

COME UN PALCOSCENICO DI LUCE

Lo spettacolo dell'abitare negli interni di Nanda Vigo

Silvia Cattiodoro

A tre anni dalla scomparsa di Nanda Vigo, architetta, designer e artista milanese, il testo ne ricorda gli interni progettati per i collezionisti d'arte come Fedeli, Meneguzzo e Brindisi. La casa non è più solo il luogo dell'abitare, ma il luogo dove va in scena lo spettacolo dell'abitare: gli interni diventano drammatici e si adattano a lavorare coi personaggi. Non a caso alcuni di questi spazi – modulati su aspetti scenografici come la monocromia e il riflesso – risultano i set ideali per una certa cinematografia d'essay. L'interesse per il paesaggio interiore, per il dialogo con le opere d'arte, per il milieu culturale del collezionista trasformano l'ambiente domestico in ambiente cronotopico.

SPAZIOTEMPO, GALLERIE D'ARTE,
COLLEZIONE, ALLESTIMENTO, LUCE

*TIMESPACE, ART GALLERIES, COLLECTION,
SET-UP, LIGHT*

Three years after the death of Nanda Vigo, architect, designer and artist from Milan, the text recalls the interiors designed for art collectors such as Fedeli, Meneguzzo and Brindisi. The house is no longer just the place to live, but the place where the show of living takes place: the interiors become dramatic and adapt to work with the characters. It is no coincidence that some of these spaces – modulated on scenographic aspects such as monochrome and reflection – are the ideal sets for a certain art-house cinematography. The interest in the interior landscape, in the dialogue with the masterpieces, in the patron's (collectors) cultural milieu transforms the domestic environment into a chronotopic environment.

Silvia Cattiodoro architetto e PhD, specializzata in Scenografia teatrale e in Museografia, è RtdB in Architettura degli interni e Allestimento all'Università di Palermo dove è anche membro nel Collegio del Dottorato. È stata titolare di insegnamenti, visiting professor e ha svolto attività di ricerca in numerosi atenei in Italia e all'estero.

I suoi ambiti di ricerca e pubblicazione sono l'evoluzione della forma architettonica nei rapporti tra stabile e effimero, l'allestimento e la valorizzazione degli archivi di architettura.

È stata curatrice dell'Archivio Maria Callas per Fondazione Progetto Marzotto e co-founder della casa editrice in Edibus. Attualmente è consulente specializzata per il Museo Storico Navale di Venezia e per il Sistema Museale di Ateneo di Palermo e vice-direttrice della rivista Anfione e Zeto.

COME UN PALCOSCENICO DI LUCE

Lo spettacolo dell'abitare negli interni di Nanda Vigo

Silvia Cattiodoro

«Capire la condizione del finito nell'infinito è intuire nella realtà del pensiero la verità di essere: nella purezza dell'idea la ragione di operare»
L. Fontana

«Architetto è riduttivo. Designer è riduttivo. Artista è riduttivo. Casomai come diceva Munari progettista-artista». Fernanda Vigo¹ amava descriversi in questo modo, mettendo insieme le molteplici anime che le permisero di essere tra i protagonisti di quella stagione artistica importante e innovativa della Milano degli anni Sessanta e Settanta.

Classe 1936, proveniente da una famiglia benestante, si formò all'estero – fatto non usuale per quei tempi – con studi all'Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL) e un apprendistato negli Stati Uniti, dapprima alla scuola-atelier di Wright a Taliesin West, poi in uno studio di grafica a San Francisco California. Il clima aperto ed effervescente che si aspettava di trovare negli Stati Uniti venne disatteso da esperienze in cui la progettazione era rigidamente circoscritta a mansioni separate e standardizzate; eppure, proprio questa prassi quasi ostile rispetto a ciò che aveva maturato negli anni di studio, le permise di elaborare un primo nucleo metodologico di ricerca caratterizzato da un certo eclettismo che assumeva la "sintesi" (o integrazione) delle arti come innesco per il progetto. Gio Ponti – punto di riferimento di tutti i giovani progettisti milanesi tra gli anni Cinquanta e Sessanta – che sosteneva da sempre l'idea secondo cui "un architetto è qualificato per fare molte cose [...] in ogni cosa è sempre lo stesso processo mentale e la stessa mano. È sempre lo stesso artista"², divenne uno dei suoi mentori.

A Milano, immersa nel *milieu* che sente proprio, mantiene i rapporti con il panorama internazionale attraverso la partecipazione alle esposizioni europee del Gruppo Zero, fondato da Heinz Mack e Otto Piene in Germania, ma si confronta anche con artisti più vicini e collabora con le principali gallerie della città. Si avvicina agli artisti che avevano fondato la galleria Azimut³, Enrico Castellani, Enrico Baj e Piero Manzoni di cui diverrà per qualche tempo compagna, ma soprattutto frequenta, dalla fine del 1959, lo studio di Lucio Fontana affascinata dalla lettura dei Manifesti dello Spazialismo. Sono anni frenetici in cui si consumano rapidamente tendenze, sperimentazioni e vite in una Milano in piena espansione: «è bello [...] che sia ora una giovane donna – mentre gli uomini si perdono a ricamare, con preziosismi di disegno, vecchie forme – a riscattare il "gusto milanese"⁴» scrive Cesare Casati elogiando il lavoro dell'architetta sulle pagine di *Domus*, evidenziando, pur senza volerlo, un sistema maschilista difficile da scardinare. Essere donna nell'universo maschile dell'arte – non perché le donne non fossero presenti, ma perché erano escluse (salvo pochissime, come Dadamaino e Grazia Varisco) da posizioni di autonomia e

1 Con questo scritto l'autrice desidera commemorare la figura di Nanda Vigo, scomparsa il 16 maggio 2020 a Milano.

2 G. PONTI, *Amate l'Architettura*, Genova, Vitali e Ghianda, 1957, p. 192 (rist. integrale originale: Grafche Milani, Milano 2004)

3 La Galleria Azimut diede uno spazio "fisico" a un luogo artistico che era nato come editoriale (la rivista, quasi omonima *Azimut/h*) dalla collaborazione di Castellani e Manzoni. La stagione di questo organismo di ricerca fu brevissima e molto intensa, da settembre 1959 a luglio 1960, come ha ricostruito la mostra *Azimut/h. Continuità e nuovo* a cura di Luca Massimo Barbero (Fondazione Peggy Guggenheim, Venezia, 20/09/2014 – 19/01/2015).

4 C. CASATI (c.c.), "Una nuova proposta per gli interni", *Domus*, giugno 1964, n. 415, pp. 20-27:22.

relegate a collaborare o a fare anonimamente da supporto ai progetti dei loro mariti o compagni – divenne per “la Nanda”, com’era affettuosamente chiamata nell’ambiente, uno dei valori progettuali, puntando sull’architettura dello spazio domestico, che un lungo retaggio associa alla figura femminile nel prendersi cura di oggetti e persone, nel ricevere e conversare, ma in una forma che prevedesse l’opera d’arte come protagonista di quegli spazi.

Nel 1964 condivide con l’artista argentino Lucio Fontana, suo maestro, il progetto della sezione “Utopie” della XIII Triennale di Milano.⁵ Nei due ambienti spaziali dalle proporzioni di lunghi corridoi l’obiettivo era di mostrare l’effetto straniante della luce sul filo dell’ambiguità percettiva⁶. I lati corti alle estremità del primo ambiente, costituiti da lastre in vetro “quadrionda” stampato, filtravano la luce rossa prodotta da tubi al neon, chiudendo un percorso ondulato in cui soffitto, pavimento e lati lunghi erano rivestiti in alta moquette rossa a effetto metallizzato. Il secondo tunnel di maggiore semplicità spaziale – un corridoio con una parete lunga curvilinea – era interamente dipinto di nero e lasciava l’indicazione del percorso a due linee sinuose di fori sulla parete da cui filtrava la luce di un neon verde: l’effetto sensoriale e ludico di un “terzo ambiente” ondulato e buio avveniva nella mente del visitatore per sovrapposizione retinica dei due, avvicinando l’opera alle ricerche ottico-cinetiche dell’epoca, pur senza la necessità di meccanismi che ricreassero artificialmente il movimento.

Nello stesso periodo Vigo realizza i primi Cronotipi, opere d’arte fatte di materiali industriali come l’alluminio lucido, lo specchio, il vetro, trasparente, opaco, opalescente, zigrinato, ondulato, stampato, doppiato: il loro accostamento in sistemi autoconclusi diventa occasione per studiare il comportamento del fascio luminoso elaborandolo e scomponendolo. L’intento è quello smaterializzare le superfici trasformandole in mezzi con cui fare della luce materia solida. Essa si rifrange su vetri modulari di differente grana diventando più densa o più rarefatta ma costituendo a tutti gli effetti un materiale progettuale in grado di definire e diversificare gli ambienti. Il nome di queste opere in alluminio e vetro industriale, di forma parallelepipedica, posizionate a terra o su piedistalli è chiaramente mutuato dalla teoria della relatività. Lo spazio-tempo einsteiniano diventa “tempo-spazio” definendo una nuova gerarchia tra le coordinate che danno forma a un testo, non solo letterario come affermava Michail Bachtin, ma anche architettonico.⁷

Illusione visiva, dilatazione dello spazio, distorsione prospettica, amplificazione della percezione, come riassume Barbara Pastor nel volume dedicato alla “signora della luce”⁸, diventano nel 1964 i punti salienti del Manifesto Cronotopico con cui Vigo dichiara il suo metodo per far dialogare spazio, luce e opere d’arte in modo armonico, ma con un approccio antiretorico ed interdisciplinare al progetto. «Credo che la materia per fare le cose sia per lei la luce; la luce vera del cielo [...], quella che per arrivare attraversa, da tempi infiniti, spazi eterni»⁹ scriveva di lei Ettore Sottsass su *Domus*.

I tempi sono maturi perché i Cronotipi che Vigo esponeva in mostre ospitate nelle più famose gallerie milanesi, come la Galleria Apollinaire¹⁰, diventino Ambienti cronotopici. Dalla versione nativa di opera d’arte formalmente finita si passa a elementi che costruiscono uno spazio nel quale si coagulano i rapporti di conflitto/armonia tra luce e architettura.

5 Cfr. L. LICITRA PONTI, “Alla XIII Triennale di Milano. Alcune delle produzioni”, *Domus*, settembre 1964, n.418, pp. 17-33.

6 I due ambienti per la XIII Triennale furono tra quelli ricostruiti, con la consulenza di Nanda Vigo, in occasione della recente mostra *Ambienti/Environments* curata da Marina Pugliese, Barbara Ferriani e Vicente Todolí per la Fondazione Lucio Fontana (Pirelli HangarBicocca, Milano, 21/09/2017 – 25/02/2018).

7 Cfr. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, 2001

8 B. PASTOR, “Nanda Vigo. Interni '60-'70”, 2006, *Abitare Segesta*, Milano.

9 E. SOTTSASS, “Nanda Vigo Controluce”, *Domus*, novembre 1965, n. 432, pp. 38-43: 39.

10 Inaugurata dal collezionista e mercante d’arte Guido Le Noci il 17 dicembre 1954, la Galleria Apollinaire, piccolo spazio espositivo in via Brera 4, allestito da Vittoriano Viganò, fu per trent’anni il «covo dell’avanguardia più oltranzista, la sala più polemica d’Italia, dove passano i fenomeni viventi, i pazzi, gli anarchici, i frenetici dell’avanscoperta», come scrisse Dino Buzzati nel 1957.

1
Nanda Vigo, *Casa-museo
Remo Brindisi*.
La *conversation pool* vista dalla
sommità della scala espositiva.

Crediti: Stefano Rossetto ph.



In bilico tra minimalismo, spazialismo e trascendenza, Nanda Vigo lavora in modo interdisciplinare tra arte, design e architettura, con l'intento di definire lo spazio di benessere vitale dell'uomo attraverso la poetica della luce in relazione allo spazio e al tempo.

Il fine ultimo è senza dubbio l'inserimento dei cronotipi come elementi costitutivi di una certa architettura d'interni nella quale la luce artificiale ha il ruolo preminente: in particolare per i collezionisti d'arte Nanda Vigo si rivela in grado di progettare case-rifugio che manifestano in forme spaziali l'immaginario di questi committenti, trasformandosi in case-palcoscenico dove la relazione con l'esterno è preclusa e negata in favore della vera protagonista di queste dimore, l'opera d'arte illuminata dalla maestria della designer.

All'interno di questi luoghi non solo domestici, i Cronotipi sono un elemento intermedio tra arte e architettura, che funge da strumento espressivo autoreferenziale e contemporaneamente da *medium* percettivo per altre opere. L'esterno è bandito anche quando ci trova lontani dalle dinamiche urbane – in campagna o al mare, dove il rapporto con il paesaggio dovrebbe essere centrale – come nell'abitazione estiva che l'artista e collezionista Remo Brindisi le commissionò fronte mare al Lido di Spina (1967-71) in un lotto acquistato nel 1963 dopo essere rimasto folgorato dalla pineta incontaminata dei lidi ferraresi. «L'edificio doveva assolvere diverse funzioni: doveva essere un museo, ma un museo vivo e doveva anche servire a soddisfare le esigenze della mia famiglia che vi avrebbe trascorso i mesi estivi»¹¹.

L'architettura – ormai lontana dalla folgorazione infantile dichiarata in molte interviste per le forme razionaliste della Casa del Fascio di Adalberto Libera – assume il medesimo carattere scenografico che ha nelle macchine della festa barocca, necessarie a esaltare la luce come elemento essenziale della rappresentazione.

Il centro generatore della geometria di casa Brindisi è la *conversation pool*, una stanza nella stanza che è anche la crasi tra uno spazio architettonico, il soggiorno, e un elemento di design, il divano. Attorno ad essa si avvita una scala espositiva nella quale è riconoscibile un ossequio a Frank Lloyd Wright. Oltre l'ingresso segnato da due Alberi in metacrilato di Gino Marotta, la pelliccia sintetica scura che riveste interamente la superficie sembra assorbire come un buco nero la luce bianca diffusa

11 O. PIRACCINI, L. RUFFONI (a cura di), *Casa museo Remo Brindisi. Ambiente-Architettura-Arte-Design*, guida illustrata, 2014, Edit Faenza, Faenza (RA), p. 13.

2
 Nanda Vigo, *Casa del collezionista*
 Giobatta Meneguzzo.
 La zona di conversazione vista
 dall'ingresso. Nella parete a destra
 l'opera di Enrico Castellani, sopra
 la *conversation pool* l'opera di Julio
 Le Parc, sul fondo un Cronotipo di
 Nanda Vigo. Tutte le opere sono
 state realizzate su commissione

Crediti: Università Iuav di
 Venezia-Archivio Progetti, fondo
 Giorgio Casali



dalla spirale di cronotipi a triplice altezza che accompagnano il visitatore nella *promenade architecturale* e artistica che sale verso gli spazi più privati [fig. 1].

La casa non è più solo il luogo dell'abitare, ma il luogo dove va in scena lo spettacolo dell'abitare, il mettere e mettersi in mostra: gli interni diventano drammatici, si adattano a lavorare con un personaggio, l'artista, il cui interesse è tutto rivolto al paesaggio interiore e al dialogo con le opere d'arte. L'artificializzazione della luce naturale trasforma l'intimità domestica in un palcoscenico entro cui l'"abitatore" al centro dello spazio, è il protagonista di uno spettacolo intimo, ma non certo solitario.

È probabilmente questa tensione tra i caratteri pubblico e privato dello spazio il motivo che portò alcune sue abitazioni, le case monocrome – Casa Blu e Casa Gialla, in particolare – ad essere usate come set cinematografici negli anni Settanta.

La tonalità di blu inventata nel 1956 da Yves Klein crea una sorta di laguna immobile in cui si fondono i mobili su misura rivestiti di un cristallo blu zaffiro brevettati da Saint Gobain per l'occasione, lasciando emergere solo le opere: le sedie e il tavolo scultura di Ceroli, i pannelli di Fontana e Castellani, il soffitto riflettente di Baj. Questo abitare percettivamente "estremo" diventa la rappresentazione perfetta di una delle due fazioni malavitose (con accezione anche generazionale) che si scontrano nel primo poliziesco di Umberto Lenzi *Milano rovente* (1973). Casa Blu (1967-71) nel film è la residenza del giovane e rampante mafioso siciliano Cangemi (Antonio Sabato), appena approdato al Nord, che cerca di scalzare il malavitoso francese *Le Capitaine* (Philippe Leroy) padrone dei traffici loschi in città, il cui quartier generale è una tradizionale villa all'italiana affrescata.

La casa in cui Giorgio Mainardi, un architetto indebitato e adultero, progetta di uccidere la ricca moglie Norma nella thriller di Luigi Cozzi¹² *L'assassino è costretto*

12 Soggettista di *Quattro mosche di velluto grigio* portato al cinema da Dario Argento, Cozzi scrisse insieme a Daniele Del Giudice il soggetto di questo film intitolato *Il ragno* nel 1973. La pellicola subì molti rallentamenti prima dell'uscita con il titolo completamente cambiato a causa della censura delle scene di violenza e sesso troppo esplicite.



3
Nanda Vigo, *Casa del
collezionista Giobatta
Meneguzzo*.
La scala elicoidale in moquette
grigia a pelo lungo che porta al
piano interrato.

Crediti: Università Iuav di
Venezia-Archivio Progetti, fondo
Giorgio Casali

a *uccidere ancora* (1975) era Casa Gialla (1970-71). Realizzata da Vigo per un collezionista del Sud che trovava Milano triste e grigia, nel film l'ambientazione è l'unico vero accento di colore – tra scene girate di notte e in scantinati semibui – e sembra mettere il mandante dell'omicidio sotto un riflettore che si accende ogni volta che entra in scena.¹³ «Nanda scardina la struttura borghese delle gallerie d'arte o degli appartamenti dei collezionisti milanesi, per riproporla sub specie rigorosamente estetica: "Appartamenti d'arte"»¹⁴, non appartamenti con opere d'arte, dunque, ma appartamenti che sono opere d'arte e, insieme, le contengono.

L'uso delle residenze d'arte come set cinematografici ebbe inizio con il film horror *La notte che Evelyn uscì dalla tomba*, girato nel 1971 da Emilio Miraglia a Casa Meneguzzo. Meglio conosciuta come "Scarabeo sotto la foglia" per il progetto di Gio Ponti che l'ingegnere collezionista maladense Giobatta Meneguzzo (1928-2021) usò per realizzare la sua abitazione nell'alto vicentino, gli interni erano stati progettati da Nanda Vigo tra il 1965 e il 1969: pur non essendo la sua opera prima – risale al periodo 1959-62 la Zero House (o Casa Bianca) con i pannelli-parete in vetro smerigliato che erano di volta in volta contenitori, soglie e superfici illuminanti – Casa Meneguzzo è certamente il luogo in cui la progettista può felicemente sperimentare quelle che diverranno sue forme ricorrenti, dalla *conversation pool* alla scala elicoidale.

Il rivestimento in ceramica bianca che copre le pareti e i pavimenti – qui in formato quadrato, che diverrà poi rettangolare, con fughe larghe color antracite nella Casa-museo Remo Brindisi – esaltava la luce fredda nella scena dell'omicidio, centrale nel plot, dandole una carica simbolica. Se il set era reso ancor più inquietante dal continuo spezzarsi delle linee negli specchi, nella grande opera di Julio Le Parc appesa sopra la *conversation pool* e nei Cronotipi presenti, la foto dell'Archivio Casali ci restituisce

13 Mainardi interpretato da George Hilton non lascia mai la casa per tutto il film, salvo nell'epilogo quando viene arrestato davanti al cancello della sua villa.

14 A. MENDINI, *Nanda Vigo*, 2004, <http://www.ateliermendini.it/scritti>.

4
 Nanda Vigo, *Casa Nera*.
 L'ingresso e la sala
 conversazione separati da
 mobili bassi luminosi; sul
 fondo riflesso in un pannello
 specchiante il collezionista
 Fedeli.

Crediti: Università Iuav di
 Venezia-Archivio Progetti, fondo
 Giorgio Casali



un caleidoscopio meno minaccioso [fig. 2], ma anche un luogo-limite «dove il tempo, e in fondo anche lo spazio non ci sono più»¹⁵.

Il divano fisso – come le aree di riposo (i letti) – nasce stereometricamente dal pavimento, quasi come se sbucasse dal piano. Esternamente un raccordo inclinato a 45° in rivestimento ceramico determina la continuità dei luoghi di passaggio, espositivi o funzionali delimitando i vari volumi d'ambito; questi, come delle stanze nella stanza, internamente utilizzano una materia molto diversa dall'esterno e visibilmente più accogliente: la moquette grigia a pelo lungo che evoca con la sua morbidezza una maggiore intimità domestica. Lo stesso effetto è riproposto nella scala a chiocciola, anch'essa rivestita in peluche grigio perché concepita come un luogo dello stare oltre che dell'attraversare, che scende al piano inferiore svolgendosi come un nastro [fig. 2 e 3]. Come in tutta la casa, anche nel piano interrato, abolite le lampade, l'illuminazione è delegata a linee o superfici inserite nell'architettura da cui si emana la luce graduabile in intensità a seconda della necessità del momento.

Il fatto che Giobatta Meneguzzo abbia vissuto fino alla fine per oltre 50 anni nella stessa abitazione, pur con alcune mutilazioni come la vendita della grande parete d'ingresso a rilievo realizzata da Enrico Castellani messa all'asta nel 2014¹⁶, ci induce a riflettere su quanto i committenti per cui lavorò Nanda Vigo fossero attratti dal fare della propria vita un'opera d'arte, trasformando gli spazi dell'intimità domestica, solitamente visti come un riparo, in palcoscenici su cui offrirsi al loro stesso narcisismo, a visitatori/osservatori selezionati (come negli *happening* e nei *workshop* che Vigo e Meneguzzo organizzarono tra il 1969 e il 1974) o a un pubblico più vasto e anche postumo tramite video o fotografie come dei *performers*. Il collezionista appaga così il desiderio di abitare il proprio museo privato, la propria *white box* facendosi opera tra le opere.

15 E. SOTTASS, «Nanda Vigo Controluce», *Domus*, novembre 1965, n. 432, pp. 38-43:38.

16 Cfr. <https://www.wallpaper.com/art/sothebys-to-auction-art-works-taken-from-gio-pontis-beetle-under-the-leaf-house> e <http://www.sothebys.com/en/auctions/2014/20th-century-italian-art-114624.html>.

Il lavoro documentario del fotografo di *Domus* Giorgio Casali ci permette di capire anche quando le abitazioni progettate non esistono più o sono state pesantemente riprogettate, quanto abitarle fosse un gesto estetico di rapporto estremo non solo con lo spazio ma anche con la sua immagine resa pubblica. La teatralità esasperata di Casa Nera ne è un esempio: per quanto le foto di Casali cerchino di restituire l'architettura intesa come costruzione d'artificio dell'ingegno umano provando per antitesi ad escludere il corpo, qui il «sistematico inganno visivo»¹⁷ determinato dai riflessi rende inevitabile la presenza del proprietario proprio al centro dell'inquadratura [fig. 4].

L'intento domestico dello spazio diventa secondario rispetto a quello espositivo, tanto che l'architetta è chiamata a riallestire completamente l'interno per due volte in un decennio. Progettata per il collezionista d'arte Fedeli trasformando un appartamento mansardato con terrazza sul tetto – l'unico luogo in cui si poteva percepire la presenza della città –, Casa Nera era a tutti gli effetti una galleria d'arte in cui si poteva vivere, una casa-museo dove dimorano opere e corpi. Anticipando di qualche anno Kubrick e le sperimentazioni illuminotecniche sul set di *Barry Lyndon*, il padrone di casa riteneva che alcuni quadri potessero essere ammirati in modo adeguato solo con la luce delle candele, come in passato. Per ottenere quest'atmosfera di penombra costante, Vigo elimina le fonti luminose lineari tra parete e soffitto che contraddistinguono la sua prassi progettuale: torneranno solo negli spazi privati della casa come la camera da letto. Anche la luce naturale è del tutto bandita, attraverso la predisposizione di meccanismi a saracinesca in metallo lucido smaltato davanti alle aperture ritagliate nel tetto nella *conversation pool* e di cronotipi nel resto dell'abitazione¹⁸: le finestre qui possono essere solo una macchina per mettere a sistema la luce naturale rispetto alla narrazione che avviene nello spazio, rielaborandola attraverso questi dispositivi espressivi. L'effetto, a metà tra bagliore caravaggesco e mito di Psiche che osserva Amore dormiente usando una lucerna, viene aggiornato dalla progettista attraverso un pavimento a riquadri luminosi il cui riverbero si rifletta su pareti, soffitti e arredi lucidi o specchianti fino a rischiarare le opere d'arte: mentre l'intero rifugio-palcoscenico sembra debordare in un immaginario oscuro e voluttuoso di *boudoir* gotico, la *conversation pool* si apparta in un rapporto sensuale con l'opera d'arte, diventando spazio-alcova sospesa tra un pavimento di luce e un soffitto riflettente, come una zattera che trasporta le opere – e, ancora una volta, gli “abitatori” – su un mare luminoso [fig. 4].

Aldo Rossi nell'*Autobiografia Scientifica* si chiedeva se fosse possibile vivere in «camere con strapiombo» essendo il vuoto stesso «la felicità e la sua assenza»¹⁹. Nanda Vigo ci dà un'interpretazione di queste stanze in cui lo strapiombo coincide di volta in volta con la piena luce o con l'oscurità totale, progettate facendo uso dell'architettura. All'interno di questa scena emotiva l'umanità recita la propria esistenza, soprattutto in rapporto con l'opera d'arte, e l'abitante è un «attore reattivo agli stimoli dei particolari effetti di luce-colore-forma-materia elaborati per lui da Nanda Vigo»²⁰. La luce si fa materia e l'abitante-*performer*, ricordando Adolphe Appia, si fa opera d'arte vivente.

17 B. PASTOR, "Nanda Vigo. Interni '60|'70", 2006, *Abitare Segesta*, Milano, p. 68.

18 I cronotipi verranno mantenuti – unico dettaglio in tutta la casa – anche nel secondo allestimento che Vigo realizza per Fedeli a inizio anni Ottanta.

19 A. ROSSI, *Autobiografia scientifica*, p. 47.

20 A. MENDINI, *Nanda Vigo*, 2004, <http://www.ateliermendini.it/scritti>.

Riferimenti

CASATI Cesare (c.c.), "Una nuova proposta per gli interni", *Domus*, giugno 1964, n. 415, pp. 20-27.

MENEGUZZO Marco, *Nanda Vigo Light Project*, 2019, Silvana Editoriale, Milano.

MENDINI Alessandro, *Nanda Vigo*, 2004, <http://www.ateliermendini.it/scritti>.

PASTOR Barbara, *Nanda Vigo. Interni '60/'70*, 2006, Abitare Segesta, Milano.

PIRACCINI Orlando, RUFFONI Laura (a cura di), *Casa museo Remo Brindisi. Ambiente-Architettura-Arte-Design*, guida illustrata, 2014, Edit Faenza, Faenza (RA).

PONTI Gio, *Amate l'Architettura*, Genova, Vitali e Ghianda, 1957, p. 192 (rist. integrale originale: Grafche Milani, Milano 2004)

ROSSI Aldo, *Autobiografia scientifica*, 1981, Cambridge, The MIT Press (nuova ed.: il Saggiatore, Milano 2009).

LICITRA PONTI Lisa, "Alla XIII Triennale di Milano. Alcune delle produzioni", *Domus*, settembre 1964, n.418, pp.17-33.

LICITRA PONTI Lisa, "Casa e quadri", *Domus*, novembre 1973, n. 528, pp. 30-32.

SOTTASS Ettore, "Nanda Vigo Controluce", *Domus*, novembre 1965, n. 432, pp. 38-43.