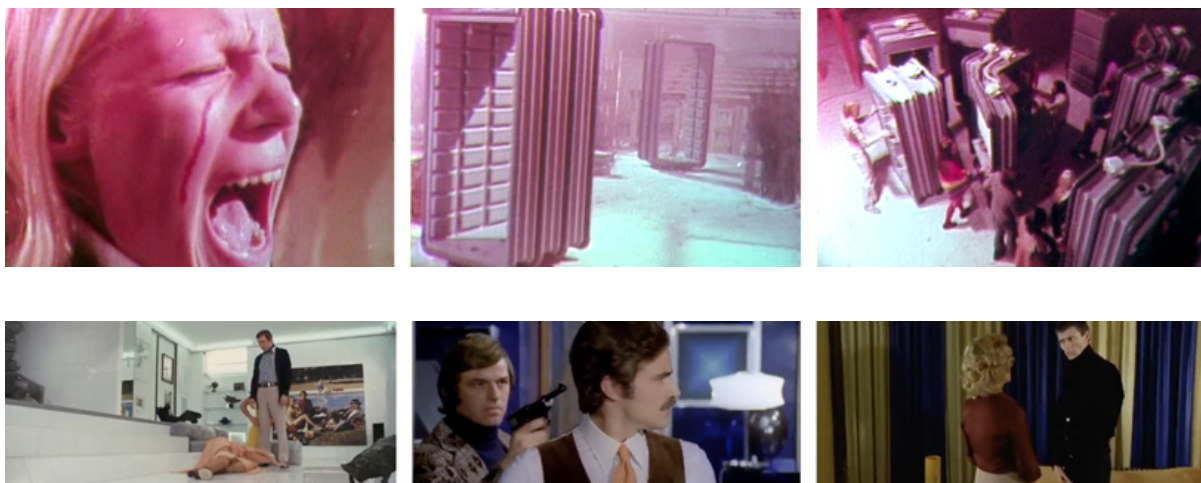
Nonostante la «scatola» di Vigo non sia realizzata, altri suoi «habitat» costruiti verranno scelti per ambientare scenografie cinematografiche di registi che coglieranno il carattere eversivo di spazi che non sono più domestici quasi a far valere il titolo di «Domus» *La casa che non esiste*. Diventano luoghi di delitti (*La notte che Evelyn uscì dalla tomba*, 1971), cospirazioni mafiose (*Milano rovente*, 1973; *Anna, quel particolare piacere*, 1973) e investigazioni poliziesche (*L'assassino è costretto a uccidere ancora*, 1975) per una casa trasformata a tutti gli effetti in «evento», o «habitat» «eventuale», se si volessero usare le parole in voga nel corso degli anni Settanta (fig. 17)⁷⁷. Sono proprio questi «habitat» «eventuali», costruiti e vissuti da individui e famiglie, a poter essere visti come una risposta concreta alle critiche avanzate da Manfredo Tafuri in occasione della mostra *Italy: The New Domestic Landscape*, da lui vista come «teatro dell'utopia' in cui si recitano puri 'drammi dell'anticipazione'» per una «liberazione soggettiva attraverso la riconciliazione dell'«uomo» con l'anima delle cose e con le profondità insondabili dei propri impulsi repressi»⁷⁸. Quegli «habitat» dimostrano come negli interni

75. Superstudio, *Supersurface. An alternative model for life on the earth*, 1972. Il film viene prodotto da Marchi e finanziato dall'Azienda Nazionale Idrogenazione Combustibili.

76. SOTTASS JR. 1972, p. 163.

77. DE ANGELIS 1976.

78. TAFURI 1972, p. 394 (per la traduzione in italiano, vedi TAFURI 1996).



Da sopra, figura 16. Ettore Sottsass jr., film, 1972, regia di Massimo Magri, produzione Politecne Cinematografica Milano; figura 17. *La notte che Evelyn uscì dalla tomba*, 1971, regia di Emilio P. Miraglia; *Milano rovente*, 1973, regia di Umberto Lenzi; *L'assassino è costretto a uccidere ancora*, 1975, regia di Luigi Cozzi.

borghesi sia possibile concretizzare il «ripartire da ZERO» di un'architetta che, grazie all'apertura della «scatola», grazie alla configurazione della superficie «infinibile» del deserto e grazie all'eliminazione dell'arredo, ha posto le libertà degli esseri viventi, i loro sensi, la loro psiche e i loro movimenti, al centro del progetto, trasformando il «teatro dell'utopia» in un «evento della realtà». «Prima di guardare l'opera, considera l'uomo [...], prima l'uomo dell'opera», è uno dei più importanti insegnamenti trasmessi da Fontana a Vigo, come lei stessa ricorda⁷⁹.

79. VIGO 2011, p. 141.

Bibliografia

- AMBASZ 1971 - E. AMBASZ, *Manhattan: capitale del XX secolo*, in «Casabella», 1971, 359-360, pp. 92-93.
- AMBASZ 1972 - E. AMBASZ (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, Catalogo della mostra (New York, 26 maggio - 11 settembre 1972), The Museum of Modern Art, Centro Di, New York, Firenze 1972.
- ARCHIZOOM 1972 - ARCHIZOOM, *Archizoom*, in AMBASZ 1972, pp. 232-239.
- ARCHIZOOM ASSOCIATES 1971 - ARCHIZOOM ASSOCIATES, *No-Stop City. Residential Parkings, Climatic Universal Sistem [sic]*, in «Domus», 1971, 496, pp. 49-55.
- AURELI 2016 - P.V. AURELI, *Il progetto dell'autonomia. Politica e architettura dentro e contro il capitalismo*, Quodlibet, Macerata 2016.
- AURELI 2019 - P.V. AURELI, *Un designer nell'età del tardo capitalismo. Note per una storia di Andrea Branzi*, in E.C. CATTANEO (a cura di), *Andrea Branzi: E=mc². Il progetto nell'epoca della relatività*, Actar Publishers, Barcelona-New York 2019, pp. 548-555.
- BIANCHI 2020 - P. BIANCHI, *Spazi in spazi, opere in opere. Affinità elettive del secondo dopoguerra italiano*, in «Studi e Ricerche di Storia dell'Architettura», 2020, 8, pp. 140-153.
- BIRAGHI ET ALII 2010 - M. BIRAGHI, G. LO RICCO, S. MICHELI, M. VIGANÒ (a cura di), *Italia 60/70. Una stagione dell'architettura*, Il Poligrafo, Padova 2010.
- BRANZI 1984 - A. BRANZI, *La casa calda*, Idea Books Edizioni, Milano 1984.
- BRANZI 2007 - A. BRANZI (a cura di), *Capire il design*, Giunti, Firenze 2007.
- BULEGATO, DELLAPIANA 2014 - F. BULEGATO, E. DELLAPIANA, *Il design degli architetti italiani 1920-2000*, Mondadori, Milano 2014.
- CELANT 1971 - G. CELANT, *Senza titolo*, in «Argomenti e immagini di design», 1971, 2-3, pp. 76-81.
- CELANT 1972 - G. CELANT, *Radical Architecture*, in AMBASZ 1972, pp. 380-387.
- DE ANGELIS 1976 - A. DE ANGELIS, *Architettura eventuale*, in «Casabella», 1976, 411, pp. 46-48.
- DE FUSCO 2007 - R. DE FUSCO, *Made in Italy. Storia del design italiano*, Laterza, Roma-Bari 2007.
- ECO 1962 - U. ECO, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962.
- ECO 1964 - U. ECO, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano 1964.
- ECO 1968 - U. ECO, *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*, Bompiani, Milano 1968.
- FANELLI 1986 - G. FANELLI, *De Stijl*, Laterza, Roma-Bari 1986.
- FERRETTI, MINGARDI 2020 - E. FERRETTI, L. MINGARDI, *Dimenticare Firenze. La mostra La casa abitata del 1965 a Palazzo Strozzi*, in «Firenze Architettura», 2020, 2, pp. 158-165.
- FONTANA ET ALII 1948 - L. FONTANA, G. DOVA, B. JOPOLO, G. KAISSELIAN, A. TULLIER, *Secondo manifesto spaziale*, 1948.
- GARGIANI 2007 - R. GARGIANI, *Archizoom Associati 1966-1974. Dall'onda pop alla superficie neutra*, Electa, Milano 2007.
- GARGIANI, LAMPARIELLO 2010 - R. GARGIANI, B. LAMPARIELLO, *Superstudio*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- GARGIANI, LAMPARIELLO 2019 - R. GARGIANI, B. LAMPARIELLO, *Il Monumento continuo di Superstudio. Eccesso del razionalismo e strategia del rifiuto*, Sagep, Genova 2019.
- GROAZ 2024 - S. GROAZ, *The Dissolution of the Object. Nanda Vigo's Interiors*, in A. TOSTOES, Z. FERREIRA (a cura di), *Modernist Women Interior Designers and Artists: To Deepen the Reading of the Different Expressions of Female Creativity*, Docomomo ISC/ID, Lisboa 2024, pp. 24-35.

- LAMPARIELLO 2012 - B. LAMPARIELLO, *“Full Floor” pour la vie métropolitaine du futur*, in R. GARGIANI (a cura di), *L’architrave, le plancher, la plate-forme. Nouvelle histoire de la construction*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne 2012, pp. 850-860.
- MANZONI 1960 - P. MANZONI, *Libera dimensione*, in «Azimuth», 1960, 2, pp. 18-20.
- MARI 1972 - G. MARI, *Modular Equipment for New Domestic Environments*, in AMBASZ 1972, pp. 270-275.
- MASTRIGLI 2016 - G. MASTRIGLI (a cura di), *Superstudio. Opere 1966-1978*, Quodlibet, Macerata 2016.
- MENDINI 1984 - A. MENDINI, *Colloquio con Nanda Vigo*, in «Domus», 1984, 653, p. 1.
- MENEGUZZO 2019 - MENEGUZZO (a cura di), *Nanda Vigo Light Project*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2019, pp. 16-27.
- MENEGUZZO 2021 - M. MENEGUZZO, *Arte*, in ARCHIVIO NANDA VIGO (a cura di), *Nanda Vigo, incontri ravvicinati. Arte, Architettura e Design*, Fondazione Sozzani, Milano 2021, pp. 10-15.
- ROUILLARD 2004 - D. ROUILLARD, *Le futur de l’architecture, 1950-1970*, Éditions de la Villette, Paris 2004.
- S.A. 1967 - S.A., *La Fiera di Montreal in costruzione*, in «Domus», 1967, 446, pp. 9-20.
- S.A. 1970 - S.A., *Due grandi lampade in acciaio di Nanda Vigo*, in «Domus», 1970, 487, pp. 38-39.
- S.A. 1971 - S.A., *Concorsi nazionali di architettura*, in «Domus», 1971, 495, p. 58.
- S.A. 1972a - S.A., *Noir, noncolore nell’ambiente*, in «Domus», 1972, 512, s.n.p.
- S.A. 1972b - S.A., *I mobili di specchio sono di Nanda Vigo, la “pillola” è di Lucio Fontana*, in «Domus», 1972, 510, s.n.p.
- SETTI 2023 - S. SETTI, *Concetti multipli. Le opere in serie di Lucio Fontana 1948-1968*, in «Critica d’arte», 2023, 17-18, pp. 89-108.
- SOTTASS JR. 1972 - E. SOTTASS JR., *Ettore Sottsass jr.*, in AMBASZ 1972, pp. 160-169.
- SUPERSTUDIO 1971 - SUPERSTUDIO, *Istogrammi di Architettura. Dai cataloghi del Superstudio: Istogrammi*, in «Domus», 1971, 497, p. 46.
- SUPERSTUDIO 1972 - SUPERSTUDIO, *Description of the Microevent/Microenvironment*, in AMBASZ 1972, pp. 242-252.
- SUPERSTUDIO 1974 - SUPERSTUDIO, *Sistema Parete Anonima Castelli*, in «Casabella», 1974, 387, pp. 49-52.
- TAFURI 1972 - M. TAFURI, *Design and Technological Utopia*, in AMBASZ 1972, pp. 388-404.
- TAFURI 1996 - M. TAFURI, *Il design e l’utopia tecnologica*, in A. BRANZI (a cura di), *Il design italiano, 1964-1990*, Electa, Milano 1996, pp. 408-414.
- VAN DOESBURG 1924 - T. VAN DOESBURG, *Tot een beeldende architectuur*, in «De Stijl», 1924, 6-7, pp. 78-83.
- VIGO 1966 - N. VIGO, *Alla sala ‘Espressioni’ di Milano*, in «D’ars», 1966, 5, s.n.p.
- VIGO 1967 - N. VIGO, *La casa del Duemila*, aprile-maggio 1967, in MENEGUZZO 2019, pp. 182-184.
- VIGO 1972 - N. VIGO, *Una casa che non esiste*, in «Domus», 1972, 507, pp. 25-32.
- VIGO 1973 - N. VIGO, *Gala*, 10 settembre 1973, in MENEGUZZO 2019, p. 184.
- VIGO 1974 - N. VIGO, *Nanda Vigo*, Catalogo mostra (Galleria d’arte Vinciana, maggio-giugno 1974), Galleria d’arte Vinciana, Milano 1974.
- VIGO 1978 - N. VIGO, *Exoteric Gate*, Catalogo della mostra (Falconara Marittima, 1978), Galleria del Falconiere, Falconara Marittima 1978, s.n.p.
- VIGO 1993 - N. VIGO, *C’è design e design, e quello artistico? L’arte e il design. Rapporto tra arte e design*, ottobre 1993, in MENEGUZZO 2019, p. 196.
- VIGO 1996 - N. VIGO, *La casa del terzo millennio*, 12 dicembre 1996, in MENEGUZZO 2019, pp. 198-200.
- VIGO 2011 - N. VIGO, *Vetri e trasparenze*, in «Abitare», 2011, 406, pp. 140-143.