

L'uomo nero

Materiali per una storia
delle arti della modernità

Nuova serie, anno XI
n. 11/12, maggio 2015

L'UOMO NERO 11/12

The image shows the title 'L'UOMO NERO' in a white, hand-drawn, sans-serif font on a black background. The letter 'O' in 'UOMO' is enclosed within a large white circle. The '11/12' part of the issue number 'NERO 11/12' is enclosed within a smaller white circle. The overall style is minimalist and graphic.



Fig. 1. Zeno Birolli, Franco Ghielmetti, *Progetto Video*, PAC, 1979

Ambienti per design. Note di lettura

Paolo Rusconi

*Ambienti per design un suono udito una cosa vista (EXIT)*¹ uscì nel 1983, all'interno della raccolta *Sorbi, tordi & nitidezze*, un volume che radunava materiali vecchi e lavori nuovi con il sottotitolo di *Arte in Italia dopo la Metafisica*². Il libro, relativamente noto nella produzione storico artistica di Zeno Birolli, rappresenta il frutto di una stagione intensa di elaborazione intellettuale e progettuale: nell'idea dell'autore doveva presentarsi come una sorta di silloge di un decennio di riflessioni sulle arti nel periodo tra le due guerre. Della vicenda editoriale si hanno notizie in due lettere agli amici Gino Baratta e Francesco Bartoli, tra il maggio e l'agosto 1981³ e nella corrispondenza con la casa editrice Feltrinelli⁴: inizialmente proposto a quest'ultima, andò pubblicato per Jaca Book nella collana Corsi.

Tra i nuovi studi critici pubblicati nella raccolta, *Ambienti per design* risulta essere sia per numero di pagine sia per contenuti uno dei più autorevoli e impegnati. Di fatto è un saggio complesso e ambizioso, quasi del tutto dimenticato dalla storiografia recente, ad eccezione di Fulvio Irace, che, nel 2006, ne ricordava la prospettiva euristica e sperimentale⁵. Il testo è la descrizione dettagliata di alcuni interni creati per le mostre dell'abitazione e dell'arredamento moderno della triennale milanese del 1936, ma il tema dominante si raccoglie intorno all'idea che vi sia "un legame che procede dal-

la prima metafisica di De Chirico [...], si permuta nell'opera di alcuni pittori e scultori della postmetafisica e nel razionalismo architettonico degli anni trenta e quaranta, sino allo spazio scenico di Antonioni"⁶.

Fu redatto tra il 1980 e il 1981⁷, situandosi cronologicamente in un periodo di attività febbrile per lo storico dell'arte, impegnato sui diversi fronti della scrittura, dei rapporti con l'America e della direzione del Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano, prima del lungo viaggio "iniziatico" dell'estate 1981 per la costa turca e le isole greche, luoghi della parziale riscrittura della monografia *Umberto Boccioni. Racconto critico*⁸. Alla redazione di *Ambienti per Design* non fece da sfondo la solitaria vita nel Dodecaneso, bensì l'effervescente caleidoscopio di incontri negli spazi *underground* di New York.

Il testo è un esito di questa situazione galvanizzante: rappresenta infatti una cartina da tornasole del flusso e della molteplicità delle esperienze a cui Zeno Birolli era esposto, enfatizzando quell'attiva interpenetrazione tra passato e presente che pareva caratterizzare il lavoro di molti storici dell'arte in quegli anni, dove "l'osmosi" tra la critica militante e la storiografia segnava approcci combinati e volontà reciproche di legittimazione⁹.

Nato da suggestioni diverse e dissonanti *Ambienti per design* può apparire a una prima lettura alquanto disorientante, a volte enigmatico, eppure il fascino vitale di questo lavoro rimane intatto.

Debitore del precedente progetto intitolato *Letteratura Arte. Miti del '900*, che aveva aperto un ciclo di scritti sperimentali per la storia dell'arte, esso potrebbe rappresentare una frazione intermedia di un più ampio svolgimento operativo portato a traguardo nel 1983, con *Umberto Boccioni. Racconto critico*,

l'esito letterario più alto di questa fase¹⁰. Che ci sia una forte contiguità fra questi lavori, indubbiamente cronologica, ma anche ideale, lo prova un frammento biografico relativo alla redazione del Boccioni. Nei primi giorni dell'agosto 1981, dopo aver trascorso poco più di un mese a Istanbul e sulla costa turca, Birolli si sistemò prima all'hotel Megisti e poi in una casupola con terrazza sull'isola di Kastelorizo. Una lettera dattiloscritta del nove agosto inviata all'amico Francesco Bartoli, si sofferma poco sui luoghi comuni da isola greca per indirizzarsi al punto fondamentale:

“Caro Francesco, in piene vacanze, immagino. Sono partito alla fine di giugno, quasi scappato per girare un po' e poi terminare questo benedetto libro del Boccioni, [là], in questi giorni. Naturalmente è venuta fuori una cosa strana che magari provocherà complicazioni editoriali. ma meglio così e avere una cosa più divertente, perché è stato scritto sotto forma di romanzo-racconto[...]Se avrai un poco di tempo ti darò subito in lettura...il romanzo, ma deve rimanere segreto”¹¹.

Questa revisione del Boccioni già avviata nell'aprile, rivela i possibili risvolti nuovi e originali del proprio lavoro, coincidenti proprio con la redazioni dei nuovi testi sul Novecento, tra cui *Ambienti per Design*. Fanno da bandiera di questa nuova prospettiva le teorie narrative e il numero del “Critical Inquiry” dell'autunno 1980, intitolato *On Narrative*¹², con gli articoli *Narrative Versions*, *Narrative Theories* di Barbara Herrnstein Smith¹³ e *What Novels Can Do That Films Can't* di Seymour Chatman¹⁴ che ebbero un ruolo decisivo nella ideazione del saggio preso in esame¹⁵. Si potrebbe dunque ipotizzare che il periodo di incubazione della riscrittura del

Boccioni einaudiano abbia avuto origine dopo la stesura dei nuovi testi della raccolta novecentesca.

La raccolta, infatti, nella sua forma dattiloscritta fu consegnata da Zeno Birolli a Gian Piero Brega direttore editoriale di Feltrinelli nella primavera del 1981¹⁶. Il giudizio che ne diede Brega fu favorevole: “pare che il libro ‘tenga’”, scriveva, ma nutriva “perplexità per l'ultima parte (quella per intenderci che inizia con ‘Ambienti razionalisti’), perché “pare che essa intervenga a sfrangiare il corpo degli scritti già di per sé composito”¹⁷. “Ambienti razionalisti” è da individuare come primo titolo di *Ambienti per Design* e con una annotazione a margine si potrebbe ragionare sulla valutazione di Brega: i testi più eversivi, quelli inediti, sollevavano obiezioni di carattere stilistico e di uniformità con gli scritti meno recenti e di argomento più tradizionale. Quando Birolli richiese dopo alcuni mesi, nel dicembre, il manoscritto alla Feltrinelli, per pubblicarlo presso altri editori, Vittorio Fagone che dirigeva la UE, rispose con un giudizio lusinghiero sul volume, non volendosi rassegnare a restituirlo:

“tu vuoi indietro il manoscritto in quanto hai delle possibilità diverse di pubblicazione e te lo riconsegno a malincuore perché mi sembra che questo volume metta insieme la parte della tua ricerca più attenta e aperta”¹⁸.

Le ragioni del ritardo addotte da Fagone¹⁹ e successivamente da Salvatore Veca²⁰ erano legate alla difficile situazione economica della casa editrice, che in quell'anno portava a termine un'opera di ristrutturazione aziendale²¹. Non va dimenticato, al di là dei problemi finanziari, l'uscita per la stessa Feltrinelli di una notevole raccolta di saggi di materia analoga al volume proposto da Birolli:

La metafisica schiarita di Maurizio Calvesi²². Forse poteva apparire un segnale contraddittorio presentarsi sul mercato editoriale con due titoli dedicati allo stesso momento dell'arte italiana.

“Hai visto il nostro Feltrinelli in difficoltà. io credo meno grave di quello che si pubblica sui giornali e comunque affrontato in tempo giusto. Credo che il mio libro con loro (quello degli studi novecenteschi) uscirà lo stesso. [...]”²³

Ma non fu così e la lunga collaborazione, quasi decennale, con la casa editrice si chiuse; Birolli trovò una inaspettata e quanto mai inconsueta ospitalità nell'editore indipendente milanese Jaca Book di area cattolica, attraverso il tramite, probabilmente, del vecchio amico, Mario de Micheli.

La pubblicazione del libro avvenne in un momento di insuccessi personali: l'accoglienza dei testi e delle esposizioni del PAC fu tiepida, spesso sfavorevole: si pensi ai *Miti del 900*, iniziativa “liquidata [...] con un rigo e mezzo, come cosa che non importa”²⁴, inclusa, peraltro, nel filone di un generico “riflusso” storiografico, “nato dal vento che spira dai magazzini del mercato”²⁵; oppure si consideri il rifiuto della redazione dei “Cahiers” di Jean Clair di pubblicare la traduzione francese del testo, perché corredata di illustrazioni “fuori moda”²⁶. I rapporti con l'amministrazione comunale si erano consumati, dopo l'esperienza al Padiglione, e sarebbe iniziato un lungo periodo di silenzio durato quasi dieci anni, sino al 1993.

Le fonti di *Ambienti per Design*

Ambienti per design, evidentemente, tratta di architettura di interni. All'a-

pirsi degli anni Ottanta, nel momento in cui la storiografia del design, soprattutto relativa agli oggetti di arredo, stava germogliando con una serie di pubblicazioni²⁷, l'*interior design* alle triennali milanesi degli anni Trenta non era un argomento studiato²⁸.

L'inevitabile antefatto a questi studi, si può considerare la nota ricostruzione della *Storia e cronaca della triennale* di Anty Pansera, edita per Longanesi nel 1978²⁹ ma l'approccio di Birolli risulta inedito.

Per Birolli, il desiderio di riprendere un tema legato all'architettura degli anni tra le due guerre era stato motivato e determinato da fattori ben diversi rispetto all'intervento del 1974 sull'architettura razionalista, quando sotto la spinta di un riesame dei rapporti tra arte e fascismo si era organizzato presso la casa della cultura di Milano un ciclo di conferenze³⁰. Lo storico dell'arte ne ricordava il successo e il “vasto interesse” in una lettera a Bartoli, rammentando anche la difficoltà di recuperare i materiali iconografici³¹.

Il mutamento di clima tra i due saggi è rappresentato dal deciso scarto della materia di studio: non più l'architettura e l'edilizia coloniale e popolare del fascismo ma quelle “abitazioni montate al vero, coi soffitti a velario, appoggiate come scatole senza fondamento” delle triennali milanesi³².

Il distacco dai temi tradizionali di studio sull'architettura italiana del ventennio, dal dibattito sul razionalismo alla politica edilizia del regime avvenne perché Birolli lo considerava “argomento [...] chiuso e condito”³³, mentre diversa era la questione dell'analogia tra le arti, dell'affinità tra le strutture della scena filmica e gli ambienti architettonici delle triennali.

Quali furono le letture e i testi programmatici che suggerirono sul piano diacro-

nico informazioni e idee utili a elaborare il tema degli ambienti delle triennali? È possibile che il risultato finale sia debitoro, parimenti, a fonti vicine e lontane nel tempo. Le sue dichiarazioni verbali e la biblioteca personale di architettura riferiscono, a ridosso della data di pubblicazione del saggio, di testi disparati, rilevanti, ma poco coerenti: da *La filosofia dell'arredamento* di Mario Praz³⁴ agli scritti di Robert Venturi³⁵, sino ai cataloghi delle coeve mostre dedicate ai maestri dell'architettura italiana³⁶.

Più agevolmente le connessioni intertestuali con alcuni scritti storici svelano il processo di elaborazione dello scritto: appare indubitabile, ad esempio, il fascino immediato che gli articoli del Gruppo 7³⁷ ebbero sull'impostazione generale del saggio, consentendo a Birolli una messa a fuoco di una questione peculiare: l'idea delle correlazioni fra parola poetica, musica, immagine artistica e nuova architettura. Le dichiarazioni contenute dell'articolo d'esordio del dicembre 1926 innervano la prima parte del saggio birolliano e delineano l'intima suggestione dello storico dell'arte per quelle proposizioni lanciate con scatto utopico: "Senza dubbio anche da noi si possono notare corrispondenze [...] fra le varie forme d'arte: ad esempio una affinità fra certe astrazioni di Bontempelli e certa strana pittura di de Chirico, Carrà"³⁸.

Anche il riferimento alla centralità della figura di Jean Cocteau nella cultura europea del ventennio, sostenuta nel citato articolo del 1926³⁹, confermava le sue idee sul poeta francese, una sorta di idolo polemico del periodo, per la sperimentazione di varie possibilità espressive, per il filo rosso dei suoi rapporti con i fratelli de Chirico, per l'attività di cineasta⁴⁰.

La dotazione iconografica del precedente libro/catalogo sui *Miti del '900* rive-

la una predilezione per l'immaginario filmico e scenico del poeta francese. A pagina 47 del volume è pubblicata la Xerox di un fotogramma del film *Le sang d'un poète*, mentre l'immagine icona del video della mostra, in cui Birolli si affaccia nel campo di ripresa, a fianco del manichino metafisico di Casorati e ad una copia dei *Canti Orfici* di Campana⁴¹, rammenta, come in un gioco di specchi, la serie di fotografie scattate da Berenice Abbott, dove Cocteau cinge la maschera di Antigone (fig. 1).

Sull'analogia tra strutture della scena filmica e *Interior design*, una fonte che poteva conoscere Birolli era la rubrica *La casa nel film* dell'architetto Carlo Enrico Rava, pubblicata in "Domus" tra il 1937 e il 1938⁴²; di sicuro possedeva gli articoli di Edoardo Persico dedicati alla scenografia del cinema⁴³. L'omissione del nome del critico napoletano nello scritto appare, dunque, sorprendente, tanto più sorprendente alla luce degli articoli dedicati alla Mostra dell'abitazione della Triennale del 1933 che trattavano la stessa materia di *Ambienti per design*. Quali le ragioni di questa rimarchevole mancanza? Una potrebbe essere individuata nel giudizio fallimentare che Persico diede sulla presenza dei giovani architetti alla manifestazione milanese e, inoltre, nella perentoria condanna degli scritti e delle posizioni del Gruppo 7, ritenute dilettantesche, una sorta di "europeismo da salotto"⁴⁴. L'altra motivazione era da identificare con la parziale messa in discussione, alla fine degli anni Settanta, della figura di Persico, il cui mito veniva, in qualche modo, ridimensionato. In casa Birolli, il critico napoletano risultava inseparabile dalla storia e dalla personalità del padre Renato, il frammento citazionale o la semplice nomina dell'intellettuale erano presenti in testi memoriali del dopoguerra⁴⁵, laddove egli aveva avuto un

peso storico ed emotivo importante, ma è ipotizzabile pensare che le sollecitazioni di Paolo Fossati a rileggere in modo critico il lavoro di Persico⁴⁶, abbiano fatto breccia nella riflessione susseguente di Zeno.

Questo tentativo di ricomporre per sommi capi le plausibili letture a monte del saggio non può omettere una constatazione fondamentale: la fonte principale di *Ambienti per Design* non è scritta bensì visiva, si tratta di una serie di testi fotografici sugli ambienti della Triennale del 1936. Le fotografie dedicate agli interni moderni della manifestazione milanese, eseguite dallo studio fototecnico Crimella risultavano pochissimo viste nella letteratura, quasi inedite. La rilevanza che il *reportage* fotografico ebbe nella stesura fu preponderante; non rappresentava semplicemente un sussidio visivo ma entrò nel processo creativo della scrittura, una sorta di *set up* per mettere in atto una narrazione cinematografica. Come si era procurato queste foto? Doveva avuto modo di esaminarle? La risposta più ovvia presume che le abbia viste nel luogo dove si conservavano la gran parte degli scatti, vale a dire il Centro Studi della Triennale (ora Archivio Fotografico Triennale di Milano). Ciò nonostante, sembra lecito supporre che abbia avuto a disposizione anche foto di diversa origine, come quelle provenienti dagli archivi degli architetti amici Albini, Bottoni, Figini, BBPR, a cui Birolli, probabilmente, poté accedere. Questa ipotesi prende sostanza dalla testimonianza diretta del suo assistente di quegli anni, il filmmaker Franco Ghielmetti e da una serie di indizi disseminati nella descrizione degli ambienti, vale a dire che le informazioni relative alle cromie e ai materiali degli oggetti non erano certo deducibili dalle fotografie in b/n del Centro Studi della Triennale, bensì da chi aveva materialmente realizzato il progetto.

Ecfrastica di ambienti moderni

Una prima verifica è stata fatta su alcune fotografie e disegni dell'Archivio Franco Albini di Milano e l'esito sembrerebbe, in parte, confermare la supposizione. Sul retro dello scatto n. 704, vi è una relazione progettuale in cui sono suggeriti colori e materiali degli oggetti d'arredo degli alloggi di Albini, Camus, Clauser, Gardella, Mazzoleni, Minolletti, Mucchi, Palanti, Romano, per la Mostra dell'abitazione⁴⁷ e altrettanto congruenti sono le indicazioni fermate su alcuni disegni della *Stanza per un uomo* della Mostra dell'Arredamento⁴⁸. In primo luogo, comunque, furono le scheletriche descrizioni del catalogo della manifestazione ad essere un pratico *vademecum* per descrivere, con licenza, colori e materiali.

Rispetto a tale materiale informativo di partenza, l'imprevedibile scarto adottato da Birolli fu la programmatica verosimiglianza con cui venne affrontata la descrizione delle fotografie degli ambienti, secondo una tecnica narrativa da "école du regard"⁴⁹. L'analisi, che ricorre all'impiego del "présent scénique", si riferisce a sei ambienti presentati alla Triennale del 1936⁵⁰ e a quattordici fotografie di questi ambienti⁵¹. Nel testo non sono mai indicati i nomi dei progettisti, come se gli ambienti fossero opera di anonimi, ma l'accostamento con le fotografie non lascia margini all'individuazione.

Per dare un esempio si riporta un passo della descrizione *Stanza di soggiorno e terrazzo* degli architetti Figini e Pollini alla Mostra dell'arredamento⁵² a confronto con la fotografia Crimella⁵³ a cui si riferisce (fig. 2):

Al centro del soggiorno un ligustrum fiorito. Altre sedie di vimini e legno. Quattro bicchieri di terraglia posati in simmetria non calcolata sul piano striato del marmo. Più a sinistra c'è un otre di terracotta, mentre sulla parete di fronte un pannello di una scultura astratta, forse in ceramica. Tutto è immobile. Cielo completamente sereno. Un'apertura quadrata sulla parete di fondo dà sulla loggia, di cui si vede soltanto il muro di cubetti di porfido che inquadra una sdraio. I colori delle strisce della sdraio sono tenui e non contrastano con la ghiaietta chiara. Il legno della sdraio è naturale e chiaro⁵⁴.

Manca al resoconto l'indicazione del quadro astratto di Mauro Reggiani mentre è menzionata la scultura astratta di Fausto Melotti⁵⁵, tuttavia la trascrizione letteraria del testo fotografico è sintomatica, perché enfatizza un'immagine solare e assoluta di netta e distaccata perfezione. Quasi a raccogliere quelle sensazioni di candore di marca lecorbuseriana, di isolamento, di luce immobile e calcinata secondo una prospettiva atemporale:

“Con quali occhi vedranno questa terrazza all'ora del tramonto. Le pareti sono alte tre metri e occorre raggiungere la loggia per vedere all'esterno. Il ligustrum ha ormai superato l'altezza del muro ed è in pieno sole. Ombre nette e geometriche che andranno sfumando verso sera. [...] Tutto sembra consueto e normale. Eppure in questo isolamento tutto sembra sottratto al tempo”⁵⁶.

È quanto succede in un altro brano dedicato a una veduta dello stesso ambiente da altro punto di vista che corrisponde alla fotografia TRN_VI_15_1024 (Archivio Fotografico Triennale di Milano)⁵⁷ (fig. 3):

“Una cornice nera riquadra una grande vetrata che sta in primo piano e scherma l'ambiente di soggiorno con l'annesso



Fig. 2. VI Triennale di Milano, *Mostra dell'arredamento*, Figini Pollini, *Stanza di soggiorno e terrazza*, Archivio Fotografico Triennale di Milano © Fondazione Triennale.



Fig. 3. VI Triennale di Milano, *Mostra dell'arredamento*, Figini Pollini, *Stanza di soggiorno e terrazza*, Archivio Fotografico Triennale di Milano © Fondazione Triennale.

terrazzo. Solo una striscia a destra della vetrata è aperta e dà sulle sedie a sdraio in legno e stoffa di orbace. Tutti gli altri materiali e oggetti sono di linea piuttosto semplice e appaiono attraverso il vetro. Dovendo indovinare l'ora e il giorno potremmo dire che è l'après midi di una giornata di primavera avanzata, se non già una giornata d'estate”⁵⁸.

Ma in questo caso il dato più significativo del brano è l'inserimento di varianti temporali, legate al ciclo del giorno e delle

stagioni: quasi a supporre che Birolli avesse stabilito un suo tempo, un suo ritmo, un movimento alle diverse fotografie degli ambienti della Triennale. In effetti le descrizioni degli ambienti sono strutturate in sequenze d'inquadratura come in un film. Dalla luce zenitale del mezzogiorno estivo all'avvento della notte, che segnala l'oscuramento progressivo degli interni e l'accendersi delle luci artificiali, il testo è ritmato dalla successione delle ore.

La *Stanza per un uomo* di Franco Albini è sottoposta a questo processo temporale⁵⁹ (fig. 4):

“Nella stanza per un uomo è prevista tutta la giornata di un individuo che viva solo: dal riposo alla toletta, alla ginnastica, allo studio. La delimitazione delle zone non dipende dalle pareti, solo perimetrali, quanto dagli oggetti e dall'arredamento che differenziano l'ambiente. Anche la doccia è in vista. Si trova vicino allo spazio per la ginnastica. [...]

Lo stesso ambiente per un uomo solo si presenta diversamente la sera. (Inquadratura e movimento di macchina mettono in risalto gli elementi più importanti). Scostata la sedia di tubo e lamiera parkerizzati. Sistemate le carte e i libri nello scaffale, sono state accese le lampade sospese a intervalli uguali. Un'altra luce vicino alla doccia toglie alla stanza qualsiasi intervallo d'ombra. La stanza per un uomo sembra a prima vista in pieno giorno. Ma dopo un po' incomincia a perdere la sua solarità, sino al momento in cui rimane accesa nella notte solo la lampadina del letto”⁶⁰.

È un piano sequenza che sposa un'estetica astratta con un'esigenza narrativa drammatica, esercitata dal proiettarsi delle ombre sugli oggetti. Così accade per il tipo di alloggio N. 2 per quattro persone⁶¹, le minime oscillazioni del tempo sono dettate dai movimenti della luce dell'esterno⁶². Giocato sulla relazione tra fotogramma e



Fig. 4. VI Triennale di Milano, *Mostra dell'arredamento*, Franco Albini, *Stanza per un uomo*, Archivio Fotografico Triennale di Milano © Fondazione Triennale.

tempo filmico, sull'effetto di fermo immagine, il testo, nella sua prima stesura, fu portato dall'amico e collaboratore Ghielmetti che si trovava a Parigi, per valutare la credibilità dei “movimenti di camera”. Forse, a quella data, sarebbe vantaggioso rileggere il testo birolliano alla luce delle parallele riflessioni di Gilles Deleuze su immagine fotografica e cinema⁶³. Le implicazioni di quanto fin qui detto appaiono nella loro complessità: l'idea di far emergere il senso degli effimeri interni razionalisti della Triennale e degli oggetti di design attraverso una asettica descrizione minuta e al tempo stesso guidarne l'organizzazione in segmenti temporali, impiegando i testi fotografici come *frame* di un montaggio cinematografico, aprì scenari insoliti per lo storico dell'arte.

Infatti, una ulteriore complicazione si aggiunge alla comprensione del testo, perché le descrizioni degli ambienti accolgono anche dei dialoghi: negli ambienti della Triennale, sotto forma di discorso diretto e come in un copione di film, si susseguono le recitazioni di attori.

Una suggestione che ha una provenienza e un nome che si intreccia, paradossalmente, con il tema di fondo del saggio, vale a dire che gli ambienti razionalisti avevano in sé un riflesso dello spazio metafisico e dechirichiano.



Fig. 5. Fotogramma di *La signora senza camelie* di Michelangelo Antonioni (1952-1953)

Colloqui astratti in ambienti razionalisti

Il nome è quello di Michelangelo Antonioni, cosa non sorprendente a quella data, perché più di una generazione di intellettuali era stata soggiogata dal suo cinema e ne aveva colto il ruolo innovativo, come dimostrano le corrispondenze e i documenti privati in mostra alla Cinémathèque Française per l'esposizione monografica della primavera 2015⁶⁴.

Il suo stile figurativo profondamente innervato dalle continue sollecitazioni delle arti visive contemporanee e dell'architettura moderna suscitava l'ammirazione incondizionata dell'ambiente storico-artistico. Anche per Zeno Birolli, Antonioni rappresentò un riferimento generazionale; tuttavia, più che i rimandi informali e pop di *Zabriskie Point* e di *Blow up*, ebbero rilievo in questo lavoro il contesto originario del regista, la sua provenienza ferrarese e quindi il rapporto implicito con la pittura di Giorgio de Chirico⁶⁵.

A suo parere, il *Genius Loci* dechirichiano, nei film di Antonioni, si rifletteva nei concetti di "spazio-vuoto" e "tempo-silenzioso". Coerentemente con questo approccio, Zeno Birolli avrebbe potuto, come spesso la letteratura sul regista ha fatto, soffermarsi sulle scene urbane di *L'avventura* (1959) o *L'eclisse* (1962), sulla piazza deserta del Palazzo dello Sport dell'EUR o al Borgo Schisina, paese fantasma sulla strada per Noto, per alimentare la catena delle attinenze esteriori con le architetture dechirichiane⁶⁶. Birolli scelse una soluzione meno battuta: impiegare i film dell'epoca antecedente, le cosiddette pellicole del periodo Lucia Bosè. In essi l'uso del piano sequenza, la scelta stilistica di piani lunghi, dove non accade nulla; l'indugiare, ad esempio, sulla profondità di campo, come nella sequenza all'Idroscalo di *Cronaca di un amore* (1950), rientravano del tutto, nella nozione di rarefazione dello spazio e non mancavano, inoltre, come nel caso di

La signora senza camelie (1952-1953), citazioni dirette dell'opera di De Chirico. Nella scena ambientata al Residence Palace ai Parioli, la protagonista, l'attrice Clara Manni, riceve nel suo appartamento i produttori cinematografici Boschi e Borra; seduti sulle poltrone, i dialoghi degli attori hanno come sfondo la parete con alcune riproduzioni di opere d'artisti moderni, tra cui due De Chirico⁶⁷: una versione di *Ettore e Andromaca*⁶⁸, in alto sulla destra e al centro il quadro simbolo del periodo ferrarese, *Le muse inquietanti* (fig. 5).

Se tali elementi visivi appaiono perfettamente congruenti con il tema del saggio, quella linea ideale che dallo spazio dei quadri metafisici giunge sino ai film di Antonioni, diversamente è il caso dei dialoghi. Infatti negli ambienti rarefatti del terrazzo di Figini e Pollini, nell'alloggio per quattro persone di Albini, Camus, Clausetti, Gardella, Mazzoleni, Minoletti, Mucchi, Palanti, Romano, N. 2: tipo di alloggio per quattro persone, particolare, Archvio Fotografico Triennale di Milano © Fondazione Triennale.



Fig. 6. VI Triennale di Milano, *Mostra dell'abitazione*, Albini, Camus, Clausetti, Gardella, Mazzoleni, Minoletti, Mucchi, Palanti, Romano, N. 2: tipo di alloggio per quattro persone, particolare, Archvio Fotografico Triennale di Milano © Fondazione Triennale.

Non c'è nulla di più lontano se si paragonano i *frame* dei luoghi filmici di queste pellicole e le fotografie degli ambienti d'architettura: gli spazi domestici di Casa Fontana in *Cronaca di un amore* che sono interni dal *décor* borghese, costruiti in studio negli stabilimenti Fert di Torino dallo scenografo Piero Filippone, sono alieni dall'interior design degli ambienti razionalisti⁶⁹. Eppure Birolli riteneva che i dialoghi dei film di Antonioni, presi isolatamente, possedessero una qualità di astrazione drammaturgica, tale da poterli inserire negli spazi razionalisti⁷⁰. La scena-sequenza del set cinematografico di *La Signora senza camelie* in cui Clara Manni e Lodi sono amanti è trasportata nel tipo di alloggio N. 2 per quattro persone (fig. 6):

“Albonetti: *Venite qua. Adesso proviamo il pezzo del bacio. Grosso modo lo conoscete. Vediamo un po' come lo fate.*
Clara: *Eh, ma...*



Fig. 7. VI Triennale di Milano, *Mostra dell'arredamento*, BBPR, *Parte notturna di un'abitazione*, Archvio Fotografico Triennale di Milano © Fondazione Triennale.

Albonetti: *Avanti!*

Lodi si avvicina a Clara e la accarezza delicatamente.

Lodi: *Mi scusi Clara, ma devo procedere.*

Albonetti (f. c.): *Sedete!*⁷¹”

Così nella camera da letto dell'abitazione progettata da BBPR, la conversazione tra Enrico Fontana e Paola Molon, marito e moglie, in *Cronaca di un amore* pare sciogliersi nell'incomunicabilità (fig. 7).

“Enrico: *Stavi molto bene stasera. Ti guardavano tutti. Rocchi poi non ne parliamo.*

Accenna ad accarezzare i capelli della moglie. Ma questa si alza subito in piedi e si allontana da lui, attraversando la stanza. Paola: *Lo sai uno dei segreti per mantenersi belle? Dormire, dormire, dormire.*

Enrico ha un leggero sospiro.

Enrico (f. c.): *Allora buonanotte.*

Paola risponde con un filo di voce e senza voltarsi.

Paola: *Buonanotte.*

Posa il proprio orologio sul comodino e si avvia al bagno⁷².

Birolli probabilmente usò per la trascrizione delle sceneggiature di Antonioni il volume edito da Cappelli nel 1973, dove erano pubblicati i testi dei primi lavori del regista, sino a *Tentato suicidio* (1953)⁷³.

In quel tempo, un'altra suggestione filmica, in qualche modo antitetica al cinema di Antonioni, arricchisce le pagine di *Ambienti per Design* e si lega indissolubilmente ai viaggi e ai soggiorni dello storico dell'arte a New York. Per chi frequentava l'ambiente artistico di Soho e dell'East Village negli anni tra 1977 e 1980, era semplice assistere a proiezioni di Film sperimentali in gallerie d'arte. In particolare fu l'Artists Space, luogo che Birolli frequentava e con cui aveva contatti di lavoro, a organizzare rassegne di cinema sperimentale quali *Artists super 8 film*, nell'aprile 1979⁷⁴ e sull'opera di giovani filmmaker di New York nel novembre dello stesso anno⁷⁵. È evidente che il suo precettore, per queste esperienze, fu Ghielmetti⁷⁶.

Ciò che però divenne folgorante per gli esperimenti narrativi birolliani fu la commistione dei diversi media nella scena underground e punk newyorchese: accanto alla produzione del cinema indipendente americano e i cicli di proiezioni di Artists film series, le *performance* audio e musicali no wave, le installazioni post-concettuali e la decorative art.

Ci sono diversi indizi dei soggiorni americani di Birolli tra il 1977 e il 1980; nell'autunno 1977 fu ospite del Department of Art History alla Pennsylvania University per poi recarsi a Washington, Philadelphia e New York⁷⁷. A Paolo Fossati scriveva nell'estate del 1978 che avrebbe trascorso due mesi a fine anno negli Stati Uniti⁷⁸. Mentre una lettera del critico e artista Thomas Lawson dei primi giorni del gennaio 1980, lascia intendere che Zeno era stato recentemente a New York⁷⁹.

Diverse le testimonianze che si incrociano per il viaggio dell'ottobre 1980 a partire dalla lettera inviata a Francesca Valli del 17 ottobre⁸⁰ che si intreccia con un appunto in versi datato “N.Y. 18 oct., 7.30 p.m.”⁸¹ e un cartolina inviata a Gino Baratta il 21 dello stesso mese⁸².

Suggestioni americane

L'influenza dei viaggi newyorchesi fu immediatamente evidente nella mostra *Horror Pleni. Pitture d'oggi a New York*⁸³ organizzata da Birolli al PAC⁸⁴ di Milano nell'aprile-maggio 1980 una sorta di prova generale della messa in opera dei testi inediti usciti nella raccolta *Sorbi tordi & nitidezze*.

Horror Pleni doveva essere, nelle intenzioni del curatore, la rappresentazione più efficace del clima estetico che si viveva a New York: dieci artisti (Ericka Beckman, Jan Borofsky, Jack Goldstein, Robert Moskowitz, Matt Mullican, Susan Rothenberg, Michael Hurson, Sherrie Levine, Paul McMahan, David Salle, James Welling) di due generazioni diverse rappresentanti di quel filone della cosiddetta “Pictures generation” che si era imposto dopo le mostre *Picture* all'Artists Space e *The Master of Love* a San Francisco⁸⁵. Ad ogni modo, l'impatto della cultura americana sul lavoro di Birolli si esercitò anche sul catalogo della mostra, poiché vi fu una sintomatica convergenza sulle forme e i

modi impiegati per descrivere tutta quell'area concettuale e post-concettuale ospitata e spalleggiata dalla rivista "Real Life"⁸⁶, diretta dall'amico Thomas Lawson⁸⁷. Lo scritto prese la via di una sperimentazione testuale impiegando un montaggio di citazioni e richiami letterari diversi: Diderot, Forster, Puig, Manet, Wittgenstein e persino un brano del copione di *Shanghai Express*⁸⁸. Originariamente era inserito anche un riferimento dalla biografia di Roger Fry redatta da Virginia Woolf⁸⁹, un nome molto caro a Birolli. Ma è nell'organizzazione della scrittura che si riconosce un grado elevato di coincidenze con i testi della rivista americana: essa, infatti, è concepita come combinazione tra una voce passiva e narrativa e l'inserimento improvviso di dialoghi mimetici, un metodo di lavoro adottato, altresì, nella redazione di *Ambienti per design*.

La prospettiva editoriale di "Real Life" era di catturare "ephemeral events and conversation in the more present medium of print"⁹⁰, inoltre il periodico era strettamente associato all'attività delle gallerie americane emergenti e non-profit quali Artists Space e the Kitchen che Birolli frequentava nei suoi soggiorni newyorchesi. In particolare la visione dei set architettonici dei giovani artisti americani contribuì ad un ripensamento sull'interpretazione di quelle "installazioni ante litteram" che erano gli ambienti razionalisti della Triennale del 1936.

Quale sia stato realmente l'apporto di queste suggestioni alla stesura di *Ambienti per design* lo si può dedurre da alcune fotografie della *performance* intitolata *The Silk* di William Leavitt, pubblicate in "Real Life" nell'ottobre 1979, numero che Birolli possedeva⁹¹.

Il procedimento di lavoro usato da William Leavitt nelle sue installazioni era basato sulle trasformazioni di un unico stesso scenario: il living room di un appartamento alla moda dove si incontrano e si lasciano

un uomo e una donna. Le fotografie di *The Silk* pubblicate in "Real Life" riproducono un salotto con poltrone bianche in pelle e un tavolino in vetro, sul fondo si distingue l'apertura sul terrazzo che lascia intravedere una vista notturna sullo skyline della città. Nella prima scena è rappresentata in piano frontale la silenziosa conversazione di una coppia dell'upper class americana, nella scena successiva la ripresa fotografica a campo lungo inquadra lo spazio vuoto dell'appartamento (fig. 8).

Le fotografie di questi set riprodotti in "Real Life" mostrano il confine provvisorio tra finzione e realtà, tra interni costruiti per lo spettacolo e appartamenti nei periodici di *interior design*, evocando quel distaccato scetticismo sull'idea di autenticità dell'immagine artistica, così, come è suggerito dal titolo della testata. La natura scenografica dell'intervento di Leavitt, peraltro, rimandava ai *TVmovie* e alle fiction televisive prodotte da Hollywood ma le riprese dirette ad isolare alcuni elementi dell'ambientazione cinematografica, i mobili o la pianta, accentuavano quello che Thomas Lawson dichiarava essere "il dramma" in queste rappresentazioni⁹². Il critico americano, infatti, sosteneva che la situazione potenzialmente emotiva di queste *performance* scaturiva dagli oggetti di scena, dal set e non dagli attori, che erano accessori.

Con un salto temporale questa enfasi sull'oggetto isolato e lo spazio ad esso relativo poteva allacciarsi idealmente alla nozione metafisica di "solitudine plastica" e all'inconfessato contenuto delle realizzazioni razionaliste per le triennali milanesi (fig. 9).

Ciò che appare, tuttavia, lampante è la convergenza tra il modello testuale offerto dalla critica militante di "Real Life", vale a dire le descrizioni delle installazioni e delle opere di William Leavitt e Jack Goldstein⁹³ o gli scritti di artisti come Jennifer Boland, Kim Gordon e David Robbins⁹⁴



Fig. 8. W. Leavitt, *Scenes from The Silk*, 1975 in "Real Life", (2), ottobre 1979.

e il saggio dello storico dell'arte italiano. Di fatto, può essere interessante verificare la sovrapposizione tra le forme narrative della rivista e quelle usate da Birolli nella minuziosa descrizione degli oggetti e degli ambienti che vedeva nelle fotografie della Triennale⁹⁵.

Lawson, a proposito degli scatti di *The Silk*, scriveva: "Every picture tells a story, don't it", poiché nel salotto di Leavitt "Something is going to happen; but it may be something trivial. Nevertheless we want to know: who is going to meet here, what will happen..."⁹⁶. Allo stesso modo negli ambienti razionalisti si vive di attese e trasalimenti: "È questa la penombra in cui fioriscono gli enigmi? Ciò che mi sorprende è che in questi intervalli non c'è tempo per parlare. Rimane più tempo per tacere [...] Una volta sola vorrei alzando la testa trovarmi qui per puro caso, fuori orario, senza conoscere in che esatto momento..."⁹⁷.

"un suono udito una cosa vista". Altre fonti

In una lettera da New York all'amica e collega di insegnamento Francesca Vali dell'ottobre del 1980, traboccante di aspettative, previsioni e progetti, Birolli restituisce quel senso di eccitazione per la vita della metropoli americana e per la vibrante energia, di "un rock straordinario di tanti gruppi giovanissimi che frequento e incontro. I can only compare them to the Waves of Virginia W."⁹⁸.

Molti lavori dedicati alla cosiddetta "Downtown art" rievocano il cambiamento di passo della musica rock nella scena underground americana e soprattutto le contaminazioni con le ricerche artistiche all'interno di spazi polivalenti. In quel momento la No Wave Music rappresentava una delle forme artistiche più vitali a New York⁹⁹. Nel maggio 1978 Art-

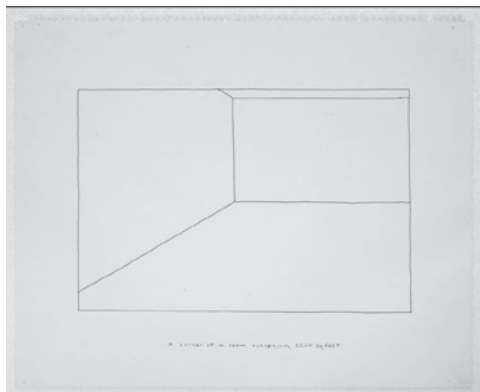


Fig. 9. M. Mullican, *A corner of a room occupying 2200 sq feet* (1974).

ists Space presentava una serie di concerti di Band come Terminal Communists, Gynecologists, Theoretical Girls, Teenage Jesus and the Jerks, DNA, Contorsions¹⁰⁰; Il "New York Times" la definiva una "closer connection between young rockers and experimental artists and a lesser absorption in class antagonism and widely bizarre dress"¹⁰¹. Accanto ad Artists Space e The Kitchen, a New York, la situazione a fine anni settanta dei legami tra underground rock e arti visive era piuttosto articolata¹⁰². Birolli indicava come mittente sulla busta della lettera l'indirizzo di uno degli spazi più attivi in questo senso: quello di Arleen Schloss che apriva il loft in Broome Street per performance e concerti il mercoledì sera¹⁰³.

Accanto agli appassionati trasporti per il punk e la No Wave, il punto di riferimento musicale dello storico dell'arte fu orientato verso le nuove sonorità di uno dei protagonisti di quella stagione: Brian Eno¹⁰⁴. Gli interni razionalisti descritti in *Ambienti per Design*, infatti, si colorano del fascino astratto e mentale di una musica studiata per accompagnare spazi. Nell'immobilità zenitale del terrazzo progettato da Figini e Pollini "arriva filtrata una music for Airports di

Eno”, scriveva Birolli¹⁰⁵, quasi a intensificare gli effetti di straniamento dechirichiano degli ambienti e potenziarne il senso atemporale.

Per quegli anni Brian Eno era un riferimento ineludibile per la cultura *engagé* e ben rappresentava il sound degli anni '80, come dichiarava Franco Bolelli su “Alfabeta”: “se la music for airports risuonasse nelle sale di Linate [...] allora Jean François Lyotard vedrebbe soddisfatto il desiderio che lo muove quando sostiene che ‘non basta che un avvenimento sia un avvenimento nel suo campo, bisogna ora che il campo stesso diventi avvenimento’”¹⁰⁶. Tuttavia l’accezione che lo storico dell’arte dava alle musiche di Eno era ben diversa dal senso esistenziale che vi leggevano i contemporanei¹⁰⁷; piuttosto ne enfatizzava l’aspetto evocativo di un ambiente sonoro che per il suo minimalismo poteva rinviare alle superfici lisce, piane e astratte delle architetture moderniste.

Non ci si spaventi su questa ulteriore fonte che sembrerebbe far apparire il saggio come una sorta di *pastiche*, in realtà il testo incorpora, in forma sorprendentemente lineare, testi visivi, verbali e anche musicali, con una ampia organicità di assimilazione. Filtrare esperienze diverse, maturate nel clima nell’avanguardia europea e americana e adottarle per raccontare uno specifico episodio della storia della cultura architettonica italiana significava spostarsi al di fuori dell’ombra più battuta della scrittura storica artistica. La redazione finale del titolo del saggio è un utile esercizio a dimostrare l’ampio ricorso a una pluralità di fonti diverse. Da *Ambienti razionalisti* Birolli passò ad *AMBIENTI PER DESIGN un suono udito una cosa vista (EXIT)* con un evidente cambio di direzionalità verso una maggiore idea di invenzione e creatività, molto più aderente alla commistione curiosa di idee

e componenti culturali diverse che sostanzia il saggio.

Sotto questa luce ben si esplicita la componente visiva ed il risalto tipografico dato ad alcuni elementi del testo, attraverso l’uso della maiuscola, quasi a dare un richiamo sensoriale ed emotivo al titolo. Assume, così, singolare rilievo quell’ultima apposizione di “EXIT” che ha un’efficacia spaziale, rimandando come suggestione alle “fire safety” ed “exit door” degli ambienti pubblici¹⁰⁸.

Ancor più emblematica è la scelta di combinare “Ambienti per Design” a una citazione, come una sorta di slogan. La locuzione “un suono udito una cosa vista” è tratta da *To the lighthouse* di Virginia Woolf¹⁰⁹. La citazione scelta appare come un richiamo, forse allusivo, al suono degli ambienti di Eno, ma soprattutto fa emergere tutta l’ammirazione dello storico dell’arte per l’autrice inglese.

Birolli aveva una peculiare predilezione per la Woolf: due citazioni compaiono all’interno dello studio critico¹¹⁰ e sono ricavate da *The Moment: A Summer’s Night*, breve racconto-saggio del 1929 contenuto in *The Moment and Other Essays*, raccolta uscita postuma nel 1947¹¹¹. Ma fu *To the lighthouse* ad avere un impatto notevole su *Ambienti per design*, perché Birolli, lettore attento della Woolf, colse alcuni elementi chiave del racconto utili ad entrare nel processo di sintesi nel quale era impegnato. In particolare, fu senz’altro la seconda parte (*Time passes*) del libro che descrive la casa dei Ramsay deserta dalla presenza umana, ad avere influenzato la stesura del saggio. Essa è scritta con uno stile narrativo in terza persona e si concentra soprattutto sugli effetti che il tempo ha sulle cose. Le persone, infatti, sembrano scomparire del tutto, l’unico movimento è dato dal vento che si insinua all’interno della casa e scivola sugli oggetti, le carta da parati, i libri e i fiori. L’impat-

to del tempo sulle cose, la connessione tra tempo storico e tempo soggettivo, il parallelismo tra corpo del romanzo e architettura della casa, la disintegrazione dello spazio materiale della casa nel vuoto ambientale, erano suggestioni che ben si innestavano sulle intuizioni e sulle idee precedenti¹¹².

Anche la presenza di Virginia Woolf, come punto di riferimento nel saggio, rende più urgente la sollecitazione a capire le ragioni, i motivi, per cui Birolli scelse di raccontare un particolare episodio dell'Interior design degli anni Trenta con una messa in opera testuale irregolare e audace, attraverso l'impiego di modelli critici ed esperienze artistiche diverse.

Evidentemente questi nessi rimandano a una riflessione ben più ampia sul contesto storico e artistico in cui Birolli si trovava. In quegli anni, il solo riferimento a de Chirico, come ha ben chiarito Denis Viva, era un banco di prova sulla possibile associazione con le questioni relative alla critica della modernità¹¹³. Lo storico dell'arte però ne fece una lettura che si distingueva dalla emergente convinzione che de Chirico fosse all'origine del Novecentismo architettonico¹¹⁴, un tema in qualche modo legato alla crescente moda del revival di cilindri-colonne, pilastri, archi e coperture a cono. C'è da chiedersi se l'idea di uno spazio metafisico generatore degli effimeri interni razionalisti delle triennali sia, invece, debitore dei rapporti complessi e scoperti con le proposte di Germano Celant, sodale nella prima esperienza del PAC di Milano, soprattutto di quell'idea "di stabilire una serie di relazioni fisiche e percettive tra lo spazio dell'ambiente e le ricerche artistiche"¹¹⁵.

Come non citare, inoltre, la presenza di "Flash art" sul terreno dell'aggiornamento alle novità d'oltreoceano, che

portava, in sincronia con l'esperienza americana di Birolli, la voce di Thomas Lawson, figura di riferimento per la quantità di contributi sulla rivista e gli interventi di Douglas Crimp, David Salle, Christina Kubisch¹¹⁶.

Che i tempi fossero in procinto di cambiare era molto chiaro allo studioso: quando in parallelo alla scrittura di questi testi, egli organizzò i corsi di storia dell'arte all'Accademia di Belle Arti di Brera, con la precisione di un sismografo, registrò il rapido volgere dell'epoca: nel 1979/1980 tenne un corso sull'arte Concettuale, nel 1980/1981 sulla decorazione, mentre nel 1981/1982 sulla narrazione.

Non stupisce che il primo testo con cui ricomparve sulla scena pubblica, *La Gratia*, del 1993, era un racconto in cui metaforicamente veniva rappresentato negli spazi di due musei e di una stanza parigina il succedersi di neoavanguardia, postmoderno e tempo attuale¹¹⁷.

Con *Ambienti per Design*, Birolli edificò un'architettura complessa e contraddittoria che voleva restituire la ricchezza e l'ambiguità della cultura moderna ma risulta ancora difficile chiarirne il complesso territorio culturale su cui maturò. Al contrario è verosimile pensare che il saggio fu una tappa necessaria del lavoro dello storico dell'arte, in particolare di quel processo di rimescolamento dei generi tradizionali della letteratura artistica, iniziato con i *Miti del '900* e che quattro anni dopo si sarebbe spinto all'invenzione narrativa di *Boccioni. Un racconto critico*.

1. Z. Birolli, *Ambienti per Design un suono udito una cosa vista (EXIT)*, in *Sorbi, tordi & nitidezze. Arte in Italia dopo la Metafisica*, cit., pp. 123-135

2. Id., *Sorbi, tordi & nitidezze. Arte in Italia dopo la Metafisica*, Milano, Jaca Book, 1983.

Il volume raccoglieva diciotto testi, una introduzione e una nota alle illustrazioni. In ordine di pubblicazione: Licini 1: in *Oswaldo Licini*, (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 23 ottobre 1968-6 gennaio 1969), a c. di Zeno Birolli e Aldo Passoni, Torino, Galleria civica d'arte moderna, 1968, pp. 21-35; Licini 2: in *Oswaldo Licini*, (Dortmund, Museum am Ostwall, 1974), Milano, s.n., s.p.; Licini 3: *Storia e temporalità circolare*, in *Oswaldo Licini, Errante, erotico, eretico. Gli scritti letterari e tutte le lettere*, a c. di Gino Baratta, Francesco Bartoli, Zeno Birolli, Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 11-31; Postmetafisica: *Neopitagorismo*, in *Letteratura-Arte. Miti del '900*, (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 19 febbraio-19 maggio 1979), Milano, Idea, 1979; 1922-1930 e l'astrattismo: in *Milano 70/70. Un secolo d'arte. 2: dal 1915 al 1945*, (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 28 aprile-10 giugno 1961), Milano, Edi stampa, 1971, pp. 52-65; Metafisica: *Un problème de points*, in *Les Réalismes 1919-1939*, (Parigi, Centre Georges Pompidou, 17 dicembre 1980 - 20 aprile 1981), Parigi, Centre Georges Pompidou, 1980, pp. 42-51; recensione di una mostra di acquarelli di Morandi: *Pittura e intimità poetica*, "Nac - Notiziario Arte Contemporanea", (3), 15 novembre 1968, pp. 6-7; Funi: *Quale tradizione in Achille Funi*, (Ferrara- Galleria Civica d'Arte Moderna - Palazzo dei Diamanti, 29 giugno-10 ottobre 1976), Ferrara, s.n., s.p.; Casorati: *Tradizione e rinnovamento nell'opera grafica di Casorati*, in *Casorati. Opere grafiche, sculture, scenografie*, (Novara, Palazzo del Broletto, marzo-aprile 1968), Milano, Alfieri&Lacroix, pp. 11-15; Nizzoli: *Marcello Nizzoli*, in *Nuove Tendenze. Milano e l'altro futurismo*, (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 31 gennaio-31 marzo 1980), Milano, Electa, 1980, pp. 99-103; Fontana: *Un diario di Fontana*, in *La donazione Lucio Fontana: proposta per una sistemazione museografica*, (Milano, Palazzo Reale, 28 novembre 1978-31 gennaio 1979), Milano, Multipla, 1978, pp. 25-35; Martini: *Arturo Martini*, "Revue de l'art", (1-2), 1968, pp. 141-143 (firmato insieme a Rosci); Melotti: in *Melotti*, (Torino, Galleria civica d'arte moderna, 26 maggio-23 luglio 1972), a c. di Zeno Birolli, Torino, Galleria civica d'arte moderna, 1968, pp.???

Accanto a questi, sei nuovi studi critici, tra i quali, vi era, appunto, *Ambienti per design*. Gli altri erano L. (*come Licini*), pp. 19-33; De Pisis, pp. 83-84; Severini, pp. 93-98; *Early Moves: à propos du récit*, pp. 136-143; Savinio & de Chirico, pp. 144-153.

3. Lettera di Zeno Birolli a Gino Baratta, 3 maggio 1981, Mantova, Archivio Privato Baratta; Lettera di Zeno Birolli a Francesco Bartoli, 9 agosto 1981, Mantova, Archivio Privato Bartoli.
4. Si veda Archivio Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, fondo editore, Cartella Zeno Birolli C1/C4/922. Si tratta di un gruppo di quattro lettere intercorse tra Birolli, Brega, Fagone e Veca durante il periodo maggio 1981-gennaio 1982.
5. Cfr. F. Irace, *Macchine celibi*, in *Zero Gravity. Franco Albini. Costruire la modernità*, (Milano, Triennale, 28 dicembre-26 dicembre 2006), a c. di F. Irace, Milano, Electa, 2006, p. 20.
6. Z. Birolli, *Ambienti per Design un suono udito una cosa vista (EXIT)*, op. cit., p. 123.
7. Un'ulteriore conferma per questa datazione si trova nella *Nota* del volumetto di versi Z. Birolli, *Su foglietti 1980-1984. Appunti in versi per accompagnare i lavori di Romiti Licini Novelli Birolli Agnetti Fontana Melotti*, Mantova, Corraini Editore, 2000. "Scrivo questi versi all'inizio degli anni Ottanta nella casa di Milano guardando oltre la ringhiera manifesti pubblicitari e intanto preparavo il libro *Sorbi tordi e nitidezze*, Jaca Book 1983, in cui sono raccolti saggi sull'Arte moderna. A quel tempo si era conclusa la mostra dei Miti del 900, che mi era costata tanta fatica e il catalogo *Birolli*. C'era in preparazione quello di *Novelli*, mentre avevo aperto la stagione '80/'81 al Padiglione d'Arte Contemporanea di via Palestro con l'intervento di Agnetti".
8. Id., *Umberto Boccioni. Racconto critico*, Milano, Einaudi, 1983. Il libro uscì nella collana Einaudi Letteratura 74.
9. Sulla questione più larga della storiografia e della critica militante tra fine settanta e inizio ottanta si veda D. Viva, *Postmodernisme et antimodernisme dans l'historiographie de l'art italien du XX siècle (1973-1983)*, in *Le Postmoderne: un paradigme pertinent dans le champ artistique?*, (Parigi, INHA, 30-31 maggio 2008), a c. di F. Danesi, K. Schneller, H. Trespeuch, **HICSA**, <http://hicsa.univ-paris1.fr/>

documents/file/6_Postmoderne-Viva.

10. Il contratto della Giulio Einaudi Editore per la pubblicazione dell'opera è datato 8 febbraio 1977. Cfr. [Contratto relativa alla pubblicazione dell'opera su Boccioni] Archivio Centrale dello Stato di Torino, Archivio Einaudi (d'ora in poi ACST/AE), Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, mazzo 23, fascicolo 351, foglio 31. Nell'Archivio Einaudi sono conservate anche le bozze del volume; nella prova di stampa del frontespizio datata 21 febbraio 1983, la redazione era occorsa in un lapsus di scrittura: l'autore riportato era Renato e non Zeno Birolli. Cfr. ACST/AE, Originali e bozze, mazzo 196, fascicolo 589, foglio3.

11. Lettera di Zeno Birolli a Francesco Bartoli, 9 agosto 1981, cit.

12. *On Narrative*, "Critical Inquiry", vol. 7 (1), autunno 1980.

13. B. Herrnstein Smith, *Narrative Versions, Narrative Theories*, "Critical Inquiry", vol. 7 (1), autunno 1980, pp. 213-236.

14. S. Chatman, *What Novels Can Do That Films Can't*, "Critical Inquiry", vol. 7 (1), autunno 1980, pp. 121-140.

15. Lo esplicita lo stesso Birolli nell'introduzione a *Sorbi, tordi & nitidezze. Arte in Italia dopo la Metafisica*, cit. p. 17.

16. Copia di lettera di Gian Piero Brega a Zeno Birolli, 25 maggio 1981, Archivio Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, fondo editore, Cartella Zeno Birolli C1/C4/922.

17. *Ibidem*.

18. Copia di lettera di Vittorio Fagone a Zeno Birolli, 15 dicembre 1981, Archivio Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, fondo editore, Cartella Zeno Birolli C1/C4/922.

19. "Come sai, la casa editrice ha dovuto ridurre di molto i programmi della saggistica. I libri di critica d'arte per i quali avevamo assunto degli impegni contrattuali non sono pochi e quindi siamo costretti a farli scivolare per la pubblicazione sino ai primi mesi dell'83". Cfr. Copia di lettera di Vittorio Fagone a Zeno Birolli, cit.

20. "La casa editrice è riuscita a superare un giro di boa molto difficile e i mesi scorsi, come tu sai, sono stati affollati e impegnativi". Copia di lettera di Salvatore Veca a Zeno Birolli, 15 gennaio 1982, Archivio Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, fondo editore, Cartella Zeno Birolli C1/C4/922.

21. Si fa riferimento alla crisi economica e alla successiva ristrutturazione aziendale del 1981 che portò alle dimissioni di Brega e ad un cambio di linea editoriale nella casa editrice. Cfr. Roberta Cesana, *Gian Piero Brega. Un filosofo in redazione*, in *Protagonisti nell'ombra*, a cura di Giancarlo Ferretti, Milano, Unicopli, 2012, pp.31-54.

22. M. Calvesi, *La metafisica schiarita*, Milano, Feltrinelli, 1982.

23. Lettera di Zeno Birolli a Francesco Bartoli, 9 agosto 1981, cit.

24. Z. Birolli, Introduzione, in *Sorbi, tordi & nitidezze. Arte in Italia dopo la Metafisica*, cit., p. 16. In effetti l'accoglienza alla mostra non fu unanime. Si vedano ad esempio le stringate e limitative recensioni di F. Caroli, *Il Padiglione d'arte contemporanea. Scegliere Lo Savio*, "Corriere della Sera", 18 marzo 1979; M. Bandini, *Una struttura polivalente per l'arte contemporanea a Milano*, "l'Avanti!", 8 aprile 1979; l'esitante di R. Barilli, *Sua Maestà la regina il Pac*, "L'Espresso", XXV (12), 25 marzo 1979, pp. 101-103 e le benevole di M. Rosci, *Si riapre con quattro mostre il 'Padiglione Gardella'. Vetrina d'arte nel cuore di Milano*, "La Stampa", 19 aprile 1979; L. Carluccio, *Arte*, "Panorama", 24 aprile 1979, p. 16. Una revisione più attenta del volume/catalogo della mostra fu redatta da G. Rapisarda, *Ricerche/Novocento Italiano. Quei mitici maestri*, "Il Messaggero", 12 marzo 1980. Si rilegga anche il giudizio perentorio di De Seta per il catalogo Anni Trenta. Cfr. C. De Seta, *'Gaddus': oltre l'architettura degli anni Trenta*, in *Gli Anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, (Milano, Galleria del Sagrato, Palazzo Reale, ex Arengario, 27 gennaio- 30 aprile 1982), Milano, Mazzotta, 1982, pp. 213-216. Una rivalutazione della mostra è di M. Garberi, *Il Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano. PAC 1979-1989*, (Milano, PAC, dicembre 1989-gennaio 1990), Milano, Mazzotta, 1989, pp. 7-11.

25. N. Ponente, *Il Padiglione d'arte contemporanea a Milano. Un Beaubourg in tono minore*, "Paese Sera", 11 marzo 1979. "Nella mostra, in definitiva, ci sono troppe presenze e troppe assenze; direi che anch'essa partecipa di quel 'riflusso' che caratterizza, oggi, parte della nostra situazione culturale. Ma, quel che è peggio, si ha l'impressione, e posso anche sbagliare, che questo rifluire nasca dal vento che spira dai magazzini del mercato".

26. Z. Birolli, Introduzione, in *Sorbi, tordi & nitidezze. Arte in Italia dopo la Metafisica*, cit., pp. 15-16. Si veda anche la lettera a Gino Baratta del maggio 1981: "Ho mandato una lettera a Parigi per la traduzione del tuo testo e credo che presto ti scriveranno direttamente. Sono molto contento che i nostri testi dei 'Miti' escano contemporaneamente sullo stesso numero dei Cahiers...". Cfr. Lettera di Zeno Birolli a Gino Baratta, 3 maggio 1981, cit. Di fatto uscì solo il lavoro di Baratta in *Les Réalismes 1919-1939*, "Cahiers du Musée National d'Art Moderne, (7-8), 1981, pp. 254-275. Probabilmente i rapporti con Clair furono guastati da una diversa visione storiografica e dal temperamento anarchico di Birolli che escludeva qualsiasi riguardo verso autori allora in voga.

27. Non solo quindi le ricostruzioni generali come *Il disegno del prodotto industriale. Italia 1860-1980*, a c. di V. Gregotti, Milano, Electa, 1982; come E. Frateili, *Una storia del disegno industriale italiano 1928-1981 (Quasi una storia ideologica)*, Torino, CELID, 1983; ma anche e soprattutto il numero monografico 1980 della rivista "Rassegna", diretta da Gregotti con saggi e contributi di M.C. Tonelli, G. Aulenti, O. Selvafolta. Cfr. *Il disegno del mobile razionale in Italia 1928/1948*, "Rassegna" (4), 1980 e il successivo *Mobili italiani anni trenta*, a c. di D. Riva, M. C. Tonelli (Milano, Galleria del Milione, 25 Marzo-24 Aprile, 1982), Milano, [stampa Leva], 1982.

28. Se si esclude il testo di Ornella Selvafolta su "Ottagono". Cfr. O. Selvafolta, *Mostra dell'abitazione alla VI Triennale 1936*, "Ottagono", (56), marzo 1980, pp. 66-73.

29. A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Milano, Longanesi, 1978.

30. Birolli aveva tenuto la conferenza il 5 aprile del 1973, era intitolata *Verso un'arte fascista*. Come le altre conferenze, fu pubblicata nel volume collettivo E. Crispolti, B. Hinz, Z. Birolli, *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Milano, Feltrinelli, 1974. Sulla questione politica dei temi affrontati e sul contesto "caldo" in cui avvenne la manifestazione si veda P. Guadagnolo, *Nota, in Arte e fascismo in Italia e in Germania*, cit., pp. 5-6. Una riflessione attuale su quella circostanza è in D. Viva, op. cit., p. 51.

31. "Le conferenze su Arte e Fascismo sono

iniziate suscitando vasto interesse e affluenza di pubblico. ti farò avere i ciclostilati per ciascuna e alla fine, si intende, il libro di Feltrinelli che le raccoglierà tutte. Manca un po' il tempo per la ricerca e si incontrano serie difficoltà per ottenere certe fotografie. Così a Torino al mausoleo della storia degli Agnelli, delle loro macchine e fasci littori ho visto in archivio alcune immagini emozionanti per la loro 'chiarezza' d'obiettivo, come ti racconterò".

Lettera di Zeno Birolli a Francesco Bartoli, 17 marzo 1973, Mantova, Archivio Privato Bartoli.

32. Z. Birolli, *Nota alle illustrazioni*, in Id., *Sorbi, tordi & nitidezze. Arte in Italia dopo la Metafisica*, cit., p. 156.

33. Id., *Introduzione*, in Ivi, p. 15.

34. M. Praz, *La filosofia dell'arredamento. I mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli dall'antica Roma ai nostri tempi*, Milano, Longanesi, 1964. Francesca Valli ricorda che Zeno tenne a Brera nell'anno accademico 1980/1981 un corso dedicato alla Decorazione e in tale occasione aveva ripreso il libro di Praz.

35. Birolli possedeva la traduzione italiana del saggio di Robert Venturi intitolato *A Definition of Architecture as Shelter with Decoration on It, and Another Plea for a Symbolism of the Ordinary in Architecture*, pubblicato in "Architecture and Urbanism (A+U)" nel gennaio 1978. In Italia era uscito all'interno del volume *Venturi, Rauch and Scott Brown*, a c. di G. Pettena, M. Vogliazzo, Milano Electa, 1981. Le sottolineature e le postille nella copia posseduta da Birolli, manifestano il suo interesse per questo saggio.

36. In particolare si pensi all'esposizione di Franco Albini alla Rotonda di via Besana di Milano nel dicembre 1979 e a *Luigi Figini e Gino Pollini. Architetti*, (Milano, PAC, gennaio-marzo 1980), a c. di V. Gregotti e V. Savi, Milano, Electa, 1980.

37. Gli articoli erano usciti prima in "Rassegna Italiana", IX, 1926 849-858, X 1927, 248-250, 467-470 e poi parzialmente ristampati in "Quadrante", II, (24), 1935, pp. 18-24. Più recentemente furono ripubblicati in E. Mantero, *Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano*, Bari, Dedalo, 1969, pp. 57-87.

38. Ivi, p. 58.

39. "...troppo noto e non più recente, è lo scambio d'influenze tra Cocteau, Picasso e

- Strawinsky, troppo evidente come le loro opere si completino a vicenda, perché sia il caso di richiamarlo. E così è ben nota l'influenza che ebbe Cocteau scrittore sul gruppo dei 'Sei' e in genere sull'evoluzione della musica francese. Piuttosto è impressionante la rispondenza fra Le Corbusier, che è senza dubbio oggi uno degli iniziatori più notevoli di un'architettura razionale, e Cocteau...". Cfr. in Ivi, p. 57. Sulla fortuna italiana di Cocteau nella prima metà del '900 in ambito non strettamente letterario si veda V. Gianolio, *Le tentazioni del serpente sodomita Jean Cocteau e l'Italia 1908-1938*, in Jean Cocteau, Quaderni del Novecento Francese (15), Roma, Bulzoni, 1992, pp. 271-301.
40. Non è vano ricordare che nel 1979 per le Edizioni del Formichiere era uscita la traduzione della raccolta *Du Cinématographe* a cura di Bernard e Gauteur e la traduzione di *Les Mystère Laïc* come *Mistero Laico*. *Giorgio de Chirico. Saggio di studio indiretto*, introdotto da Alberto Boatto. Per il contesto della fortuna di Cocteau in Italia negli anni Settanta e Ottanta si veda la V. Gianolio, *Per una bibliografia italiana di Jean Cocteau*, in Jean Cocteau, Quaderni del Novecento Francese (15), cit., pp. 342-351.
41. Cfr. F. Ghielmetti, *Progetto-video*, in *Letteratura-Arte. Miti del '900*, (Milano, PAC, marzo-aprile 1979), a c. di Z. Birolli, Milano, Idea Books, 1979, p. 24.
42. La rubrica, formata da sei articoli, iniziò nel numero 119 del novembre 1937 e si concluse nel numero 130 dell'ottobre 1938. Sullo stesso tema altri interventi uscirono per "Rassegna di architettura" e per "Stile". Discussioni recenti sul "décor de cinéma" sono in P.M. de Santi, *...e l'Italia sogna. Architettura e design nel cinema déco del fascismo*, in *Storia del cinema mondiale. L'Europa: miti, luoghi, divi*, a c. di G. P. Brunetta, Torino, Einaudi, 1999, pp. 429-483 e R. De Berti, *Film*, in *Arti in Italia oltre il fascismo* (Firenze, Palazzo Strozzi, 22 settembre 2012-27 gennaio 2013), a c. di A. Negri, S. Bignami, P. Rusconi, G. Zanchetti, **Giunti**, Firenze 2012, pp. 166-167.
43. Persico dedicò due articoli all'arredamento nel cinema su "Casabella". Cfr. LEADER [E. Persico], *L'arredamento nel cinema*. *Levi e Paulucci*, "La Casa Bella", IV (46), ottobre 1931, pp. 22-23; Id., *L'arredamento moderno nel cinema*, "La Casa Bella", V (59), novembre 1932, pp. 32-33. Ora ripubblicati in *Edoardo Persico. Tutte le opere (1923-1935)*, a c. di G. Veronesi, II, Milano, Edizioni di Comunità, pp. 66-68.
44. Cfr. E. Persico, *Gli architetti italiani*, "L'Italia Letteraria", 6 agosto 1933 ora in *Edoardo Persico. Tutte le opere (1923-1935)*, cit., pp. 145-150.
45. Si veda ad esempio l'ampia memoria autobiografica e professionale R. Birolli, *Pittura d'oggi*, Firenze, Vallecchi, 1954; ora in Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma, *Renato Birolli*, Parma, Università di Parma, 1976.
46. In particolare ci si riferisce al capitolo *Milano anni trenta*. Persico nel lungo saggio di Fossati intitolato *Birolli 1930-1938*. Cfr. Renato Birolli, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 30-36. La conoscenza tra i due studiosi era iniziata negli anni Sessanta, ne è prova una lettera conservata presso l'Archivio Einaudi di Torino, dove il giovane Zeno Birolli, borsista CNR all'Istituto di Storia dell'arte 'Paolo D'Ancona', si presenta a Fossati introducendo il proprio lavoro di critico e l'attività di storico dell'arte. Cfr. Lettera di Zeno Birolli a Paolo Fossati, 11 aprile 1967, Archivio Centrale dello Stato di Torino, Archivio Einaudi (d'ora in poi ACST/AE), Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, foglio 22. Poi l'amicizia si era consolidata con la partecipazione a diversi progetti comuni; fu peraltro Fossati a proporre durante la Riunione editoriale della casa editrice Einaudi del 19 gennaio 1977 "una piccola monografia su Boccioni". Cfr. ACST/AE, Verbali delle riunioni editoriali, mazzo 7.2, fascicolo 7. Sulle "reciproche frequentazioni torinesi" e le "comuni avventure culturali" si veda G. Contessi, *Paolo Fossati: dai libri ai quadri e viceversa*, in Paolo Fossati. *La passione del critico. Scritti scelti sulle arti e la cultura del Novecento*, a c. di G. Contessi e M. Panzeri, Milano, Bruno Mondadori, 2009, pp. 318, 323.
47. Archivio Franco Albini, cartella "Mostra dell'abitazione, VI Triennale 1936", fotografia n. 704, © Fondazione Franco Albini. "Mostra dell'abitazione - Sesta Triennale - Arch. Albini Camus Clausetti Gardella Mazzoleni Mucchi Palanti Romano - alloggio per quattro persone, alloggio per tre persone, due locali per case popolari. Mobili di serie su modulo costante, scomponibili, intercambiabili bianchi, greggi-legno verniciato; pavimenti di linoleum;

poltrone in metallo parkerizzato, stoffe tessute a mano marrone; letti a piede sollevati per rendere agevole la pulizia; materassi in gommapiuma; coperte dei letti marrone e greggio; tavoli di cucina con foderature di linoleum; pavimenti nei servizi di grès ceramico; apparecchi di illuminazione razionali; dispositivi elettrici per la pulizia, riscaldamento, ecc. “.

48. Cfr. *Mostra dell'arredamento, Stanza per un uomo*. Architetto: *Franco Albini*, in *Guida della Sesta Triennale* (Milano, Palazzo dell'Arte, maggio-ottobre 1936), a c. di A. Pica, 2 ed., s.l., s.e. (Milano, Same), 1936, pp 157-158. “Il letto: tubo quadro nickel-matt. - piatto di ferro rivestito di gomma/Libreria: legno laccato bianco lucido - cristallo trasparente - metallo nichel-matt./Armadio per abiti: ante a coulisse pero nero opaco - metallo nickel-matt. - linoleum bianco opaco/Tavolo di marmo: lastra di marmo - ferri a T/Mobile per attrezzi sportivi: pannelli di traliccio di legno”. Tali annotazioni, in ordine di sequenza, corrispondono alle glosse dei seguenti disegni: [3] “VI Triennale di Milano / Galleria dell'arredamento - Sala Dassi / Il letto”, scala 1:10, h 58,6 x b 67,5 cm, matita su carta da spolvero; [4] “VI Triennale di Milano / Galleria dell'arredamento - Sala Dassi / La libreria / Indicazioni sui materiali: legno laccato bianco lucido / cristallo trasparente / metallo nichel - matt.”, scala 1:10, h 60,9 x b 65,2 cm, matita su carta da spolvero; [5] “VI Triennale di Milano / Galleria dell'arredamento - Sala Dassi / Armadio per abiti”, scala 1:10, h 62 x b 76,5 cm, matita su carta da spolvero; [8] “VI Triennale di Milano / Galleria dell'arredamento - Sala Dassi / Il tavolo di marmo”, scala 1:10, h 49,5 x b 44,3 cm, matita su carta da spolvero; [9] “VI Triennale di Milano / Galleria dell'arredamento - Sala Dassi / Mobile per attrezzi sportivi”, scala 1:10, h 42,6 x b 64,5 cm, matita su carta da spolvero. Cfr. Milano, Archivio Franco Albini, © Fondazione Franco Albini.

49. Birolli aveva una grande ammirazione per scrittori come Claude Simon, già incrociato per l'opera di Gastone Novelli.

50. I sei ambienti sono nell'ordine: Mostra dell'arredamento, Parte notturna di un'abitazione di BBPR (Banfi, Belgiojoso, Peressutti, Rogers; Mostra dell'arredamento, Stanza di soggiorno e terrazzo di Luigi Figini e Gino Pollini; Mostra dell'arredamento,

Stanza per un uomo di Franco Albini; Mostra dell'abitazione N. 1 tipo di alloggio di un locale studiato per un albergo di soggiorno, per una pensione o per un edificio ad alloggi di un locale con servizi centralizzati di Albini, Camus, Clausetti, Gardella, Mazzoleni, Minoletti, Mucchi, Palanti, Romano; Mostra dell'abitazione N. 2 tipo di alloggio per quattro persone di Albini, Camus, Clausetti, Gardella, Mazzoleni, Minoletti, Mucchi, Palanti, Romano; Mostra dell'abitazione N. 6 ufficio per piccole aziende a orario unico di Piero Bottoni. **51.** Si tratta di queste fotografie identificate nell'Archivio fotografico della Triennale con i corrispondenti numeri di inventario: TRN VI 15 1018, TRN VI 15 1026, TRN VI 15 1024, TRN VI 17 1165, TRN VI 17 1168, TRN VI 17 1173, TRN VI 02 0053, TRN VI 02 0051, TRN VI 02 0054, TRN VI 02 0055, TRN VI 02 0065, TRN VI 02 0066, TRN VI 02 0119, TRN VI 03 0125. Archivio Fotografico Triennale di Milano © Fondazione Triennale (d'ora in poi AFTM).

52. Cfr. *Mostra dell'arredamento, Stanza di soggiorno e terrazzo*. Architetti: *Gino Pollini e Luigi Figini*, in *Guida della Sesta Triennale*, cit., pp. 150-151.

53. Cfr. AFTM, TRN_VI_15_1026.

54. Z. Birolli, *Ambienti per Design un suono udito una cosa vista (EXIT)*, cit., p. 125. Si veda a confronto la relazione progettuale nel catalogo della manifestazione: “Ambiente di soggiorno: alla parete quadro di Mauro Reggiani; pavimento di marmo botticino levigato [...] parete rivestita di intonaco di pomice a rinzaffo [...] scaffalatura di castano ad elementi in serie, componibile secondo schemi variabili, poltroncine di castano e stoffa orbace [...] tavolo con piano di marmo verde Issorie levigato [...] vasi di terracotta [...] seggiole impagliate. Nella loggia di fondo: scultura astratta di Fausto Melotti; parete di cubetti di porfido; pavimenti di ghiaia bianca. Terrazzo: parete a blocchi di pomice [...] pavimento di ghiaia rosa e di quarzite; tavolo pieghevole e sedia a sdraio...”. Cfr. *Mostra dell'arredamento, Stanza di soggiorno e terrazzo*. Architetti: *Gino Pollini e Luigi Figini*, in *Guida della Sesta Triennale*, cit., p. 151.

55. Anche se risulta inaspettatamente scorretta la definizione del materiale della scultura. Cfr. 1935 3, *scultura n. 16*, 1935 in *Melotti. Catalogo Generale*, a c. di G. Celant, Milano, Electa,

[1992], p. 23.

56. Z. Birolli, *Ambienti per Design un suono udito una cosa vista (EXIT)*, cit., p. 126.

57. Cfr. AFTM, TRN_VI_15_1024.

58. *Ibidem*

59. Cfr. AFTM, TRN_VI_17_1168.

60. Ivi, pp. 124-125. Utile al confronto il resoconto descrittivo dell'ambiente nel catalogo: "Una libreria di cristallo con parti di nichel opaco. Un tavolo per lavoro con lastra di marmo verde olivo. Un letto sospeso di tubo quadro con materasso di gomma piuma. Un armadio sistemato a cassetti con scomparti con ante scorrevoli rivestite di linoleum nero, praticabile sul suo piano superiore. Un mobile per attrezzi sportivi. Poltroncine e sedia a sdraio di tubo parcherizzato e cuscini di gomma piuma. Impianto di illuminazione a elementi spostabili. Pavimento di linoleum bianco a quadri di circa un metro. Cfr. *Mostra dell'arredamento, Stanza per un uomo. Architetto: Franco Albini*, in *Guida della Sesta Triennale* cit., p. 158.

61. Cfr. *Mostra dell'abitazione, N. 2 tipo di alloggio per quattro persone. Architetti: Albini, Camus, Clausetti, Gardella, Mazzoleni, Minoletti, Mucchi, Palanti, Romano*, in *Guida della Sesta Triennale*, cit., pp. 26-28.

62. "Al di là di una vetrata si vedono le grandi foglie di una pianta per interni. Deve essere passata qualche ora perché l'ambiente adesso è illuminato a pieno giorno. Strisce brillanti di metallo riquadrano questa vetrata. Non ci sono porte o maniglie, mentre lungo tutta la parete la lunga finestra è aperta con un sistema di serrande. Dall'alto arriva luce persistente, anche se con brevi abbassamenti. Si direbbe che la giornata è di sole, con nuvole vaganti, forse con un po' di vento. In questa parte dell'abitazione, come nel precedente studio le minime oscillazioni per tutto il tempo vengono solo da fuori". Z. Birolli, *Ambienti per Design un suono udito una cosa vista (EXIT)*, cit., p. 127.

63. Ghielmetti ricorda dell'interesse di Zeno per le lezioni universitarie di Deleuze, mentre il libro *L'Image-mouvement* uscì solo nel 1983.

64. Cfr. *Michelangelo Antonioni* (Parigi, Cinémathèque Française, 9 aprile-20 luglio 2015), a c. di Dominique Païni, Parigi, Flammarion/ Cinémathèque Française, 2015. Si veda anche *Lo sguardo di Michelangelo. Antonioni e le arti* (Ferrara, Palazzo dei diamanti, 10 marzo-9 giugno 2013), a cura di

Dominique Païni, Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2013.

65. Birolli scriveva: "Antonioni proprio negli anni quaranta è legato all'ambiente ferrarese e nel suo primo documentario *Gente del Po*, iniziato nel '43, sviluppa certe idee ferraresi presenti nell'articolo *Per un film sul Po* ("Cinema", n. 68, 1939). Negli anni cinquanta, dopo i cortometraggi arriveranno *Cronaca di un amore* (1950), *La signora senza camelie* (1952-53), sino all'*Avventura* (1959) e a *Blow up* (1966)". Cfr. Z. Birolli, *Ambienti per Design un suono udito una cosa vista (EXIT)*, cit., p. 124. Cfr. M. Antonioni, *Per un film sul fiume Po*, "Cinema", IV (68), 25 aprile 1939, pp. 254-257. Peraltro lo storico dell'arte non aveva a disposizione memorie o testimonianze autobiografiche del regista sulla città "metafisica" come la conversazione con Aldo Tassone per "Positif", n. 292 giugno 1985, in cui Antonioni accenna alla presenza dei pittori moderni (e di de Chirico) a Ferrara.

66. Si veda ad esempio il capitolo *La Ville morte* nel saggio di José Moure, *Le paysage urbain et ses mutations dans le cinéma de Michelangelo Antonioni*, in *Michelangelo Antonioni. Anthropologue de formes urbaines*, a c. di J. Moure, T. Roche, Paris, Riveneuve éditions, 2014, pp. 64-79.

67. Si tratta di un portfolio di tavole stampate dalla Galleria del Milione nel 1938. Una recensione alla raccolta di tricromie è di D. Morosini, *Tricromie d'arte italiana contemporanea*, "Vita Giovanile", I (12), 15 luglio 1938.

68. Si tratta di una variante cm. 92 x 65 dipinta tra il 1934 e il luglio del 1937, acquistata dai Ghiringhelli della Galleria del Milione e poi venduta ad Alfonso Orombelli all'inizio del 1938. Cfr. *Giorgio de Chirico, Catalogo ragionato dell'opera metafisica (1908-1942)*, a c. di G. Roos e P. Baldacci, n. cat. REV 357. Le informazioni le devo all'Archivio dell'Arte Metafisica e a Paolo Baldacci che qui ringrazio.

69. Cfr. T. Kezich, A. Levantesi, *Personaggi e curiosità*, in *Cronaca di un amore. Un film di Michelangelo Antonioni. Quando un'opera prima è già un capolavoro*, a c. di T. Kezich, A. Levantesi, Torino, Lindau, 2004, pp. 111-123.

70. Birolli non poteva sapere che l'intero dialogo di *Cronaca di un amore* "è un'artificiosa sovrapposizione a posteriori: per ragioni di

economia il film è girato muto e quasi nessuno degli interpreti presterà la propria voce in doppiaggio". Cfr. T. Kezich, *Una pietra miliare del cinema moderno*, in Ivi, pp. 15-21.

71. Z. Birolli, *Ambienti per Design un suono udito una cosa vista (EXIT)*, cit., p. 127.

72. Ivi, p. 128.

73. *Il primo Antonioni I cortometraggi Cronaca di un amore I vinti La signora senza camelie Tentato suicidio*, a c. di C. Di Carlo, Bologna, Cappelli editore, 1973. A conferma di tale supposizione la pubblicazione tra e illustrazioni del volume di Birolli di un fotogramma del film *Tentato suicidio* ricavato dall'illustrazione n. 77 del libro edito da Cappelli.

74. "Artists Space is presenting two nights of film for which we are requesting fees for film rental. The films have been divided into two programs which will run the nights of April 27 and 28...". Lettera di Ragland Watkins a Joanne Henley, 19 aprile 1979, New York University, Fales Library and Special Collections Elmer Holmes Bobst Library, Artists Space Archive (d'ora in poi NYU, FL/ASA), Series 1 Box 8, Subseries Folder 2.

75. "Film at Artists Space". Artists Space is screening films by young New York artist/filmmakers Wednesday, November 14 through Saturday, November 17. The screenings will begin at 8pm each evening, in one and a half to two hour programs. The filmmakers have been showing their work in New York City for several years.", [Circolare dattiloscritta], NYU, FL/ASA, Series 1 Box 8, Subseries Folder 9.

76. La rassegna *Cinema indipendente americano e francese* del settembre 1981 al PAC e alla Cineteca Italiana di Milano nacque da questa congiuntura. Cfr. *Cinema indipendente americano e francese*, (Milano, PAC/Cineteca Italiana, settembre 1981), a c. di F. Ghielmetti con la collaborazione di Zeno Birolli per le ricerche degli autori americani, Milano, s.e., 1981.

77. Lettera di Zeno Birolli a Gino Baratta, 9 ottobre 1977, Mantova, Archivio Privato Baratta.

78. ACST/AE, Lettera di Zeno Birolli a Paolo Fossati, 28 agosto 1978.

79. "Any chance of you returning to New York?". Lettera di Thomas Lawson a Zeno Birolli, 4 gennaio 1980, Milano, PAC, Padiglione d'arte Contemporanea.

80. Lettera di Zeno Birolli a Francesca Valli, 17 ottobre 1980, Milano, Archivio privato.

81. Cfr. Z. Birolli, *Su foglietti 1980-1984*.

Appunti in versi per accompagnare i lavori di Romiti Licini Novelli Birolli Agnetti Fontana Melotti, cit.

82. Cartolina illustrata. Zeno Birolli a Gino Baratta, 21 ottobre 1980, Mantova, Archivio Privato Baratta.

83. *Horror Pleni. Pitture d'oggi a New York*, (Milano, aprile-maggio 1980), a c. di Z. Birolli, Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 1980.

84. Sull'attività di Zeno Birolli al Padiglione d'Arte Contemporanea si veda B. Garatti, *Le acquisizioni d'arte contemporanea delle civiche raccolte d'arte del Comune di Milano dal 1972 al 1992*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, A.A. 2010-2011, Rel. Prof. Giorgio Zanchetti, pp. 61-62, 108-115. Con l'aiuto di Viviana Pozzoli, al momento, è in corso di elaborazione una raccolta completa dei materiali relativi alla collaborazione di Birolli per questo spazio espositivo.

85. "A New York c'è tanta Decorative Painting nei migliori interessi dei connesseeurs, così che il Whitney of American non trovò di meglio che rimescolare le carte con una selezione newyorkese dedicata alla New Image Painting. In alternativa a questo mescolamento di tendenze, ci sono state almeno due proposte più radicali, Pictures, all'Artists Space e ultima Master of Love". Cfr. Z. Birolli, *Dammi il tempo di guardare in Horror Pleni. Pitture d'oggi a New York*, cit. Cfr. *Pictures*, (New York, Artists Space, 24 settembre-29 ottobre 1977), New York, Committee for the Visual Arts, 1977. Il testo che raccoglie, quasi in simultanea, i più importanti interventi critici su questo specifico momento dell'arte contemporanea negli Stati Uniti è *Art After Modernism, Rethinking Representation*, a c. di B. Willis, New York/Cambridge, New Museum/MIT Press, 1984. Sulla "Pictures generation" si veda D. Eklund, *The Pictures generation, 1974-1984*, (New York, Metropolitan Museum of Art, 21 aprile-2 agosto 2009), New York, The Metropolitan Museum of Art, 2009.

86. "Real Life" fu edita da Thomas Lawson e Susan Morgan dal 1979 al 1994. Se da una parte "Real Life crystallized the sensibilities and interests of the artists of the Picture generation",

dall'altra circolava per le gallerie emergenti e gli spazi "nonprofit" della città americana. Aveva una fisionomia molto diversa da "October" e "Screen" e fu un crocevia interdisciplinare per scrittori, artisti e musicisti. Sulla rivista si veda G. Allen, *Artists' Magazines. An alternative space for art*, Cambridge (MA), The MIT press, 2011, pp. 175-199. Una ampia raccolta di articoli usciti sulla rivista è *Real Life Magazine. Selected writings and projects 1979-1994*, a c. di M. Katzoff, T. Lawson, S. Morgan, New York, Primary Information, 2013. Le copie di Real Life possedute dallo storico dell'arte erano il numero 1 del marzo 1979 e il numero 2 dell'ottobre dello stesso anno.

87. La lettera di Thomas Lawson a Zeno Birolli del gennaio 1980 palesa una familiarità tra i due e la volontà di fare progetti insieme nell'immediato. Cfr. Lettera di Thomas Lawson a Zeno Birolli, 4 gennaio 1980, Milano, PAC, Padiglione d'Arte Contemporanea.

88. Cfr. Z. Birolli, *Dammi il tempo di guardare in Horror Pleni. Pitture d'oggi a New York*, cit. È interessante verificare che una stessa modalità di montaggio di citazioni e discorso diretto usciva più tardi, nel 1981, in articoli come *Notes towards Film* di Robbins dove sono accostati riferimenti di Wittgenstein e Naipul. Cfr. D. Robbins, *Notes towards Film*, in "Real Life. Magazine", (7), autunno 1981, pp. 20-21.

89. Come si evince nella primi stesura del testo conservata all'archivio del PAC. Cfr. [Dattiloscritto Dammi il tempo di guardare], Milano, PAC, Padiglione d'Arte Contemporanea.. La biografia di Roger Fry, (1940), al 1983, non era ancora tradotta in italiano. Di Fry però in Italia era stato tradotto nel 1947 *Vision and Design (Visione e disegno*, trad. di E. Cannata, Milano, Minuziano).

90. G. Allen, *Artists' Magazines. An alternative space for art*, cit., p. 178.

91. Cfr. T. Lawson, *Every picture tells a story, don't it*, "Real Life. Magazine", (2), ottobre 1979, pp. 10-12.

92. Ivi, p. 36.

93. Cfr. T. Lawson, *Long distance information*, "Real Life. Magazine", (4) estate 1980, pp. 3-5.

94. Cfr. J. Bolande, *A mood on the rise*, "Real Life. Magazine", (4) estate 1980, pp. 11-13. L'articolo della Bolande è molto interessante perché descrive fotogrammi di ambienti filmici. Cfr. K. Gordon, *Honeymoon habit*, pubblicato

sulla rivista nel numero 5 del 1980; Cfr. D. Robbins, *Notes towards Film*, cit.; si veda anche F. Ryder, *Pissing on ice (Four things about Susan Harwood, and a fifth, sixth and seventh about her guitar, her audience, and her monkey)*, "Real Life. Magazine", (7) autunno 1981.

95. Ad esempio: "The living room of a modern apartment. A sliding glass door opens to a garden of tropical plants lit by colored spotlights. A large paintings of a South American jungle cat is hung over the long sofa". Cfr. T. Lawson, *Every picture tells a story, don't it*, cit. Un altro esempio è: "Long and rectangular, with windows at one end, the apartment is basically divided into two parts. The entrance is in the kitchen area, the place where guests are entertained. In the front, were the windows are, is bed and a table set up for working. At one end of the mattress is a small, low table, on the other side, also on the floor, a cushion chair. Hanging over the table on a long cord is a light with a metal shade, industrial looking". Cfr. K. Gordon, *Honeymoon habit*, cit.

96. Cfr. T. Lawson, *Every picture tells a story, don't it*, cit., p. 12.

97. Cfr. Z. Birolli, *Ambienti per Design un suono udito una cosa vista (EXIT)*, cit., p. 130.

98. Lettera di Zeno Birolli a Francesca Valli, 19 ottobre 1980, Milano, Archivio Privato.

99. Cfr. B. Gendron, *The Downtown Music Scene*, in *The Downtown Book. The New York Art scene 1974-1984*, (Grey Art Gallery and the Fales Library, New York University, 10 gennaio-1 aprile 2006), a c. di M.J. Taylor, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2006, pp. 40-65. Dello stesso autore B. Gendron, *From New Wave to No Wave, in Between Montmartre and the Mudd Club. Popular music and the Avant-Garde*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, pp. 227-315.

100. Cfr. *Bands at Artists Space* [Circolare dattiloscritta], NYU, FL/ASA, Series 1 Box 6, Subseries Folder 1 - Bands, New Wave Rock Tuesday 5/2-5/6/78.

101. Cfr. J. Rockwell, *Rock: Underground*, "The New York Times", 8 maggio 1978.

102. Si veda dello stesso Rockwell, *The Rock World and visual arts*, "The New York Times", 2 giugno 1978.

103. Il loft di Arleen Schloss al 330 Broome Street tra la Bowery and Chrystie fu un luogo di sperimentazione e di confronto diretto tra arti

visive, performance e musica Rock.

104. Il musicista britannico Brian Eno nel 1978 produsse l'importante album *No New York* che conteneva le principali band del No Wave music movement, tra cui Teenage Jesus and the Jerks, DNA, Contorsions.

105. Cfr. Z. Birolli, *Ambienti per Design un suono udito una cosa vista (EXIT)*, cit., p. 125. L'album *Ambient 1 (Music for Airports)* era uscito nel 1978.

106. Cfr. F. Bolelli, *Il sound degli anni '80*, "Alfabeta", I (5), settembre 1979, pp. 17-18.

107. "...musiche che si combinano con le forme dell'esistenza [...] Dove la musica circola nelle vene della vita e in esse immette la linfa della propria energia creativa". Cfr. F. Bolelli, *Il sound degli anni '80*, cit. p. 17.

108. In un altro passo del saggio, Birolli usò un'espressione scritta tutta in maiuscolo: la parola è INCANTO e si riferisce alla testata di un fotoromanzo chiuso nella camera da letto dei BBPR. Cfr. Z. Birolli, *Ambienti per Design un suono udito una cosa vista (EXIT)*, cit., p. 128. La citazione di INCANTO è prelevata dal copione *L'amorosa menzogna* di Michelangelo Antonioni: "...del giovane che ha un'espressione assorta mentre legge un fotoromanzo, di cui si vede la testata: INCANTO". Cfr. *Il primo Antonioni I cortometraggi Cronaca di un amore I vinti La signora senza camelie Tentato suicidio*, cit. p. 38.

109. V. Woolf, *Una gita al faro*, Milano, Garzanti, 1979, p. 69. La copia che lo storico dell'arte possedeva è questa edizione del 1979, con traduzione di Giulia Celenza. Il volume è molto sottolineato e in alcuni punti glossato.

110. SI tratta di "(An aeroplane hummed like a piece of plucked wire)" e "(There is also, on the roads, the distant explosion of a motorcycle, shooting further and further away down the road)". Cfr. Z. Birolli, *Ambienti per Design un suono udito una cosa vista (EXIT)*, cit., p. 125.

111. Cfr. V. Woolf, *The Moment and Other Essays*, London, Hogarth Press, 1947. Nella raccolta *Sorbi tordi e nitidezze*, il testo successivo ad *Ambienti per Design* è intitolato *Early Movies à propos du récit*. In questo saggio Birolli si sofferma a lungo su "The Cinema" di Virginia Woolf, apparso nel 1926 prima a New York (in *Arts*) poi in Inghilterra (*Nation & Athenaeum*) ma che lo storico dell'arte, con tutta probabilità, trovò nel volume *The Captain's*

Death Bed and Other Essays (Hogarth Press 1950). Per questo secondo lavoro Birolli colse il senso dello studio critico della Woolf sul cinema e di come il *medium* influenzi necessariamente il modo di raccontare.

112. Si può ritenere che l'attenzione di Birolli per il libro della Woolf fosse dettato anche da un preciso particolare iconografico: la presenza dei fiori, immaginati o reali, in molte parti del romanzo. Non senza sorpresa, dunque, per un appassionato botanico come lo storico dell'arte, la precisa classificazione delle piante collocate negli interni razionalisti.

113. Cfr. D. Viva, *De Chirico* malgrè lui. *Episodi di fortuna critica dal Sessantotto al Postmoderno*, "Studi di Memofonte", (9), 2012, pp. 166-193.

114. Si vedano ad esempio i saggi di Cesare De Seta e di Fulvio Irace per la mostra *La Metafisica. Gli anni Venti* del 1980. Cfr. C. De Seta, *L'architettura degli anni Venti*, in *La Metafisica. Gli anni Venti*, Vol. II, (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, maggio-agosto 1980), a c. di R. Barilli, F. Solmi, Bologna, Grafis [1980], pp. 11-18; F. Irace, *Il 'Novecento' a Milano. L'altra metà del modernismo*, in *La Metafisica. Gli anni Venti*, Vol. II, cit., pp. 19-23. Sulla questione di Chirico e architettura e i problemi metodologici ad essa connessi si veda S. Somaschini, *L'architettura nell'arte di Giorgio de Chirico. Fondamenti teorici, esempi e influenze dagli anni di Monaco al Postmoderno*, Tesi di laurea, a.a. 2010-2011, rel. prof. Silvia Bignami.

115. Cfr. G. Celant, *Ambiente/Arte*, in *B76. La Biennale di Venezia. Ambiente, partecipazione, strutture culturali*, vol. I, Venezia, La Biennale di Venezia, 1976, pp. 187-201.

116. Si veda T. Lawson, *Uses of Representation/ Usi della rappresentazione distinguiamo*, "Flash Art", XIII (88-89), marzo-aprile 1979, pp. 38-39; Id., *La pittura a New York: una guida illustrata*, XIII (92-93), ottobre-novembre 1979, pp. 4-11; Id., *Flash Art New York, David Salle*, "Flash Art International", XII (94-95), gennaio-febbraio 1980, p. 33; Id., *Switching Channels*, "Flash Art International", XIV (101), gennaio-febbraio, 1981 pp. 20-21; Id., *Emergent Artists at the Guggenheim 1981 White Biennial*, "Flash Art International" XIV (103), estate, 1981, p. 42. Cristina Kubisch pubblicò un importante intervento *Time Into Space/ Space Into Time New Sound Installations in*

New York/ La riappropriazione del tempo- nuove installazioni a New York, "Flash Art", XIII (88-89), marzo-aprile 1979, pp. 16-19. Sullo stesso numero gli articoli di Douglas Crimp, *About Pictures/ Immagini* a p. 36 e di David Salle, *New Image Paintings/ Nuova pittura figurativa* a p. 40.

117. Z. Birolli, *La Gratia*, in G. Baratta, *Il voltafaccia del linguaggio*, a c. di Zeno Birolli, Milano, Claudio Lombardi editore, 1993, pp. 191-206.



Fig. 1. Zeno Birolli, Franco Ghielmetti, *Progetto Video*, PAC, 1979

Ambienti per design. Un suono udito una cosa vista (EXIT)

Zeno Birolli

Il pensiero della classicità ha avuto nella cultura italiana del Novecento una fortuna singolare quanto lo fu il suo sviluppo. Dalla immagine colorata che ci lascia Dino Campana (chi può dirsi felice che non vide le tue piazze felici? E le tue vie tortuose di palazzi e palazzi marini e dove il mito si cova, notturna estate mediterranea?) negli anni della Prima guerra mondiale, alla cultura postmetafisica degli anni Trenta. Savinio dice che l'Arte Moderna (*Pittori italiani del '900 in Francia*, 1942) ha saturato di sé i costumi, la moda, l'arredamento, i gusti, le case dentro e fuori, l'aspetto della città. E proprio in questo clima si configurò il movimento razionalista che ha interessato sia l'architettura che il design. Si può anzi parlare di una continuità di analogie e di atteggiamento secondo un legame che procede dalla prima metafisica di De Chirico, Savinio e tutto l'ambiente ferrarese di pittori e poeti, si permuta nell'opera di alcuni pittori e scultori della postmetafisica e nel razionalismo architettonico degli anni Trenta e Quaranta, sino allo spazio scenico di Antonioni, che cade negli anni del neorealismo. Ed è ancora Savinio che rivela nello scritto ricordato dove stia il fascino di alcuni films. La loro qualità, il loro spazio arioso – scriveva – il loro “colore” derivano direttamente dall'Arte Moderna. Questi films (e perché non allegare certe inquadrature di Cocteau o di Orson Welles?) nessuno li avrebbe potuti concepire, nessuno li avrebbe potuti fabbricare né tanto meno tirare in serie se, prima, alcuni

poeti non avessero poetato in quel determinato modo, se alcuni pittori non avessero dipinto in quel determinato modo, se poeti e pittori riuniti non avessero dato vita e sentimento a talune forme, assurde al primo aspetto e vane, cui nessuno prima di essi aveva osato avvicinarsi e sfiorarle. Queste pellicole erano necessariamente altre da quelle di Antonioni. Ma nei suoi films degli anni Cinquanta, e persino le tracce ancora evidenti in “Professione reporter”, è stata tradotta questa idea-immagine dello spazio-vuoto e del tempo-silenzioso che aveva in mente Savinio. Antonioni proprio negli anni Quaranta è legato all'ambiente ferrarese e nel suo primo documentario *Gente del Po*, iniziato nel '43, sviluppa certe idee ferraresi presenti nell'articolo *Per un film sul Po* (“Cinema”, n. 68, 1939). Negli anni Cinquanta, dopo i cortometraggi arriveranno *Cronaca di un amore* (1950), *La signora senza camelie* (1952-53), sino all'*Avventura* (1960) e a *Blow up* (1966).

Questa nozione metafisica di spazio vuoto e di oggetto si basa sul concetto dechirichiano di “solitudine plastica”, le cui fonti filosofiche si trovano nel pensiero di Schopenhauer e di Nietzsche. Viene infatti data una nuova posizione all'oggetto e allo spazio a cui esso è relativo. Il concetto di vuoto ambientale allora assume i suoi vari aspetti, da quello di una purificazione astratta della forma, a quello di una rarefazione metafisica della narrazione, all'ordine stesso che il razionalismo in Italia porta nello spazio abitativo e nella sua rappresentazione ideale. Esiste tuttavia un'altra analogia che lega le strutture della scena filmica a quelle della architettura razionalista, ed è la loro provvisorietà, la fatiscenza della loro costruzione. Il luogo dell'architettura e dell'oggetto disegnato è per eccellenza la Triennale di Milano e le sedi pubbliche nelle quali gli architetti e designers esemplificarono la loro idea di modelli e di costruzione. Per questo è importante la tipologia di queste installazioni, senza che sia obbligatorio identificare similitudini dispositive e caratterizzazioni

abitative tra ambienti d'architettura e luoghi filmici. Entrambi sono un luogo che privilegia il senso di vuoto e dà una collocazione particolare all'oggetto, al suo involucro. Il vuoto è analogamente rappresentato da uno spazio libero intorno alle cose inanimate e alla assenza (per l'architettura) o fragile presenza (per la pellicola) di colloqui e di persone. Nella installazione c'è ancora un'aria di tipometafisico, formalmente accreditata come presenza di linguaggio, mentre nel film la rarefazione è riflessa e giocata sui colloqui così astratti e sulla presenza di persone isolate come oggetti.

Nella stanza per un uomo è prevista tutta la giornata di un individuo che viva solo: dal riposo alla toletta, alla ginnastica, allo studio. La delimitazione delle zone non dipende dalle pareti, solo perimetrali, quanto dagli oggetti e dall'arredamento che differenziano l'ambiente. Anche la doccia è in vista. Si trova vicino allo spazio per la ginnastica.

(an aeroplane hummed like a piece of plucked wire)

Lo stesso ambiente per un uomo solo si presenta diversamente la sera. (Inquadratura e movimento di macchina mettono in risalto gli elementi più importanti). Sostata la sedia di tubo e lamiera parkerizzati. Sistemate le carte e i libri nello scaffale, sono state accese le lampade sospese a intervalli uguali. Un'altra luce vicino alla doccia toglie alla stanza qualsiasi intervallo d'ombra. La stanza per un uomo sembra a prima vista in pieno giorno. Ma dopo un po' incomincia a perdere la sua solarità, sino al momento in cui rimane accesa nella notte solo la lampadina del letto. La rete metallica con materassino in gommapiuma è in alto sospesa sulla verticale di un telaio. Il suo piano sovrasta leggero l'armadio e a mano a mano i piani di cristallo della libreria sino al tavolo verde oliva di marmo. Il vogatore sottostante, rimasto genuflesso è ormai completamente in ombra, disposto all'alba successiva.

I quadrati di linoleum bianco del pavimento conducono all'armadio nero, in penombra. Dopo la ginnastica del mattino, si cercano gli abiti lunghi. Secondo la divisione razionale degli scomparti questi sono dalla parte dei soprabiti e delle giacche, vicino alle scarpe con tacco e alle camicie, lontano dalle scarpe da tennis, da spiaggia, da roccia, tutte senza tacco. Alla distanza di un braccio c'è il castello di metallo con il letto pensile. A capo del letto, applicata alla parete la lampadina schermata di moderno disegno. Dall'altra parte la libreria divide l'ambiente. Qui per le pareti grigiorosate è prevista una luce morbida abbastanza diffusa e accogliente che proviene dall'unica finestra. Anche le ombre delle lampade a muro non sono forti. Non ci sono intorno figure, né immagini sulle pareti. Dalla finestra si vede del verde.

(there is also, on the roads, the distant explosion of a motorcycle, shooting further and further away down the road)

Al centro del soggiorno un ligustrum fiorito. Altre sedie di vimini e legno. Quattro bicchieri di terraglia posati in simmetria non calcolata sul piano striato del marmo. Più a sinistra c'è un otre di terracotta, mentre sulla parete di fronte un pannello di una scultura astratta, forse in ceramica. Tutto è immobile. Cielo completamente sereno. Un'apertura quadrata sulla parete di fondo dà sulla loggia, di cui si vede soltanto il muro di cubetti di porfido che inquadra una sdraio. I colori delle strisce della sdraio sono tenui e non contrastano con la ghiaietta chiara. Il legno della sdraio è naturale e chiaro.

(arriva filtrata una music for airports di Eno)
Con quali occhi vedranno questa terrazza all'ora del tramonto. Le pareti sono alte tre metri e occorre raggiungere la loggia per vedere all'esterno. Il ligustrum ha ormai superato l'altezza del muro ed è in pieno sole. Ombre nette e geometriche che andranno sfumando verso sera. Nel corso

della giornata non ci sono persone, cose, oggetti che si sfiorino. L'unico movimento può introdurlo la pianta. Ben riparata. Ma è difficile che le gemme oscillino. Tutto sembra consueto e normale. Eppure in questo isolamento tutto sembra sottratto al tempo. Sulla vetrata non c'è una sola impronta. Non si sente contatto diretto. Tanto è a sua disposizione, tanto ti rimane del tutto estraneo. Oggetti e mobili si presentano come cose che ci visitano e rendono omaggio venendo dalla memoria.

Una cornice nera riquadra una grande vetrata che sta in primo piano e scherma l'ambiente di soggiorno con l'annesso terrazzo. Solo una striscia a destra della vetrata è aperta e dà sulle sedie a sdraio in legno e stoffa di orbace. Tutti gli altri materiali e oggetti sono di linea piuttosto semplice e appaiono attraverso il vetro. Dovendo indovinare l'ora e il giorno potremmo dire che è l'après midi di una giornata di primavera avanzata, se non già una giornata d'estate.

Franchi: *Ecco le signore.*

Lalla (a Dario e a Franchi): *Non avete visto gli ultimi fuochi, i più belli. Peccato! Questi uomini d'affari sono peggio degli innamorati: si vanno a nascondere negli angoli più solitari.*

Dario (a Lalla): *Suo marito se n'è già andato, donna Lalla.*

Lalla (guardando disinvolta verso la finestra): *Lo so, grazie. Mi ha salutata. Se n'è ricordato all'ultimo momento.* (poi tornando a guardare Dario) *Un miracolo.*

Germaine (a Dario): *Noi vorremmo, ingegnere, far suonare un po' Nadia. Un pezzettino solo. Ce lo consente?* (guarda Nadia)

Dario (rivolgendosi pure lui verso Nadia e fissandola): *Mi unisco al vostro desiderio. Nadia ha voglia di accontentarci?*

Nadia (che se ne stava seduta da una parte, apre il portasigarette d'avorio appoggiato sul tavolino di cristallo. Prima di rispondere accende la sigaretta): *Poca. Sono stanca.*

Lalla: *Non farti pregare.*

Intanto Lalla, Germaine e lo stesso Dario

si sono alzati e vanno verso Nadia.

Germaine: *Il Bolero di Ravel. Solo quello e poi andiamo a dormire.*

Miseo (come a rompere un silenzio un po' imbarazzante): *No, non si arrabbi. Piuttosto, lei che sa tutto, dica un po': è vero che quell'americana che villeggiava quest'estate al castello di Fiorano ha regalato la propria Bugatti al suo amico Bucci?*

Germaine: *Sì, è vero.*

Marisa: *Proprio regalata? Non venduta?*

Germaine (con aria un poco stizzita): *Regalata, regalata!*

Da un lato dell'appartamento sul linoleum lucido è riflessa radente la sagoma di un tavolo. Sul cristallo è appoggiato un ventilatore AEG, fermo. Vicino c'è un libro aperto e una sedia in tubolare nichelato. C'è anche un terzo oggetto, una Olivetti il cui colore molto vivace contrasta con i precedenti toni. Perché rimanga sempre in vista è ricoperta con una sagoma di bachelite trasparente. Il cristallo su cui poggia è sempre più immateriale per effetto della luce che arriva dal terrazzo-solarium.

Albonetti: *Venite qua. Adesso proviamo il pezzo del bacio. Grosso modo lo conoscete. Vediamo un po' come lo fate.*

Clara: *Eh, ma...*

Albonetti: *Avanti!*

Lodi si avvicina a Clara e la accarezza delicatamente.

Lodi: *Mi scusi Clara, ma devo procedere.*

Albonetti (f. c.): *Sedete!*

Al di là di una vetrata si vedono le grandi foglie di una pianta per interni. Deve essere passata qualche ora perché l'ambiente adesso è illuminato a pieno giorno. Strisce brillanti di metallo riquadrano questa vetrata. Non ci sono porte o maniglie, mentre lungo tutta la parete la lunga finestra è aperta con un sistema di serrande. Dall'alto arriva luce persistente, anche se con brevi abbassamenti. Si direbbe che la giornata è di sole, con nuvole vaganti, forse con un po' di vento. In questa parte dell'abitazio-

ne, come nel precedente studio le minime oscillazioni per tutto il tempo vengono solo da fuori. Questo vano rettangolare è un terrazzo-solarium. Non è grande ed è strettamente connesso all'appartamento. Il suo pavimento è coperto di sabbia chiara e incolore, quasi fosse artificiale. Sulla sabbia è appoggiato un vogatore con snodi e anelli metallici molto stilizzati. Dallo studio attraverso i quadrati metallici della vetrata sembrava essere un oggetto familiare. Da vicino e in piena luce si capisce che è nuovo e in ogni caso non ancora praticato. Le sue impugnature formano due ombre divergenti, più nitide delle altre sagome prodotte dalle foglie arricciate, dal ventilatore o dalla macchina da scrivere sul tavolo dello studio.

Il regista e i tecnici sono attorno ai due attori. Il fotografo, dopo aver guardato in macchina, fa dei gesti all'elettricista perché regoli meglio la luce del proiettore. Il regista esce di campo, indietreggiando di spalle.

Nuovamente il regista che in p.p. guarda la scena attraverso il vetro di contrasto strizzando l'occhio. Poi sbarra le pupille e dà il pronti.

Paola (f. c.): *Sei brillo?*

Enrico: *Magari! Io non sono mai brillo. Un po' allegro, questo sì, ti dispiace?*

Paola (f. c.): *No. Ma ho sonno.*

Enrico: *Finalmente ho la maggioranza al Canapificio Lombardo. E ho fregato anche il fisco. Fontana diventa... Vedrai cosa diventa. Non sei contenta se mando la gente a gambe all'aria?*

La bottiglia è stappata. Enrico versa lo champagne.

Paola: *Sì, sì... Ma non sarebbe meglio parlarne domani? Stasera sono sfasata.*

Enrico si avvicina al letto con i bicchieri.

Paola sfilandosi le calze.

Paola: *Uff... Ho ancora le calze.*

Nella camera da letto c'è un grande armadio al centro e il letto a due piazze è dimostrativamente abbassato. Molto spa-

zio intorno allo stesso, tanto che due persone potrebbero rincorrersi in cerchio. In un angolo di fronte la poltrona è ricoperta da un tessuto di lana. Si vede la testata di un fotoromanzo chiuso: INCANTO. Tenda trasparente. Cosa si può scorgere alla destra di un letto matrimoniale chiudibile e dietro una tenda chiara di lino se non la sagoma di un vogatore. La luce arriva attenuata dall'alto.

Enrico: *Stavi molto bene stasera. Ti guardavano tutti. Rocchi poi non ne parliamo.*

Accenna ad accarezzare i capelli della moglie. Ma questa si alza subito in piedi e si allontana da lui, attraversando la stanza.

Paola: *Lo sai uno dei segreti per mantenersi belle? Dormire, dormire, dormire.*

Enrico ha un leggero sospiro.

Enrico (f. c.): *Allora buonanotte.*

Paola risponde con un filo di voce e senza voltarsi.

Paola: *Buonanotte.*

Posa il proprio orologio sul comodino e si avvia al bagno.

Ufficio di piccola azienda a orario unico. Posizione statica del mobilio, ma tipo di arredo intercambiabile con modelli e strutture equivalenti. (Si sente solo un brusio da lontano).

Piano di vetro del tavolo. È del tutto libero e molto lucido. A tre metri è collocato un altro piano simile. Le due scrivanie poggiano su due forme regolari e piene in legno. Gli spigoli di questa U rovesciata sono ben quadrati. Le due sedie corrispondenti sono al momento vuote. Braccioli e schienale in legno sono in piena luce. Riflessi sui cristalli e ombre più marcate di queste forme minime sul pavimento. Per tutta la lunghezza della grande vetrata, fissata in un reticolo metallico si stende la bassa scaffalatura con ante, ripiani e schedari. Tutto è in perfetto ordine. Due macchine da scrivere Olivetti sono riposte e mostrate nei loro mobiletti aperti. Dal lato ingresso un altro armadio più alto, in legno laccato ed elementi

componibili. Contro il muro di fondo uno schedario basso, in ferro cromato.

Armadio da refezione per quattro persone. Non si riconosce intorno l'ambiente semi-buio. L'armadio è fortemente illuminato come se ricevesse la luce di una lampada a 1000 watts. Tutti gli oggetti si prolungano con l'ombra e ci sono forti contrasti di chiaro e scuro in corrispondenza dei vani. Grande pilastro in legno aperto al centro con due ripiani simmetrici da una parte e dall'altra. Ognuno è diviso in due quadrati. In ogni quadrato è poggiato al centro un piatto cavo. Bicchiere e vino scuro sino a metà. Coltello a destra sul tovagliolo. Forchetta a sinistra. Nello spessore dell'armadio il piano di cristallo è vuoto e pulito. In basso ante chiuse a mobiletto. In alto ante aperte. Solo in una si vede un piatto. Anche i piatti non hanno vivande.

Lui alle dodici mangia lì. È in un ufficio a orario continuo. Sino a che non fu rammodernato doveva portarsi l'involto da casa. Poi furono rinnovati tutti i mobili, qui e nelle altre stanze. È difficile dire se lui riesce ad immaginare la signorina che mangia di fronte a lui. L'immagine di lei è sempre quella di una persona seduta alla scrivania. Anche lei ora è in piedi. Attraverso il mobile si vedono i piatti sopra e sotto il cristallo e le mani quando si protendono a raccogliere o a deporre gli oggetti ormai senza vivande. Qui la natura dell'oggetto è della stessa famiglia delle funzioni e dei gesti immotivati della giornata. Queste cose sono a misura di ogni movimento e rendono ancora più astratti i suoi abitanti, le vivande, le loro voci. Tutto è decoroso e pulito, ed è ben disegnato. Niente è estraneo a questo ambiente con il suo arredo povero ed essenziale. Forse è un bene che non ci siano finestre introno, ma solo delle lampade piuttosto forti, che danno una luce fredda e artificiale, concentrata sull'armadio. Le pareti sono lasciate in penombra. Tanto non ci sono dipinti, manifesti o cose da vedere, e se pur

li appendessi non li guarderei ugualmente. È questa la penombra in cui fioriscono gli enigmi? Ciò che mi sorprende è che in questi intervalli non c'è tempo per parlare. Rimane più tempo per tacere. Come se qui il parlare fosse come il leggere e a chi pensa di leggere sia impedito il vedere. Solo rientrando nell'altra stanza d'ufficio con la lunga finestra aumenta il brusio che si fa poi voci sino a che le voci non lasciano nuovamente il posto ai rumori più metallici. Pochi attimi come se tutti volessero insieme meditare con parole che si mescolano e possono confondersi. Se ora cerco di ricordare la grandezza della stanza del mezzogiorno, neanche parlarne. Ma neppure tanto quella dell'ufficio. Quanti metri esattamente lunga, quante braccia davvero larga? Dalla mia scrivania guardo solo lungo la diagonale chi arriva dalla porta. Di fronte a me o nelle altre direzioni non guardo. Di fronte c'è l'altro tavolo. Potrebbe essere un miraggio se non mi rimanesse addosso un indolenzimento in alcune parti del corpo, poi e di seguito sino a sera. Una volta sola vorrei alzando la testa trovarmi qui per puro caso, fuori orario, senza conoscere in che esatto momento, senza sentire persone affaccendate intorno. Sola con questi mobili belli e facili da usare, il mio cristallo, inutile io e per caso qui anche loro.

Ballando, Paola guarda ansiosa l'orologio al proprio polso, sospeso sulla spalla dell'uomo. I due arrivano dietro un divano semi-circolare, su cui ferve la conversazione. Tre donne eleganti, sui trenta-quarant'anni, stanno prendendo il the.

I Signora: *A proposito, sapete, ieri mi ha telefonato Luciana.*

II Signora: *Ah sì, sabato ci sono!*

I Signora: *Avete già deciso il regalo?*

III Signora: *Sto pensando a una bella trousse d'oro.*

II Signora: *No, ha detto che vuole...*

Una quarta signora, più anziana, intervie-

ne ridendo e fingendo di non capire ripete:
Cosa vuole...?

Le lampade sono riflesse con l'alone di luce e la loro campana sul lungo cristallo. Lo regge una armatura lineare di metallo cromato. Due poltroncine in stoffa e tubo nichelato spuntano da sotto il vetro. Sopra la solita Olivetti rossa, fortemente illuminata. Una delle lampade la sovrasta. Altre tre lampade sono sospese con lo stesso filo nero. Sul cristallo non ci sono altri oggetti, né riflessi. A un passo di distanza lungo il muro corre la libreria. È perpendicolare al tavolo e alla stessa altezza. Un po' in penombra con rimarchi più forti dove ci sono intervalli tra i libri. Alcuni scaffali sono ancora vuoti e solo due file complete sono in ordine. La finestra è buia per la griglia abbassata nella sera ormai inoltrata. Sotto la finestra al centro dello scaffale di libreria delle frisie gialle in un vaso di ceramica colorata. Più in là, a non più di tre passi un tavolino. Vi appoggia un vaso di iris fioriti e un libro chiuso. Una poltroncina è infilata sotto il cristallo.

Dall'altra parte di questo soggiorno un divisorio leggero e un vano adiacente. Si scorge l'interno soltanto per il tenue brillio del metallo della scrivania vuota e una poltroncina. Dall'altro lato un'altra poltroncina e un vaso colmo di fiori rossi. Si capisce che è appoggiato sul cristallo di un tavolino per simmetria con i precedenti.

In quella bianca luminosità pareva che i mobili e tutte le cose stessero in attesa della sua venuta. Ora la stanza era piena, comoda, intima, ma d'una intimità ambigua, a volte donnesca, a volte puerile: e un molle disordine, tutto femminile, fatto di panni abbandonati sulle sedie, di flaconi aperti, di scarpette rovesciate, di un settimanale aperto, complicava l'equivoco.

Che maniere (ripeteva Lisa turbata, con voce lenta e caparbia).

Michele la guardava: *La colpa non è loro, (pensava) è mia... essi hanno bisogno dei miei sentimenti... e io non ne ho.*

Un istante di silenzio.

Hai detto (cominciò Lisa con qualche esitazione) *che vorresti e non puoi odiare?*

Sì, (egli rispose) e ho anche detto (soggiunse impacciato) *che vorrei e non posso amarti...*

Elementi isolati nella stanza. Predomina il grande armadio. La parte superiore contiene l'apparecchio che illumina per riflessione l'intero ambiente. Il mobile laccato azzurro marino ha tutte le ante chiuse. Da un lato regge uno specchio girevole, nel quale si riflette il letto a due piazze. Parti metalliche verniciate di bianco e una grande coperta rosa è tesa sulla superficie. Non ci sono cuscini. Verso il bagno una sedia metallica con tessuto marrone senza persone né indumenti. Lampada a muro. Tavolino a rotelle con piano e armatura tubolare che si tende sul letto. Modello ospedale. In questa stanza porta la prima colazione. Vi sono appoggiati sopra una tazza e un giornale piegato. Nell'angolo più vicino una pianta ormai molto alta di caffè arabico in un piccolo vaso. Immobile. Lungo questa parete grigiorosato ci sono le pieghe di una tenda rosa sino a terra. Stufetta elettrica spenta. Su tutto l'azzurro dell'armadio fino al tappeto bianco entra luce chiara dalla finestra e fuori dà sui fiori gialli delle forsizie.

Interno. Radiogrammofono, tavolino e poltrona.

Radiogrammofono semiaperto nella parte del giradischi. Minuscolo marchio Ricordi con il cane che ascolta. ...*bene, sono trenta notti che...* Cinque regolatori di intensità-volume, quadrante dell'indicatore, cerchio scuro dell'altoparlante. ...*no, così non va, addio all'amore se...* A semicerchio due poltrone e un tavolino bianco laccato. ...*occhi avete la malinconia...* Caraffa di vetro colorato e due bicchieri ugualmente vuoti. ...*ogni lacrima vostra è una bugia...* La poltrona di sinistra in stoffa beige. Braccioli pieni e schienale diritto.

...infelicità. Forse l'addio se non mi vedrai stasera... L'altra a scivolo, pelle scura e due braccioli leggeri in legno metallo. ...addio, mia piccina, dirti...

(dall'esterno arriva la voce di una radio che trasmette canzoni. Il volume è piuttosto alto) La bussola d'ingresso può somigliare ad un ascensore decò per un grattacielo. Tante strisce orizzontali di noce quasi nero la rivestono dall'alto in basso. Queste continuano sulla porta, che si apre sull'atrio della casa. Anche il pavimento è a strisce di gommapiuma, orizzontali e verticali. L'atrio invece è mosso da tutto il disegno bianco e grigio del marmo. Questo freddo rivestimento sull'intera superficie delle pareti e del pavimento lascia due aperture rettangolari su una scala e sul vano di un profondo studio. Lì dentro si vedono tre tavoli da disegno con cavalletti in tubolare lucido e altrettante sedie molto disegnate. Sopra oggetti da lavoro: righe, squadre, posacenere. Tre lampade con un sottile braccio metallico a elle sono ripiegate su questi tavoli. In fondo una finestra dà sul verde e alcune villette. Da un'altra finestra multipla sul lato lungo dell'ambiente appaiono degli alberi. Sul muro chiaro di fronte c'è soltanto un telefono con la cornetta nera appesa. La luce di questo studio a pareti bianchissime è intensa, la forte illuminazione a giorno. Alla sera con le lampade accese si vedono piccoli aloni concentrati e uguali sul foglio da disegno. Tutto il resto si trova in una densa penombra. La scala porta al primo piano e dà su un vano al centro dell'appartamento. Unici ingombri un calorifero a muro, un tavolino basso a ridosso della grande finestra, uno sgabello. Dal soffitto scende il filo nero di una lampada con piccola campana. Le porte sono d'accesso alle stanze da riposo e al bagno. *Lo sa, mi diceva, che mangiano su una tavola tutta di specchi? Specchi come quelli per guardarsi? E nell'ingresso, si figuri, c'è una vasca che s'accende e dentro ci sono tutti pesci rossi. Io, appena li vidi, dissi a mia cugina:*

Voglio scrivere a casa che i pesci che mangiano i signori sono d'un altro colore. Lei rise tanto, disse che ero una stupida e, da allora, io non ho parlato più; ho sempre finto di non meravigliarmi di niente.

Gli oggetti sembrano semplificarsi sempre di più e riducono l'ingombro alla loro forma. Il vanoambiente arriva ad essere pensato come oggetto in proprio, disegnato e in qualche modo disarmato. È capitato a tutti questi vani di svicolo: la bussola, l'atrio, l'anticamera, anche le scale. Qui il disegno è una forma rarefatta che conferisce presenza al volume d'ingombro. Da un vano si partono a raggio gli altri luoghi dell'abitazione. Strano classicismo. Comunque ancora un ingresso, ora agli studi, ora, come svicolo, ai servizi e alle stanze per il sonno.

Camminavano adagio: sul grande casamento bianco ove abitavo si raccoglieva l'algido chiarore notturno e lungo i marciapiedi sterrati si alzavano le grigie ossature delle case in costruzione. In quella strada che i prati ancora lambivano si sentiva la fatica di una comunità nuova che deve prendere nuove abitudini e che non sa ancora dove (tra quelle architetture tutte uguali, nei vuoti scuri delle finestre e dei negozi) potrà rifugiarsi o trovare aiuto.

All'alba del design italiano nel laboratorio del Parco della Triennale il verde, l'acqua, le costruzioni sparse, i profilati metallici sembrano condurre tra leggere sinuosità a un giro senza uscita. Nel '33 alla Triennale sparse intorno ci sono le ventun realizzazioni della Mostra dell'Abitazione, interamente costruite e arredate. Sono dedicate a problemi determinati da bisogni particolari: dalla casa sull'Appennino alla casa del sabato per giovani sposi, dal gruppo di cinque case per vacanze alle proposte di abitazione a struttura d'acciaio e al gruppo di elementi di case popolari. Il fine di queste tipologie, di cui la casa-studio per artista ha come interprete Figini & Pollini

o Terragni e il gruppo comasco, è quella di conferire singolarità e privilegio ad ogni ambiente, depurato da ogni ridondanza decorativa. Il loro senso è quello di stabilire un nuovo rapporto di oggetto-ambiente. Questi oggetti vivono essenzialmente nel puro isolamento ambientale una sorta di apartheid boreale. La loro organizzazione dello spazio segue pur con rigorosa misura una narrazione a tonalità variabile: di luogo e di ambiente, di tempo e di stagione, di raffinati materiali e di ideali soluzioni. Entriamo nella casa di campagna per un uomo di studio e usciamo dalla casa per le vacanze di un artista sul lago, guardiamo da lontano la rimessa per velivoli adiacente alla casa dell'aviatore. Se la misura ha vinto, il rigore si è concesso ad una sorta di conversazione, tanto che anche le opere più tradizionaliste si adeguano a questo contesto e al buon ritmo che vi è sovrano. Questi mobili, il loro arredo sono la traccia di progettisti inconsueti che hanno letto le pagine di Platone e quelle di Bontempelli, che nello stesso tempo si sono dipinti il ritratto e sanno a memoria la nuova poesia italiana. Nel '33 i modelli, ambientati nel Parco sono stati costruiti a scala reale. Ogni volta che si esce è come varcare il cancello del giardino di Wedekind, verso il mondo e la perdita dell'incanto. Le loro distanze, le pareti, le vetrate, qualche scultura di Fontana e di Melotti aumentano la fragile illusorietà che si può trovare in una scena pirandelliana. Nel '36, invece, alla VI Triennale Pagano costruisce un apposito padiglione dove si distribuiscono i dieci esempi della Mostra dell'Abitazione. In questa mostra la progettazione del normale alloggio contemporaneo è affidata al gruppo Albini. C'è l'alloggio di un locale, quello per quattro persone di una famiglia di ceto medio e l'abitazione-stanza per un uomo solo, tutti pensati sulla base di un modulo di 66 cm. Ora il problema dell'abitazione e dell'arredamento è visto in relazione alla produzione

industriale. Eppure il progetto si consuma ancora come utopia (non sono le nuove città come Sabaudia l'analogo a scala urbanistica?) e la lampada, la poltrona, il tavolo si collocano di nuovo come simboli di una costante narrativa, oggetti che si portano appresso una razionale, equivoca bellezza. Anche il pubblico può guardare in solitudine a queste cose inanimate con la certezza di farne parte per un momento. Non ci sono dubbi che questo design abbia in sé un riflesso metafisico che porta a vedere nell'ambiente un oggetto vuoto, mediante un congelamento progressivo delle cose che si sono riposte. Il loro liberarsi da una pienezza di contenuto consentì una estrema semplificazione di superfici e di perimetri, accettando il minimo visivo di questi oggetti tipo. Negli interni specchi, vetrate, lucide superfici, intervalli lunghi di spazio sempre in una scrittura continua omogenea con brevi intervalli e un solo arredo nel tempo. Quale lo stile se non una sensazione di vuoto come avviene nella no man's land? Questo andamento mescola auralità e contenutezza borghese. Il carattere di questi mobili e la loro continenza architettonica forse dipende dalla irrealtà di cose date con il massimo realismo, e da una luce irrealistica che dà evidenza alla loro misura. Attraverso le tipologie proposte alle Triennali si segue il grado di modifica della narratività e dello spostamento degli oggetti. Sino al punto in cui l'oggetto si svincola dal suo dovere ambientale. Ciò accadde alla VII Triennale del '40. Dopo le quattro Biennali di Monza (1923-1930), che avevano posto il problema dell'allestimento visto come modello di arredamento, l'architettura fra il '30 e il '40 ad una di industrializzazione. Ora all'inizio degli anni Quaranta si era spostata da una prospettiva di artigianato: si afferma il concetto di standard che evita i pezzi di artigianato e il prototipo di una produzione virtuale. Solo allora i radioricevitori dei fratelli Castiglioni e di Caccia Dominioni,

o l'addizionate "Summa 40" disegnata da Nizzoli per l'Olivetti sono concepiti per la fabbricazione in serie. Come viene a cadere il principio formale della unit  di ambientazione si sviluppa contemporaneamente l'abitazione popolare con Bottoni a livello di urbanizzazione. Cos  la Triennale scioglie in se stessa il carattere di costruzione temporanea ed effimera con la quale ci aveva presentato le peculiari novit  del movimento moderno che sono sempre rimaste episodi isolati nel contesto dell'edilizia italiana. A maggior ragione questo isolamento, che si ritrova nelle costruzioni pubbliche del razionalismo (dalla Casa del Fascio di Terragni, alla Stazione di Michelucci a Firenze, all'Universit  Bocconi di Pagano a Milano), a met  degli anni Trenta ha un significato politico proprio per il suo carattere di lavoro artistico. Non   infatti un caso che la prima mostra del razionalismo internazionale sia stata allestita nel '33 proprio alla Triennale.



Fig. 2. VI Triennale di Milano, *Mostra dell'abitazione*, Albini, Camus, Clausetti, Gardella, Mazzoleni, Minoletti, Mucchi, Palanti, Romano, N. 1: *tipo di alloggio di un locale*, particolare, Archivio Fotografico Triennale di Milano © Fondazione Triennale.



Fig. 3. VI Triennale di Milano, *Mostra dell'abitazione*, Albini, Camus, Clausetti, Gardella, Mazzoleni, Minoletti, Mucchi, Palanti, Romano, N. 1: *tipo di alloggio di un locale*, particolare, Archivio Fotografico Triennale di Milano © Fondazione Triennale.



Fig. 4. VI Triennale di Milano, *Mostra dell'abitazione*, Albini, Camus, Clausetti, Gardella, Mazzoleni, Minoletti, Mucchi, Palanti, Romano, *N. 1: tipo di alloggio di un locale*, particolare, Archivio Fotografico Triennale di Milano © Fondazione Triennale.



Fig. 5. VI Triennale di Milano, *Mostra dell'abitazione*, Albini, Camus, Clausetti, Gardella, Mazzoleni, Minoletti, Mucchi, Palanti, Romano, *N. 1: tipo di alloggio di un locale*, particolare, Archivio Fotografico Triennale di Milano © Fondazione Triennale.



Fig. 6. VI Triennale di Milano, *Mostra dell'abitazione*, Albini, Camus, Clausetti, Gardella, Mazzoleni, Minoletti, Mucchi, Palanti, Romano, *N. 2: tipo di alloggio per quattro persone*, particolare, Archivio Fotografico Triennale di Milano © Fondazione Triennale.



Fig. 7. VI Triennale di Milano, *Mostra dell'abitazione*, Bottoni, *N. 6: ufficio per piccole aziende a orario unico, scrivanie a elementi componibili*, Archivio Fotografico Triennale di Milano © Fondazione Triennale.



Fig. 8. VI Triennale di Milano, *Mostra dell'abitazione*, Bottoni, N. 6: ufficio per piccole aziende a orario unico, mobile tipo da refezione per il servizio indipendente di quattro persone, Archivio Fotografico Triennale di Milano © Fondazione Triennale.



Fig. 9. VI Triennale di Milano, *Mostra dell'arredamento*, BBPR, Parte notturna di un'abitazione, modello di mobile radiogrammofono, Archivio Fotografico Triennale di Milano © Fondazione Triennale.



Fig. 10. VI Triennale di Milano, *Mostra dell'arredamento*, Albini, Stanza per un uomo, Archivio Fotografico Triennale di Milano © Fondazione Triennale.