

INDICE

4	Presentazione <i>di Alberto Manfredini</i>
7	1. ARCHITETTURA DEGLI ALLESTIMENTI
7	Premessa disciplinare
8	Gli interni e l'arte dello spazio
9	Architettura, allestimenti, comunicazione
10	Allestimenti come architettura
11	Specificità degli allestimenti
12	Il rapporto con il contesto
13	Modelli di allestimenti
13	Note conclusive
17	2. MOSTRE TEMPORANEE, D'ARTE O D'ALTRA NATURA
38	3. CASE-MANIFESTO
64	4. PADIGLIONI ESPOSITIVI
74	5. NEGOZI
79	6. MUSEI
91	7. INTERNI NEL COSTRUITO
99	8. IMPARARE ARCHITETTURA <i>di Roberto Rizzi</i>
104	Studenti di Architettura del Politecnico di Milano autori dei modelli

PRESENTAZIONE

Alberto Manfredini

In molti atenei e in molte scuole, in particolare di economia, c'è oggi l'ossessione di educare prevalentemente alla competizione. Ho sempre pensato che l'Università, e la Scuola di Architettura, dovrebbe invece educare alla conoscenza senza rinunciare alla competenza. Come avviene nelle nostre migliori Scuole di Architettura: per esempio a Firenze, ad Architettura, o a Milano, al Politecnico.

Architettura degli Allestimenti di Gianni Ottolini, e la sua premessa disciplinare, da un lato mostrano come il Politecnico, attraverso la maggior parte dei suoi corsi (come quelli tenuti dallo stesso Ottolini, ma non solo, negli ultimi anni) si avvalga di una didattica e di una ricerca di eccellenza che operano nel senso dianzi precisato, dall'altro confortano su convinzioni di carattere generale ormai sempre meno condivise, sia nella realtà teorica che in quella operativa.

Che l'insegnamento della progettazione architettonica non possa essere scisso tra composizione (progettazione) e tecnologia; che il disciplinare della progettazione non debba essere sezionato o suddiviso tra Composizione, Paesaggio, Interni; ebbene tutto ciò risulta evidente nelle pagine di Ottolini, così come nella sezione "Imparare Architettura" curata da Roberto Rizzi.

Con precisione viene citata, da subito, la definizione di "scenografia" di Isabella Vesco, quale sintesi tra "progetto e realizzazione del contesto spaziale effimero in cui si svolge e si riflette la vita umana ricreata dagli attori sulla scena". Che fa riandare con la memoria all'affermazione di Tafuri (1980) che l'unica preoccupazione dell'architetto è «rimanere sul palcoscenico agitandosi in modo grottesco per divertire una platea sempre più annoiata».

Comunque sia gli allestimenti, le problematiche specifiche connesse come il tema della comunicazione, i modelli stessi di allestimento (come i tanti qui illustrati elaborati da studenti con il supporto del Laboratorio di Modellistica Architettonica del Politecnico) ma soprattutto il rapporto con il contesto dell'allestimento consentono di affrontare in maniera diretta l'apparente "luogo comune" di cosa sia, o debba o dovrebbe essere, l'architettura.

Adolf Loos scriveva nel 1909 che «Oggi la maggior parte degli

edifici piace solo a due entità: il committente e l'architetto. Diversamente dall'opera artistica, che non deve piacere a nessuno, l'edificio deve piacere a tutti. Se l'opera d'arte appartiene alla sfera privata dell'artista, così non è per l'edificio [...]. Se l'opera d'arte nasce senza un bisogno, l'edificio soddisfa un'esigenza. Se l'opera d'arte non risponde ad alcuno, l'architettura rende conto a tutti». Ma a quale tipo di architettura si riferisce Loos? A quella della semplicità che ha caratterizzato ogni epoca, soprattutto nell'ambito di quell'architettura urbana che, in contrapposizione all'opera d'arte, dovrebbe "piacere a tutti" proprio per dover "rendere conto" a quella collettività che affida all'architetto il compito di rappresentare in forme compiute una cultura che le appartiene. «Costruire un edificio diviene un atto necessario, rappresentarne il valore un atto civile!». Quando è noto invece che le postmetropoli della contemporaneità sono sovente concepite in nome di una deriva formalista che fa assumere all'architetto il ruolo dello «stilista urbano che opera senza alcuna relazione di reciprocità se non quella della competizione, attraverso la particolare interpretazione della *bigness*, quale violenza espressiva. Perché per vincere la competizione bisogna stupire, essere diversi, anche se tanta diversità produce solo il rumore indistinto dell'uniformità²». E così operando si privilegia il testo anziché il contesto. E ciò emerge, per chi lo sappia leggere, dalle pagine di un libro originale, che racconta criticamente l'architettura degli allestimenti nelle mostre, nelle "case-manifesto", nei padiglioni espositivi, nei negozi, nei musei, dal 1923 a oggi. E non è un caso che la prima immagine del volume sia il soggiorno di una "Villa" per la VII Triennale di Milano di Franco Albini. Era il 1940 e la seconda guerra mondiale era iniziata da un anno... Ma questa è un'altra storia.

(1)

A. Monestiroli, *La Metopa e il Triglifo*, Laterza, Bari, 2002, p.44.

(2)

V. Gregotti, *Tre forme di architettura mancata*, Einaudi, Torino, 2010, p. 40.

1. ARCHITETTURA DEGLI ALLESTIMENTI

Premessa disciplinare

I saperi critici e propositivi delle diverse arti diventano nell'insegnamento accademico "discipline", sistemi di conoscenza e di operatività piuttosto diversi da quelli propriamente "scientifici" (basati sull'astrazione intellettuale e matematica e sulla verifica sperimentale delle leggi trovate), anche se altrettanto rigorosi e impegnativi.

È molto importante capirne la specificità e complessità, magari riassumendola in modo illuminante con quel «architetture senza fondamenta» con cui Isabella Vesco ha spiegato la scenografia¹, cioè il progetto e la realizzazione del contesto spaziale effimero in cui si svolge e si riflette la vita umana ricreata dagli attori sulla scena. Essa non costruisce un reale spazio dell'insediarsi e dell'abitare, ma con i suoi luoghi immaginari e allusivi concorre a quella opera d'arte d'assieme che è lo spettacolo teatrale, cinematografico o televisivo, in una controllata subordinazione ad esso, anche se a volte con esiti più memorabili della stessa vicenda rappresentata o della qualità degli attori, della regia e delle musiche.

Sarebbe improprio inventarsi a tavolino nuove presunte discipline, come quella di "installazioni", che non esiste (certo esistono le installazioni, come opere d'arte tridimensionale, generalmente effimera, di matrice plastico-visuale), mentre "allestimento", "architettura degli interni" ed *"exhibition design"* oggi si confondono concettualmente dentro la dominante sostituzione di valori "di immagine", pubblicitaria o di creazione di consenso, rispetto a più durevoli valori estetici. Per fortuna, sta comunque nella qualità (cioè intelligenza, sensibilità e sapere tecnico-estetico) degli artisti coinvolti nei vari campi la capacità di trascendere la commessa e realizzare opere indimenticabili e dense di contenuto, anche se destinate a una vita fisica breve.

Negli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso, gli allestimenti museali hanno caratterizzato l'opera progettuale di alcuni Maestri dell'architettura italiana del Novecento (come Franco Albini, Carlo Scarpa, i BBPR) e per questo sono stati uniti sul piano disciplinare alla Museografia in un'unica materia di insegnamento, solo in seguito disag-

gregata in insegnamenti distinti: Allestimento (non solo museografico), Museografia (dove il "grafia" equivale a "progetto") e Museologia (dove il "logia" equivale a "programma", di competenza solitamente di studiosi non architetti). Nei primi anni Novanta e per quasi due decenni, con l'articolazione in tre campi (Composizione, Paesaggio, Interni) del settore disciplinare della Progettazione architettonica, la disciplina dell'Allestimento è stata posta addirittura a caratterizzare il titolo del cosiddetto "settore scientifico-disciplinare" di Architettura degli Interni e Allestimento, quasi a riassumere la polarità sempre esistita, in architettura, fra costruzione edilizia permanente e costruzione ad essa integrativa e effimera.

Nell'attuale divaricazione fra Architettura e Disegno Industriale, dopo la loro stretta correlazione che aveva caratterizzato a metà del Novecento la cultura italiana del progetto, notevoli incertezze concettuali sulla disciplina dell'Allestimento appaiono soprattutto in rapporto al campo del design (non del Disegno Industriale, che è ambito preciso, con la sua breve storia italiana dalla fine degli anni Venti e con i suoi principi critici e propositivi, strumenti e metodi, pur nella complessa trasformazione di ciò che oggi è "industria")², che tende ad assorbire al suo interno tutto il mondo dell'arte e del progetto. Il design appare oggi come quelle "notti buie", di cui scrive Hegel, "in cui tutte le vacche sono nere", nonostante le "stelle" che mandano bagliori al suo interno. Ne sarebbe perplesso Achille Castiglioni, riconosciuto maestro dell'allestire e fiducioso fautore della nascita delle Facoltà di Design anche in Italia, che non ha mai mancato di rivendicare l'architettura come matrice del suo fare, anche nel progetto degli oggetti d'uso.

Nell'odierna cultura del design alcune estremizzazioni concettuali, fin troppo realistiche sulla società dei consumi, ritengono che l'allestimento sia l'unica forma ormai possibile dell'architettura, da legare all'effimero dei linguaggi alla moda e a costruzioni fatte (e disfatte) in modi sempre più veloci (e approssimativi), o addirittura all'incorporeità del virtuale, cioè all'opposto dell'architettura costruita.

Un apparente compromesso lascerebbe all'architettura le pietre e la malta (cioè la costruzione fatta nei modi tradizionali e la sua conservazione), al disegno industriale il montaggio a secco e i nuovi mezzi di comunicazione informatica, e quindi l'edilizia tecnologicamente più sofisticata e quasi tutti gli attuali allestimenti.

Basterebbe la capanna aborigena studiata nell'Ottocento da Gottfried Semper, in legno e stuoie intrecciate, che è un tipo abitativo che persiste da millenni, e i padiglioni temporanei Breda di Luciano Baldessari alle Fiere di Milano del 1952 e 1953, in cemento armato, per smentire questa superficiale suddivisione. I processi umidi o a secco sono sempre stati usati in parallelo dagli architetti, secondo le convenienze del tema, del luogo, dell'occasione e dei costi.

La radice di eventuali divisioni dovrebbe stare più a monte, là dove sono i principi di generazione e costruzione dello spazio tridimensionale abitabile e della sua funzione simbolica.

Gli interni e l'arte dello spazio

Nei primi anni Sessanta del secolo scorso la fenomenologia e l'estetica come teoria generale della conoscenza sensibile e in speciale dell'arte hanno distinto i diversi livelli della *intenzionalità* creatrice, cioè del movimento dell'animo propulsivo del rapportarsi al mondo e del fare³.

L'opera d'arte è generata da una *intenzionalità dominante*, ovvero da una volontà di costituzione di una cosa corporea offerta alla percezione sensoriale: si tratta di un corpo sonoro nella musica, visivo nella pittura, visivo acustico olfattivo tattile propriocettivo nell'architettura; cosa corporea che possiamo considerare equivalente a un essere vivente, il cui animo e carattere sono totalmente depositati e risolti nella sua forma materiale. L'opera d'arte è generata anche da altre *sub-intenzionalità*, che possono andare dalla risposta a una necessità pratica quotidiana o fuori dell'ordinario alla promozione commerciale o culturale, dall'evocazione nostalgica di qualcosa di perduto all'esorcismo del presente, dalla esortazione civile al puro intrattenimento.

L'architettura come *arte dello spazio*, basata sulla dialettica fra corpo aeriforme e margini solidi che lo circoscrivono, risponde alla sua intenzionalità dominante con la realizzazione di luoghi armoniosi in cui vivere, per tempi più o meno lunghi. L'incontro e la convivenza con essi equivale, per chi li visita o abita, a uno rapporto di interazione sensoriale e di

conoscenza non solo razionale, ma soprattutto intuitiva ed emotiva, sempre stimolante.

Infatti, per la loro artisticità, questi luoghi non sono solo cornice o supporti funzionali ai gesti quotidiani della vita personale e collettiva (che sono anche riti o "istituzioni", come diceva Louis Kahn), ma sono presenze viventi, con animo e carattere inscritto chiaramente nella loro forma corporea; sono modi di essere al mondo, in cui è possibile ritrovarsi simbolicamente, ovvero riconoscere sé stessi o almeno una potenzialità, anche sorprendente e imprevista, del sé. Per questo essi possono anche segnare una svolta nel nostro stesso modo di essere al mondo.

Nel discorso comune, questo spazio dell'architettura viene impropriamente detto "vuoto", pur essendo uno stato atmosferico della materia, in cui siamo immersi e che addirittura respiriamo. Noi non viviamo nel vuoto. Anzi, per la preminenza del materiale spaziale (realtà fisica gassosa in cui, per totale immersione, siamo sempre *dentro*) su quello solido che lo circoscrive e definisce nei suoi margini, si può dire che *tutta l'architettura è di interni*, siano essi edilizi (una stanza), urbani (una via o una piazza, col cielo come soffitto) o paesaggistici (col terreno e le fiancate arboree o rocciose dei rilievi come pavimento e margini verticali, e ancor più cielo come soffitto).

Con questa idea di architettura si supera anche la convenzionale separazione fra spazio interno dell'architettura e spazio esterno all'architettura, riconoscendo quella continuità atmosferica che sempre ci avvolge e ci accompagna fra la nostra stanza o casa e la strada e il paesaggio aperto, certo con distinte specificità ambientali.

L'architettura è la costruzione armoniosa (cioè non una qualsiasi costruzione, ma una costruzione esteticamente risolta) dello spazio in cui si svolge la vita umana e in cui la vita umana, per una particolare artistica traslazione nelle sue forme materiali (ovvero: "spazio" atmosferico naturalmente confortevole o climatizzato, "pietre" cioè margini solidi che lo circoscrivono e individuano, e "arredi" fissi e mobili che lo attrezzano), si rende presente⁴.

L'accoglienza della vita umana è una sua caratteristica essenziale, non solo o non tanto da un punto di vista dell'utilità (per cui l'architettura si differenzerebbe dalle altre arti perché "utile": ma le arti non sono utili, o meglio: sono tutte egualmente utili sul piano della conoscenza emotiva dell'umanità che incarnano e che consentono di incontrare) ma dal punto di vista fisico, della scala dimensionale e modalità organizzativa dei suoi spazi, che consentono al

corpo individuale o collettivo di entrarci dentro, percorrerli, starci, uscirne ecc. in un esaltante processo di andirivieni e di stanzialità.

L'accoglienza è una caratteristica essenziale non solo dal punto di vista fisico e funzionale, ma soprattutto dal punto di vista simbolico, nella interpretazione metaforica che di essa (specifica caso per caso) è data dal progettista e che risulta incarnata nella forma materiale dell'opera.

La ridondanza del termine "Architettura degli Interni" corrisponde (impropriamente) più a un riduttivo ambito di operatività professionale degli "architetti arredatori", che alla realtà sostanziale del progetto e delle opere dell'intera architettura, cioè alla conformazione e attrezzatura dello spazio abitabile a tutte le varie scale.

È comunque il settore disciplinare della cosiddetta Architettura degli Interni che comprende oggi in Italia discipline come la Scenografia e l'Allestimento, forse per la loro analogia simbolica e marcata attenzione e prossimità ai gesti nello spazio delle persone, reali o simulati in scena, siano essi quelli dell'abitare domestico o quelli dell'acquistare, del lavorare, dell'acculturarsi o del ricrearsi.

Architettura, allestimenti, comunicazione

Cosa dunque caratterizza l'allestimento, quando è architettura, cioè arte dello spazio praticabile dal corpo umano?

La parola "allestimento" si riferisce ad attività anche molto diverse: dal rifinire e attrezzare in via permanente una nave, a montare e imbandire una tavola per una festa, a progettare e realizzare una struttura spaziale temporanea a scopi diversi. Nella città e nel territorio sono oggi numerose le occasioni di progetto nel settore delle esposizioni d'arte, della museografia artistica e scientifica, e soprattutto della presentazione al più vasto pubblico di attività politiche o istituzionali, culturali o commerciali. Gli allestimenti sono dunque un tema rilevante nella cultura e anche nella didattica degli Interni, edilizi e urbani.

Ciò che caratterizza gli allestimenti è, innanzi tutto, un programma di vita breve e quindi la durata nel tempo, che non dipende necessariamente dalla durata dei materiali (sono celebri i marmi preziosi che rivestivano nel 1929 il Padiglione della Germania di Ludwig Mies van der Rohe alla Mostra commerciale internazionale di Barcellona), anche se essa è solitamente correlata all'uso prevalente di materiali leggeri

e deperibili, facili da montare e smontare dentro un luogo già dato, naturale o costruito.

Rispetto all'architettura delle costruzioni che, saldamente radicate al terreno e nelle connessioni dei loro elementi, sfidano i secoli o almeno i decenni, il "lesto" che sta nella radice della parola "allestimento" colloca questo campo di operatività artistica, che è sempre esistito, in un particolare campo dell'architettura, con tutti i problemi di progetto, ma anche di memoria, che comporta.

Mentre infatti una musica o un film o una danza, arti del tempo breve per eccellenza, possono o devono essere replicate per essere fruite, un'architettura effimera, che dura il tempo di un comizio, di uno spettacolo, di una mostra, di uno stand commerciale o di un negozio, sparisce per sempre con la sua demolizione e, con essa, sparisce un'esperienza d'arte piena di valori umani, conoscitivi ed emotivi.

Nella pratica professionale, gli ambiti più diffusi dell'allestire sono oggi proprio quelli connessi all' esporre, cioè a mettere in risalto e trasmettere messaggi relativi ad oggetti (d'arte o di consumo), personaggi, processi produttivi, eventi storici o naturali, secondo una connessione fra allestire e mostrare che è stata ripetutamente sottolineata da Fredi Drugman nella sua appassionata promozione della museografia scientifica in Italia. «Nel passaggio da musei di oggetti a musei di idee [...] due anime acrobatiche [...] albergano nel museo scientifico odierno: la dimensione ludica/spettacolare/comunicativa e quella sperimentale, di interrogazione, di ricerca volta al futuro»; l'allestimento espositivo è lo strumento fondamentale della conoscenza, «che non si dà [...] se alla ragione non si accompagna un'emozione»⁵.

C'è una diversità sostanziale fra l'architettura fatta per essere abitata e quella fatta per comunicare?

Apparentemente, una casa "è" e "comunica" sé stessa, mentre una mostra o gli allestimenti temporanei a tema culturale, politico o commerciale, promuovono la conoscenza di tale tema e ne comunicano una relativa idea o prodotto, facendosi carico esplicitamente non di un problema dell'abitare, ma della preminente necessità comunicativa di un altro da sé. Sia le "vere case" (private o di tutti), sia le "scene" e le "mostre" più memorabili sono quelle che hanno qualcosa da dire e *comunicano* il loro modo di essere al mondo, imprimendosi nella mente come soggetti viventi e diventando spesso paradigma di molte altre realizzazioni. Esse "interpretano" gli scopi, rispettivamente, dell'abitare e del comunicare, e li traducono metaforicamente in un corpo che

incarna e rende fisicamente presente tale punto di vista, che è insieme razionale ed emotivo.

Occorre infatti ricordare che tutta l'architettura, come ogni altra arte, è comunicativa, per l'intrinseco modo materico-formale con cui si presenta alla fruizione sensoriale e alla conoscenza emotiva, al di là del diverso programma funzionale che può averla promossa e che essa assume e deve obbligatoriamente trascendere se vuole raggiungere qualità estetica.

Mentre al centro del programma di una generica architettura non c'è una diretta intenzione comunicativa, quanto la messa in forma (certo anche simbolica e quindi a valenza comunicativa) delle diverse funzioni dell'abitare, nei settori dell'allestimento e della museografia lo scopo comunicativo è preminente, tesi come sono a rendere presente e trasmettere contenuti, valori, prodotti e racconti.

Il compito espositivo e comunicativo proprio dell'allestimento deve dunque farsi carico specificamente di un'esigenza non del semplice vivere, ma del conoscere. Tutto il lungo lavoro preparatorio di selezione dei materiali, messaggi o prodotti da esporre, che il progettista compie assieme ai curatori, è la base per far maturare un'idea di spazio, margini, arredi e attrezzature, che diventano valore aggiunto a quelli messi in mostra, come una bella scenografia è valore aggiunto a un bel canto o a una musica suonata bene.

E la forma materiale dell'allestimento è esattamente la manifestazione animata e relativamente autonoma (per materiali, colori, luce naturale o artificiale, proiezioni ecc.) di un punto di vista sul senso di ciò che si viene portati a incontrare e a conoscere, sempre collocata in una giusta posizione di complementarità e subordinazione rispetto alle opere esposte, se non si vuole che l'esibizionismo del contenitore penalizzi, invece di esaltare, il valore del contenuto.

Allestimenti come architettura

Non tutti gli allestimenti sono architettura, nella sua variante di costruzione temporanea ed effimera "priva di fondamenta": non è architettura un'installazione d'arte visiva o di un qualsivoglia supporto comunicativo.

Un traliccio che porta un'insegna o pannelli informativi può essere un elemento costitutivo di un'architettura, ma non è architettura, e nemmeno una sua parte, se non c'è il controllo progettuale dello spazio, cioè dell'insieme in cui è

posto e che genera, vale a dire della dinamica dei possibili gesti di chi lo abita o visita e della loro interpretazione e traslazione simbolica nella sua fisicità aeriforme (luce/ombra, temperatura, suono, ecc.), solida (piani di calpestio, margini verticali costruiti o verdi, coperture naturali o artificiali) e a volte anche liquida (piani e moti d'acqua, come in certe opere di Carlo Scarpa).

Sono architettura solo quegli allestimenti che operano con i materiali propri (in senso stretto) dell'architettura e in primo luogo con lo spazio atmosferico praticabile dal corpo umano e le sue qualità ambientali (luce, temperatura, sonorità ecc.), poi con i margini solidi che lo circoscrivono e con gli arredi fissi o mobili che lo attrezzano (compresi i dispositivi tecnologici di informazione e comunicazione, oggi sempre più sofisticati).

Perché ci sia architettura occorre il gioco sapiente della messa in relazione di questi materiali, tutti declinati in rapporto reciproco secondo le loro specifiche proprietà figurative, topologiche, metriche, materiche, cromatiche, luministiche e ambientali, offerti all'esperienza e alla conoscenza emotiva di chi entra, percorre, sta, osserva e usa, avendone poi una memoria viva.

In questi casi, la preminente finalità comunicativa delle esposizioni non contraddice ma conferma la coerenza fra allestimento e architettura come arti dello spazio in cui l'utilità è trapassata in una forma in sé e per sé vivente, fino alla condizione limite di una scenografia teatrale in cui l'allusività dell'architettura, e non la sua effettiva abitabilità, esaurisce l'intero compito progettuale.

Entrambi gli ambiti della scenografia e dell'allestimento sono spesso occasione di sperimentazione e di verifica anticipata dell'architettura permanente, soprattutto con l'impiego di impianti spaziali, assetti figurativi, materiali, tecniche costruttive, attrezzature e dispositivi tecnologici che vengono poi consolidati e trasferiti negli spazi abitabili, ma anche quando sono addirittura occasione di indagine diretta sulla reattività delle persone e sul loro modo di interagire con lo spazio, quasi forme sperimentali di psicologia ambientale. Come ha scritto Leonardo Savioli, che considerava l'allestire il modo più diretto e immediato di tradurre un segno grafico intriso di vissuto in spazio architettonico, gli allestimenti sono a volte vere e proprie «lezioni di psicologia dello spazio»⁶.

Così avviene in certi allestimenti dei fratelli Pier Giacomo e Achille Castiglioni per il modo di muoversi o di radunarsi delle persone "come falene sotto la luce" nei pozzi lumi-

nosi, rovesciati verso l'alto (ritagliati nel contro-soffitto tenuto in ombra a due metri da terra in un capannone alto otto metri) dove sono in luce le immagini della "Chimica, un domani più sicuro" (Fiera di Milano, 1967). Questo avveniva in quello stesso Padiglione Montecatini in cui il taglio orizzontale di un altro affaccio perimetrale su un pavimento e un soffitto, entrambi a specchi, moltiplicava all'infinito la sola immagine dei visitatori per le riflessioni multiple dei loro corpi fra superfici a specchio; mentre le gambe dei visitatori, che sbucavano come un divertente "millepiedi" al di sotto del tunnel espositivo del Padiglione RAI alla Fiera di Milano del 1965, facevano parte essenziale del progetto dell'insieme, e i listelli di legno in rilievo sul pavimento nel condotto in tavole da ponte che chiudeva il percorso della celebre mostra "Vie d'acqua da Milano al mare" (Palazzo Reale, Milano, 1963), costringevano i visitatori a compiere passi prudenti e rallentati come l'acqua sul fondo accidentato di fiumi e canali.

Non occorre essere architetti per essere scenografi o allestitori, anche se la sapienza dello spazio aeriforme e della costruzione tecnica di strutture, divisori, soffitti, pavimenti, arredi, luci, materiali, colori ecc. propria dell'architettura può essere di grande aiuto. Non a caso alcuni memorabili allestimenti espositivi o commerciali del '900, ma anche qualche scenografia, sono stati opera di architetti famosi: da Alvar Aalto (quel Padiglione della Finlandia a New York del 1939, che anticipa le pareti ondulate delle sue sale da concerto successive) a Le Corbusier (celeberrimi il Padiglione dell'Esprit Nouveau a Parigi 1925, che annuncia la cellula abitativa dell'Unité d'Habitation di Marsiglia, e il Padiglione Philips all'Expo di Bruxelles del 1958), da Franco Albini (le sue aste verticali in legno, fissate in sommità ai fili metallici tesi discretamente fra le pareti opposte di ambienti storici, che sorreggevano i supporti di disegni o pitture nelle mostre temporanee dei musei, ma anche le macchine da scrivere nel Negozio Olivetti a Parigi) a Carlo Scarpa (quei tendaggi che nel 1953 foderavano le pareti di un salone di Palazzo Zanca a Messina, per schermare dalla luce delle grandi vetrate i dipinti in mostra di Antonello da Messina, e di cui solo uno schizzo sembra spiegare come erano fissate a soffitto), e ad Aldo Rossi (dal Teatro del Mondo costruito a Venezia in tubolari metallici e tavole dipinte su un barcone navigante, alle scene della Lucia di Lammermoor allestita a Ravenna nel 1986).

Specificità degli allestimenti

Quando l'allestimento è architettura, ci sono alcune specificità che lo caratterizzano.

La provvisorietà dell'opera obbliga i progettisti da un lato ad accentuare (ma anche a semplificare) i caratteri formali dell'insieme e dei dettagli, per renderli memorabili nonostante la breve esposizione temporale alla fruizione; e dall'altro ad adottare materiali e sistemi costruttivi di facile montaggio e di costo contenuto, e non dannosi per il contesto in cui vengono realizzati.

In particolare, una questione nevralgica del progetto di allestimento espositivo di opere d'arte riguarda il rapporto che si genera fra i due termini principali in gioco: l'allestimento stesso e le opere esposte, a volte di altissima qualità formale e significato. Come scrive Franco Albini a proposito della sua esperienza di allestitore: «È talvolta fondamentale per il successo e per l'interesse della mostra staccare il visitatore dalle realtà esterne e introdurlo in un ambiente di atmosfera particolare che lo aiuti a concentrare l'attenzione sulle opere esposte e ne acutizzi la sensibilità senza causargli fatica [...] dare valore all'ambiente come potente elemento di suggestione [...] ricorrere a soluzioni spaziali piuttosto che a soluzioni plastiche; bisogna creare spazi architettonici o sottolineare quelli esistenti, legandoli in unità assoluta con le opere esposte. È mia opinione che sono proprio i vuoti che occorre costruire, essendo aria e luce i materiali da costruzione. L'atmosfera non deve essere ferma, stagnante, ma vibrare, e il pubblico vi si deve trovare immerso e stimolato»⁷.

L'architettura degli allestimenti ordina il percorso conoscitivo ed emotivo del visitatore sul tema esposto, modulando poeticamente la carica energetica con cui le essenze in gioco vengono interpretate in forma simbolica e rese presenti. Dall'impianto spaziale complessivo fino al più minuto dettaglio grafico il fattore ricorrente ed unificatore del ritmo si combina e da risalto alla continua varietà delle cose da incontrare e fa tutt'uno con la compiutezza artistica dell'insieme. Come una pulsione cardiaca che sostiene la vita del corpo, nell'alternarsi fondamentale di spinte e rallentamenti o pause, il ritmo di un allestimento è dato solitamente dalla sequenza cadenzata di spazi ed elementi espositivi che accompagnano l'articolazione del tema⁸.

Tali elementi possono essere fisicizzati e resi visibili, come nei sottili e regolari reticoli di montanti e traversi, di vetrine e di luci, con cui nel Salone d'onore della X Triennale Franco

Albini e Franca Helg scandiscono la Mostra storica della Triennale in una gabbia a vista di tubi Innocenti che regge una saletta sospesa poligonale, rivestita di panno rosso, o come nella più libera distribuzione nello spazio dei pannelli sospesi con cui Ernesto N. Rogers ha illustrato alla IX Triennale di Milano del 1951 l' "Architettura misura dell'uomo", o come nei pannelli di misure irregolari a bandiera, ricoperti di panno di due colori, su cui Carlo Scarpa ha esposto i quadri di Paul Klee alla Biennale di Venezia del 1948; oppure possono restare più segreti, nella sola regolarità metrica o di accenti luminosi o cromatici che alternano la sobria sequenza di opere di pari valore al "crescendo" di incontri eccezionali, come nella mostra albiniana su "Scipione e il Bianco e il Nero" del 1940 a Brera.

A volte, una pluralità di ritmi spaziali, oggettuali, materici, luminosi si intreccia nello stesso luogo, come voci diverse che cantano frasi diverse, in contemporanea, per più complesse composizioni d'insieme.

Il rapporto con il contesto

Oltre che con le opere e i messaggi da esporre, l'allestimento deve fare i conti con un altro interlocutore fondamentale: il luogo, a volte di grande valore architettonico, in cui deve essere realizzato. La generale collocazione degli allestimenti all'interno di spazi preesistenti, siano essi costruiti o naturali, obbliga il progettista ad un rapporto critico col contesto, che va dalla valorizzazione reciproca, quando il contesto è dotato di autonomo valore culturale ed estetico, con cui interloquire, al suo impiego strumentale come semplice supporto per i diversi dispositivi da installare (diaframmi, sostegni, luci ecc.), fino alla sua totale negazione come ostacolo da neutralizzare per far vivere l'allestimento in totale autonomia.

Nel caso di allestimenti negli "interni paesaggistici", come quelli che circondano un fiume, il rapporto con la natura (cielo stellato compreso) e con la storia dell'insediamento umano vissuto ai suoi margini diventa una questione centrale del progetto di architettura, che trova particolari messe a fuoco nei suoi elementi costitutivi (il muro di una scarpata, una gradinata teatrale, l'arredo urbano) e può trovare altrettanto straordinarie integrazioni con le altre arti (*land art*, sculture, pitture murali, musica, parola, installazioni: ma sarebbe ridicolo definire un mulino "installazione paesag-

gistica"). L'unica attenzione dovrebbe essere quella di non sostituire con un museo all'aperto la esistente o possibile vita residenziale, produttiva e sociale delle persone insediate, che dall'architettura e dalle altre opere d'arte dovrebbero piuttosto trarre, oltre ai vantaggi pratici, una compagnia esorcistica del presente o evocativa e propositiva di più felici tempi, con cui capire meglio come stare al mondo oggi.

Nel caso di allestimenti in edifici esistenti, la varietà delle soluzioni di allestimento espositivo date nel tempo ad uno stesso luogo, come il Palazzo dell'Arte sede della Triennale di Milano o la Basilica Palladiana di Vicenza o il Palazzo Te a Mantova, offrono l'occasione per riflettere sulla specificità di questa forma d'arte, nei suoi mezzi materiali e valori, come campo di operatività dell'architettura.

Nel caso di Palazzo Te, pur nell'unità funzionale e formale del complesso monumentale, è evidente che sono presenti due mondi dell'architettura: quella delle Sale sottolineate espressivamente dalla decorazione (i grandi, o anche piccolissimi spazi, segnati dalle cornici di porte e camini, dalle sagomature in stucco delle volte, dalle pitture murali e dalle tarsie pavimentali) che riprendono la tradizione antica della "magnificenza"; e quella priva di sottolineature espressive e semplicemente "funzionale" delle Fruttiere e delle altre pertinenze utilitarie del Palazzo, fatte di muri o pilastri intonacati, finestrelle semplicemente ritagliate nella massa muraria e tetti in legno con capriate a vista. Il giudizio sul valore e sul potenziale espressivo di così diversi spazi non può che essere articolato. Alcuni allestimenti che si sono estesi dalle Fruttiere alla sequenza delle Sale maggiori, come quello progettato nel 1998 da Achille Castiglioni e Nicola Marras per celebrare il centenario della nascita di Alvar Aalto, hanno ritenuto di cambiare registro e modalità espressive nei due diversi spazi. Le Fruttiere, per chi allestisce una mostra, sono come un fabbricato rurale o una fabbrica dismessa: qualcosa che, nella sua semplicità materica e formale, può essere una presenza troppo forte (o troppo debole), da celare; oppure un semplice supporto tecnico, più o meno da intravedere; oppure qualcosa da lasciare in vista e con cui giocare per contrasto (o per affinità) con ciò che si espone. Anche in questo rapporto e giudizio sul contenitore preesistente, come già in quello sulle opere da esporre, ciascun allestimento manifesta in modo diverso il ruolo conoscitivo, critico e formalmente risolutore dell'architettura rispetto ai problemi del rapportarsi al passato e del riconoscerne la vitalità e l'attualità per illuminare modi possibili dello stare al mondo oggi.

Modelli di allestimenti

L'intero campo disciplinare degli allestimenti, ma anche dell'architettura degli interni realizzata nell'edificato pre-esistente di qualità, è oggi povero di teorie e soprattutto di conoscenza storica puntuale e sistematica delle opere del passato, con cui il progetto del nuovo potrebbe criticamente confrontarsi, anche traendone consapevoli suggerimenti. Per la loro comprensione, occorre così indagare sia le idealità progettuali sottese a tali opere, sia le loro forme un tempo direttamente percepibili, i modi costruttivi e le relazioni che esse stabiliscono con l'ambiente in cui sono realizzate.

Nella didattica dell'architettura e del disegno industriale, niente mi pare così efficace per capire un'opera, quanto ridisegnarla in scala e farne un modello. Non ci si accontenta di foto o disegni già pubblicati, sempre parziali e fuori-scala, ma si è costretti a indagare a fondo l'opera o una sua parte significativa, capire come realmente è fatta e costruirne una restituzione tridimensionale e materica, che inevitabilmente ne diventa una interpretazione creativa per i cambiamenti di scala e di materiali rispetto all'evento reale.

Se già è difficile trovare documentazioni analitiche su tante architetture storiche e sugli interni che, per durate solitamente più brevi dell'intero edificio, le hanno qualificate nella fruizione a distanza ravvicinata, è particolarmente arduo lavorare sulle scarse tracce progettuali (qualche foto, rari schizzi, rarissimi disegni tecnici) di opere destinate a priori a durate brevissime, spesso messe a punto direttamente in cantiere e generalmente demolite allo scadere dell'occasione per cui sono state realizzate.

Sul piano conoscitivo e dell'indagine storica è così aperto un vasto settore di studi analitici e critici, oltre che di sperimentazioni progettuali, che è possibile affrontare in una stretta relazione fra ricerca e didattica.

È quello che abbiamo tentato di fare negli anni accademici 2001-2006 con gli studenti di Architettura degli Interni e Allestimento alla Facoltà di Architettura Civile del Politecnico di Milano, dapprima con la guida integrativa di Anna Giorgi e l'aiuto di Aurelia Belotti, Barbara Bogoni, Maria Della Rosa, Giorgio Galleani e Massimiliano Nocchi, poi con quella di Massimiliano Nocchi e l'aiuto di Santi Centineo, Matteo Pirola e Stefania Varvaro, valendoci del Laboratorio di Modellistica del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura (Renato Aiminio e Francesca Montaldo).

Piccoli modelli tridimensionali in scala, come "spaccati ar-

chitettonici" in cui l'allestimento è ricostruito anche nelle relazioni che il progettista ha istituito con l'intero edificio, generalmente colto in un frammento della sua facciata esterna, sono il primo risultato sintetico di questo complesso lavoro di indagine, ridisegno in scala e restituzione. Guardandoli al vero da una giusta altezza e con una giusta luce, questi spazi ricostruiti si animano come poteva essere nella realtà.

Da questi studi emerge uno straordinario giacimento di esperienze, idee, soluzioni, che vale la pena di conoscere per attrezzarsi a progettare l'architettura in tutte le sue articolazioni, certo tenendo conto della specificità e diversità dell'oggi.

La differente durata nel tempo degli allestimenti, che va dai pochi giorni o settimane di una proiezione serale all'aperto o di una mostra d'arte alla conformazione solitamente pluriennale di un negozio o di uno spazio museale per raccolte permanenti, suggerisce una tipologia di questi interventi, che ha un punto di confine o, a volte, di sovrapposizione con molti interventi permanenti di progetto degli interni in edifici storici recuperati (non solo a scopi museali).

Considereremo di seguito solo opere approfondite in sede di ricerca e didattica al Politecnico di Milano.

Note conclusive

Negli ultimi anni l'accelerazione commerciale della società globale, creata soprattutto dalle volontà espansive del capitale finanziario, che pretende di affermarsi nei territori con macro-segni architettonici fortemente riconoscibili, ha investito l'intera realtà dell'architettura, mentre tramite i mass-media cattura i nuovi sogni consumistici e di svago di sterminate popolazioni in tutto il mondo.

Nella esaltata figurazione, labile funzionalità, continua novità dei materiali e dei sistemi costruttivi, l'architettura oggi più pubblicizzata diventa sempre più simile alla scenografia e all'allestimento nelle sue preminenti funzioni comunicative e nella sua breve durata, mentre langue l'architettura della città, dei servizi sociali e dell'abitare domestico per la stragrande maggioranza delle persone che vivono o entrano nella modernità.

Note

- (1)**
Vesco M.I., *Allestire il paesaggio*, Grafill, Palermo, 2008.
- (2)**
Frateili E., *Continuità e trasformazione. Una storia del disegno industriale italiano 1928/1988*, Greco Editore, Milano, 1989.
- (3)**
Formaggio D., *L'idea di artisticità*, Ceschina, Milano, 1961.
- (4)**
Ottolini G., *Forma e significato in architettura (1996)*, Cortina, Milano, 2012.
- (5)**
Drugman F., "Architetti per la scienza. Acrobati giocolieri visionari", in Basso Peressut L. (a cura di), *Musei per la scienza. Spazi e luoghi dell'esperie scientifico e tecnico*, Lybra Immagine, Milano, 1998.
- (6)**
Nocchi M., *Leonardo Savioli. Allestire, arredare, abitare*, Alinea, Firenze, 2008.
- (7)**
Albini F., "Le funzioni e l'Architettura del Museo", in De Carli C., *Architettura spazio primario*, Hoepli, Milano, 1982, pp.416-423.
- (8)**
Migliore I., Servetto M., Lupi I., *Vuoto x Pieno. Architettura temporanea italiana*, Abitare Segesta, Milano, 2005.
- (9)**
Borsotti M., Sartori G., *Il progetto di allestimento e la sua officina*, Skira, Milano, 2009.

2. MOSTRE TEMPORANEE, D'ARTE O D'ALTRA NATURA

La loro conformazione anticipa o rispecchia l'evoluzione dei principali movimenti architettonici del secolo scorso, dalle avanguardie artistiche dei primi anni Venti (la *Stanza Proun* di El Lissitzky¹⁰ (fig.1) e l'*Ambiente neoplastico* di Rietveld e Huszar¹¹ (fig.2), allestiti alla Mostra d'Arte di Berlino del 1923), al revival neoclassico del Novecento lombardo (la *Sezione delle Arti Grafiche* curata da Muzio e Sironi nel 1930 alla IV Triennale di Monza¹²) (fig.3), all'affermarsi anche in Italia del Razionalismo moderno, con abitazioni dimostrative (di cui diremo), travagliati passaggi figurativi (la costruttivista *Sala O* di Terragni¹³ (fig.4) alla Mostra della Rivoluzione Fascista al Palazzo delle Esposizioni di Roma nel 1932) e lirici allestimenti, che abbiamo considerato soprattutto presso il Palazzo dell'Arte di Milano, sede delle successive Triennali e di mostre a tema. Fra questi, vanno ricordate la *Sala delle Medaglie d'Oro* di Nizzoli e Persico (fig.5), la *Sala dei Precursori* di Figini e Pollini (fig.6) e la *Sala d'Icaro* di Pagano (fig.7) alla Mostra dell'Aeronautica Italiana del 1934¹⁴; la *Mostra dell'Antica Oreficeria Italiana* di Albini (fig.8) e la *Sala delle Vittorie* di Nizzoli, Persico e Fontana (fig.11) alla VI Triennale del 1936¹⁵; la *Sala dell'Anatomia* di Pagano e Ravasi (fig.9) alla Mostra su Leonardo del 1939¹⁶.

A queste mostre storiche e celebrative, che sul piano internazionale storicizzano e ripropongono la stessa allora recentissima vicenda del Movimento Moderno europeo (mostra *Bauhaus 1929-1928* di Herbert Bayer al MoMA di New York nel 1938)¹⁷ (fig.10), si affiancano numerose mostre d'arte, in cui si manifestano le poetiche dell'allestimento di quelli che in Italia ne saranno i maggiori maestri nel Novecento. Già nel 1941, alla *Mostra di Scipione e del Bianco e Nero* nel palazzo storico di Brera¹⁸ (fig.12), Franco Albini propone il suo dispositivo espositivo di sottili sostegni tenuti verticali da una rete di fili d'acciaio ortogonale alle pareti delle sale, che riprenderà con Franca Helg in diverso modo nel già citato Salone d'Onore della X Triennale del 1954, in cui un castello di tubi Innocenti è montato a reggere la *Mostra Storica della Triennale*¹⁹ e uno spazio poligonale a gradoni per conferenze, sospeso a metà altezza della sala e foderato in panno rosso (fig.17). Alla Fiera Campionaria di Milano dello stesso anno Franco Albini e Franca Helg allestiscono un grande

*Stand della Rhodiatoce*²⁰, ditta di filati tessili, segnando in legno un grande ovale pavimentale cui arrivano dall'alto delle pareti i fitti fili di nylon che circoscrivono l'interno attrezzato da capanne espositive in profili di ferro, fili e veli (fig.18). Gli stessi progettisti ritornano in Triennale nel 1960 con la cura di una *Mostra del vetro e dell'acciaio* realizzata nello spazio dello scalone, dilatando il pianerottolo intermedio fin verso l'atrio e inserendovi un piano espositivo continuo in metallo e tela bianca, che prosegue inclinato lungo i parapetti delle due rampe laterali per ricongiungersi in sommità (fig.21). Carlo Scarpa allestisce nel 1948 alla Biennale di Venezia la *Mostra retrospettiva su Paul Klee* (fig.13), sganciandosi dai margini costruiti dell'ambiente e interpretando nella spezzata poligonale dei pannelli espositivi in fustagno marrone la dinamica intrinseca alle stesse opere esposte (come, giocando invece sul bianco e l'ortogonale, farà anche nella *Mostra su Piet Mondrian* alla Galleria d'Arte Moderna di Roma del 1956) (fig.22), mentre in quella del 1953 su *Antonello* al Palazzo Zanca di Messina (fig.16) maschera la monumentalità dell'ambiente con un grandissimo velario plissettato che giunge fino al soffitto e fa da sfondo alla libera disposizione nello spazio delle opere²¹.

Intanto, alla IX Triennale del 1951 l'intero *Atrio d'ingresso*, curato da Luciano Baldessari, viene esaltato dall'aereo ghirigoro in neon di Lucio Fontana che illumina lo scalone d'onore²² (fig.14); e in un piccolo cavedio laterale Ernesto N. Rogers mostra l'*Architettura Misura dell'Uomo*²³ (fig.15) con un aereo disporsi tridimensionale di pannelli fotografici di diretto impatto sui visitatori.

È nella successiva Triennale del 1954 che emergono come altri grandi maestri dell'allestimento i fratelli Pier Giacomo e Achille Castiglioni, con la *Mostra internazionale dell'Industrial Design* (fig.19), dove coprono con leggere campanule luminose in tela bianca i piani espositivi dei prodotti²⁴, e nell'anno seguente con la *Sala degli Antiparassitari* allestita per Montecatini alla Fiera di Milano, dove specchi parietali riflettono giganteschi insetti in plastica assieme ai visitatori che circolano fra le loro bacheche (fig.23). Nel 1963, nella citata mostra *Vie d'Acqua da Milano al Mare* (fig.24), pedane e pareti espositive in povere tavole di legno, luci, proiezioni

e sonoro guideranno i visitatori nel percorso attraverso l'intero Palazzo Reale di Milano²⁵, mentre nel 1967 due diversi allestimenti nel *Padiglione Montecatini* alla Fiera di Milano (fig.30) giocheranno sul disorientamento spaziale dei visitatori, compressi da bassi soffitti localmente sfondati verso l'alto o reiterati nelle riflessioni a specchio di pavimento e soffitto. Dopo la scomparsa del fratello, Achille Castiglioni proseguirà quest'opera con l'allestimento della mostra *L'Altra Metà dell'Avanguardia* (sull'opera di suoi esponenti femminili) del 1980 (fig.33), sempre al Palazzo Reale di Milano, fatta da un percorso guidato da ampi velari bianchi elasticizzati²⁶, e con numerosi altri esempi, fino alla citata mostra su *Alvar Aalto 1898-1976*, curata con Nicola Marras nel 1998 al Palazzo Te a Mantova²⁷ (fig.43).

Negli anni Sessanta emerge una nuova generazione di architetti e opere. A Firenze, nei saloni voltati di Palazzo Strozzi, Leonardo Savioli nel 1963 mette in mostra l'opera pittorica e scultorea di *Le Corbusier* (fig.25) con un percorso scandito da risalti murari e dislivelli, che diventano tralicci metallici lineari nella mostra *Firenze al Tempo di Dante* presso la Certosa di Ema del 1965 (fig.29), ripresi in forma ancor più serrata con Danilo Santi nel 1970 nella mostra sulle *Antiche Armi da Caccia* al Palazzo dei Congressi di Firenze²⁸ (fig.34). Alla XIII Triennale di Milano del 1964, dedicata al Tempo Libero, Gae Aulenti interpreta *L'Arrivo al Mare* con gigantografie di donne, prese dal Picasso novecentista, che corrono in discesa sotto il rullo rumoroso di onde a soffitto²⁹ (fig.26), mentre Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti e Giotto Stoppino, oltre al vibrante Scalone con scatole espositive rivestite in materiale riflettente (fig.27), realizzano nel Salone d'Onore il *Caleidoscopio*, un intero ambiente a sezione triangolare specchiante in cui i visitatori si mescolano riflessi alle proiezioni di filmati e immagini³⁰ (fig.28). Aulenti tornerà nel 2001 alla sede della Triennale con la mostra *50 Anni di Design Italiano* (fig.50), allestita su gradonate espositive nella curva dell'emiciclo che circonda il Teatro dell'Arte con la scansione di standard informativi trasversali³¹.

Nella contestata XIV Triennale del 1968 sul Grande Numero, Vittoriano Viganò, già partecipante all'edizione del 1954 con una grande Voliera sospesa fra gli alberi nel parco (fig.20), allestisce nello scalone d'ingresso, con condotti e nastri trasportatori, *Le Prospettive* di creatività e socialità dell'alta tecnologia³².

Il campo degli allestimenti temporanei è praticato alla fine del decennio da una nuova generazione di architetti e designer. Questi ultimi inaugurano anche in Italia una figura di

progettista non architetto tipica di altri Paesi industrializzati, come è il caso di Joe Colombo, che nel 1970 realizza due esposizioni per la ditta di mobili e oggetti d'uso in materiali innovativi Elco Bellato. Al Salone del Mobile un *Tunnel espositivo* a sezione cilindrica schiacciata, rivestita di laminato plastico bianco e prolungata illusionisticamente da una parete a specchio di fondo, presenta i prodotti esposti sui due lati delle pareti arcuate (fig.31), mentre nello *Stand per Eurodomus* allestito nell'ex-impluvio del Palazzo della Triennale i prodotti sono esposti ortogonali a un grande piano diagonale e inclinato, quasi a scivolare verso l'osservatore che li traguarda attraverso le colonne dell'atrio³³ (fig.32).

Negli anni Ottanta Pierluigi Cerri e Renzo Piano proseguono la tradizione del Moderno con un dinamico allestimento a raggiera nell'enorme Palazzo a Vela di Torino per la *Retrospettiva su Alexander Calder* e i suoi "mobiles" (1982)³⁴ (fig.35).

Piano trasforma nel 1984 l'intero interno della Chiesa di San Lorenzo a Venezia in uno strumento musicale praticabile su più livelli per la rappresentazione del *Prometeo* di Luigi Nono (fig.36) e tornerà nel 2009 in questa città per allestire in un Magazzino del Sale il museo della Fondazione Vedova³⁵. Cerri cura l'allestimento dei prodotti e dell'immagine di alcune aziende, come nel 1988 il *Padiglione B&B Italia* al Salone del Mobile di Milano attraverso un percorso fra due piani inclinati con proiezioni e frammenti di un cantiere del design (fig.39), e nel 1989 la mostra *Idea Ferrari* al Forte del Belvedere di Firenze, in cui i grandi box cubici con le auto si confrontano con i puri volumi architettonici della città (fig.40). Il suo concorrere al Minimalismo troverà nel 2000 un'ulteriore lirica espressione nella mostra *Limits. Exercises in Style*³⁶ alla Ace Gallery di New York (fig.48).

Il classicismo postmoderno di Aldo Rossi ha una sintetica espressione alla XVII Triennale del 1986 nel *Teatro della Memoria Domestica*, spaccato di una casa d'abitazione con i suoi oggetti quasi metafisici a copertura di una parete dello scalone³⁷ (fig.38), mentre il codice decorativo del Neomoderno si manifesta nell'*Arabic Bathroom*, mostra di ceramiche Cedit realizzata da Ettore Sottsass alla mostra sul Design Italiano di Tokyo (1984) (fig.37) e nel blocco scavato in cartongesso della mostra *Il Conoscitore d'Arte. Federico Zeri* nell'atrio del Museo Poldi Pezzoli (1989)³⁸ (fig.41), codice cui Michele De Lucchi farà un omaggio nel 1999 con la mostra su *Sottsass* al Salone del Mobile di Milano (fig.46). Con il minimalismo del suo stesso allestimento *Tadao Ando* inaugura nel 1994 la serie delle mostre monografiche di

architetti sulla loro opera (fig.42), tenute per un decennio alla Basilica Palladiana di Vicenza³⁹, mentre una ricerca figurativa vicina alla Decostruzione emerge nell'allestimento *Delirium* di Peter Eisenman alla XIX Triennale del 1996 (fig.45), che ingigantisce e rende attraversabile la geometria di un cristallo di sale⁴⁰, e nelle opere di Umberto Riva, col sommovimento dinamico e i valori materici dei dispositivi che attrezzano gli spazi della mostra su *Friederick Kiesler* alla stessa Triennale⁴¹ (fig.44) e di quella del 2000 su *Carlo Scarpa. Case e paesaggi 1972-1978* al Palazzo Barbaran da Porto di Vicenza⁴² (fig.47).

Agli inizi del 2000, oltre all'allestimento essenziale di un maestro come A.G. Fronzoni sulla sua opera grafica⁴³, con

un piano espositivo inclinato e bianco che taglia le esili strutture della Galleria Calderaia a Milano (fig.49), nuove linee di ricerca si manifestano nella esuberanza neo-kitsch della mostra di Italo Rota su *Roberto Cavalli* in una sala di Palazzo Pitti a Firenze⁴⁴ (fig.51), nell'high-tech dell'installazione *Hear and Now* in rete metallica, barre luminose, cavi aerei e suoni con cui Peter Bottazzi ha presentato i prodotti audio-video di B&O nel cortile milanese del Palazzo del Senato (fig.52), nell'impiego sofisticato di video-proiezioni e sonoro nell'installazione *Bauci. La città post-antropica*, con cui nel 2002 Studio Azzurro ha messo in scena una delle Città Invisibili di Calvino lungo lo scalone principale del palazzo della Triennale di Milano⁴⁵ (fig.53).

Note

[10]

Lissitzky-Kueppers S., *El Lissitzky pittore, architetto, tipografo, fotografo. Ricordi, lettere e scritti*, Editori Riuniti, Roma, 1967.

[11]

Badovici J., "Intérieur par V. Huszar", in *L'Architecture Vivante*, vol.3, automne-hiver 1923.

[12]

Pica A., "La Mostra Grafica a Monza", in *La Casa Bella* n.29, mag. 1930; *Catalogo Ufficiale della IV Esposizione Triennale Internazionale delle Arti Decorative e Industriali Moderne*, Milano 1930.

[13]

Guida della Mostra della Rivoluzione Fascista, Vallecchi, Firenze, 1933; Marciànò A.F., *Giuseppe Terragni. Opera completa 1925-1943*, Officina, Roma, 1987.

[14]

Esposizione dell'Aeronautica Italiana. Catalogo ufficiale, Bestetti, Milano, 1934; Mazzucchelli A.M., "Stile di una mostra", in *Casabella* n.80, giu-ott.1934; Reggiori F., "L'Esposizione dell'Aeronautica Italiana nel Palazzo dell'Arte di Milano", in *Architettura*, Annata XIII, 1934.

[15]

Bucci F., Rossari A., *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Electa, Milano, 1998; Veronesi G., *Edoardo Persico. Tutte le opere 1923-1935*, Comunità, Milano, 1964; Quintavalle C., *Marcello Nizzoli*, Electa, Milano, 1990.

[16]

Mostra Leonardesca a Milano, Triennale di Milano, 1939; *Casabella Costruzioni* n.141, sett.1939; Piantanida S., Baroni C., *Leonardo da Vinci*, De Agostini, Novara, 1939.

[17]

Lohse R.P., *Neue Ausstellungsgestaltung*, Verlag fur Architektur, Erlenbach-Zurich, 1953.

[18]

Dell'Acqua G.A., "L'allestimento della mostra di Scipione e di disegni contemporanei nella pinacoteca di Brera" in *Le Arti*, Firenze, apr.-mag.1941; *Domus* n.159, mar.1941; *Stile* n.5-6, mag.-giu.1941.

[19]

Bucci F., Rossari A., *cit.*; *Domus* n.300, nov.1954, pp.6-7; *Ottagono* n.37, giu.1975, pp.38-39.

[20]

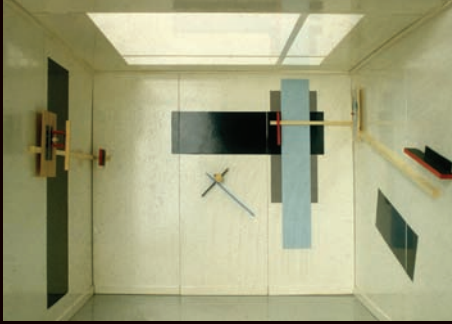
Comunità n.28, dic.1954; *Fiera di Milano*, anno 1955; *Architectural Design* n.11, nov.1955.

[21]

Dal Co F., Mazzariol G., *Carlo Scarpa 1906-1978*, Electa, Milano, 1996; Feltrami G., Forster H.W., Marini P., *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944-1978*, Electa, Milano, 2000; Finelli L., *Carlo Scarpa tra storia e mito*, Kappa, Roma, 2003; Alberini B., Bagnoli S., *Scarpa. Musei ed esposizioni*, Jaca Book, Milano, 1992.

- [22]**
Fagone V., *Baldessari. Progetti e scenografie*, Electa, Milano, 1982; Mosca Baldessari Z., *Luciano Baldessari*, Mondadori, Milano, 1985.
- [23]**
Domus n.260, lug.-ago.1951; *Catalogo Generale della IX Triennale di Milano*, Milano, 1951.
- [24]**
Polano S., *Achille Castiglioni. Tutte le opere 1938-2000*, Electa, Milano, 2001; Dardi D., *Achille Castiglioni*, Testo&Immagine, Torino, 2001.
- [25]**
"Vie d'acqua da Milano al mare", *Catalogo della mostra*, Off. Grafiche Igap, Bollate, 1963; *Edilizia Moderna* n.82-83, 1963, pp.87-90; *Domus* n.423, feb.1965, pp.38-46.
- [26]**
Domus n.605, apr.1980, pp.48-51, e n.606, mag.1980, p.45.
- [27]**
Abitare n.377, ott.1998, pp.59-60; *Interni* n.485, nov.1998, pp.34-36; *Domus* n.807, sett.1998.
- [28]**
L'opera di Le Corbusier. Mostra in Palazzo Strozzi, Tip. Giuntina, Firenze, 1963; "Abitare" n.17, giu.1963; *Casabella* n.274, apr.1963, e n.350-351, lug.-ago.1970; Argan G.C., *Leonardo Savioli*, Uniedit, Firenze, 1974; Brunetti F., *Leonardo Savioli architetto*, Dedalo, Bari, 1982; Aa.Vv., *Leonardo Savioli. Il segno generatore di forma spazio*, Edimond, Città di Castello, 1995; Nocchi M., *Leonardo Savioli. Allestire, arredare, abitare, cit.*
- [29]**
Domus n.417, ago.1964; *Casabella-continuità* n.290, ago.1964; Aa.Vv., *Gae Aulenti*, Electa, Milano, 1979; Petranzan M., *Gae Aulenti*, Rizzoli, Milano, 1996.
- [30]**
Tredicesima Triennale di Milano, Milano, Arti Grafiche Crespi, 1964; *Domus* n.417, ago. 1964; *L'Architettura. Cronache e Storia* n.109, nov. 1964; *Casabella-continuità* n.290, ago.1964.
- [31]**
Abitare n.406, mag.2001, pp.94-95; Settembrini L., *Made in Italy 1951-2001*, Skira, Milano, 2001.
- [32]**
L'Architettura. Cronache e Storia n.166, ago.1969; Viganò V., *A come Architettura*, Electa, Milano, 1992.
- [33]**
Ottolini G., Pirola M., "Joe Colombo. Interiors and Installations", in Kries M., von Vegesack A., *Joe Colombo. Inventing the Future*, Vitra, Weil-am-Rhein, 2005.
- [34]**
Casabella n.494, sett.1983; *Modo* n.64, nov.1983; *Spazio e Società* n.25, mar.1984; Aa.Vv., *Storia di una mostra*, Fabbri, Milano, 1983; Aa.Vv., *Renzo Piano Building Workshop. Exhibit Design*, Lybra Immagine, Milano, 1992.
- [35]**
Piano R., *Renzo Piano. Progetti e architettura 1984-1986*, Electa, Milano, 1986; RPBW, *Architettura e musica. Sette cantieri per la musica dall'Ircam di Parigi all'auditorio di Roma*, Lybra Immagine, Milano, 2002.
- [36]**
Lotus International n.116, 2002.
- [37]**
Teysot G., *Il progetto domestico. Archetipi e prototipi*, Electa, Milano, 1986.
- [38]**
Interni n.342, 1984; *Modo* n.70, 1984; *Catalogo Cedit The Milan Style. Sottsass e Associati*, 1984; *Abitare* n.244, mag.1986; Radice B., *Memphis*, L'Archivolta, Milano, 1989; Radice B., *Ettore Sottsass*, Electa, Milano, 1993.
- [39]**
Battilotti D., Polano S., *Allestimenti tra le quinte di Palladio*, Electa, Milano, 2008.
- [40]**
Ottagono 119-120, 1986; Aa.Vv., *Identity and difference. XIX Triennale di Milano*, Electa, Milano, 1986.
- [41]**
Bottero M., *F. Kiesler. Arte, architettura, ambiente*, Triennale di Milano, Electa, 1996; *Lotus* n.115, 2003, pp.41-43; Rocca A., *Atlante della Triennale*, Triennale, Milano, 1999.
- [42]**
Beltramini G. et Al., *C. Scarpa. Mostre e musei 1944-1976. Case e paesaggi 1972-1978*, Electa, Milano, 2000.
- [43]**
Mostra A.G. Fronzoni. *Progettare, voce del del verbo amare*, Milano, Galleria Calderara, 2001.
- [44]**
Area n.71, 2003; *Lotus* n.113, 2002.
- [45]**
Domus n.854, dic.2002; Studio Azzurro, *Videoambienti, ambienti sensibili e altre esperienze tra arte, cinema, teatro e musica*, Feltrinelli, Milano, 2002; Studio Azzurro, *Immagini vive*, Electa, Milano, 2005.

1



L.M. Lissitzky, Ambiente dei Proun, Grande Esposizione d'Arte, Berlino, 1923

2



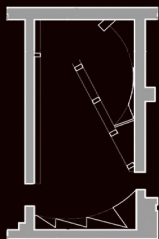
G.T. Rietveld, V. Huszar, Composizione spazio-colore, Grande Esposizione d'Arte, Berlino, 1923

3

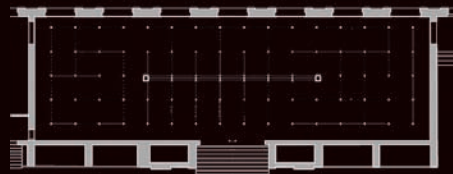
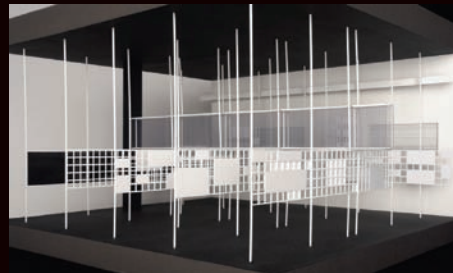


G. Muzio, M. Sironi, Sezione delle Arti Grafiche, IV Esposizione internazionale delle Arti Decorative e Industriali Moderne, Villa Reale di Monza, 1930

G. Terragni, Sala O. Il 1922, Mostra della Rivoluzione Fascista, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1932



4



5



L. Figini, G. Pollini, Sala dei Precursori, Mostra dell'Aeronautica Italiana, Palazzo dell'Arte, Milano, 1934

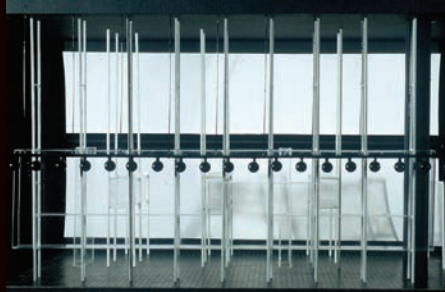
6

7



G. Pagano, Sala d'Icaro, Mostra dell'Aeronautica Italiana, Palazzo dell'Arte, Milano, 1934

8



F. Albini, Antica Oreficeria Italiana, Mostra alla VI Triennale di Milano, 1936

9



G. Pagano, E. Ravasi, Sala dell'Anatomia, Mostra su Leonardo da Vinci, Palazzo dell'Arte, Milano, 1939

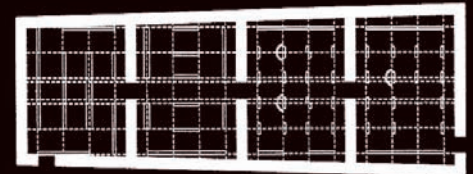
H. Bayer, Bauhaus 1919-1928, Mostra al Museum of Modern Art, New York, 1938



M. Nizzoli, E. Persico, L. Fontana, Sala delle Vittorie, VI Triennale di Milano, 1936



F. Albini, Mostra di Scipione e del Bianco e Nero, Museo di Brera, Milano, 1941



10

11

12



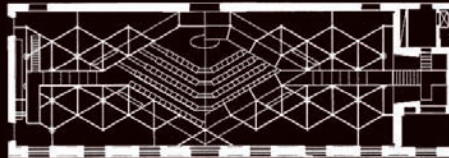
C. Scarpa, Paul Klee, Mostra retrospettiva alla Biennale di Venezia, 1948

C. Scarpa, Antonello da Messina, Mostra a Palazzo Zanca, Messina, 1953



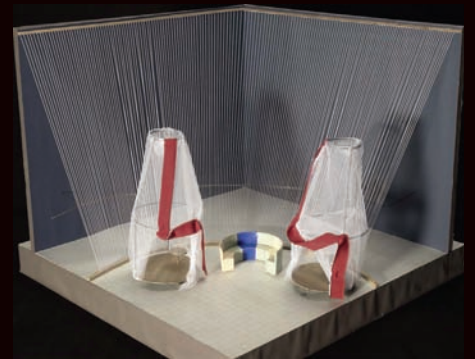
L. Baldessari, L. Fontana, Atrio d'ingresso e Scalone d'Onore, IX Triennale di Milano, 1951

F. Albini, F. Helg, Mostra Storica della Triennale, X Triennale di Milano, 1954



E.N. Rogers, Architettura Misura dell'Uomo, Allestimento alla IX Triennale di Milano, 1951

F. Albini, F. Helg, Stand Rhodiatoce, Fiera Campionaria di Milano, 1954



SCHEDE 1-18

1. El-Lissitzky, "Stanza Proun", Grande Esposizione d'Arte, Berlino, 1923.

Passando dai quadri allo spazio, in una nuova sintesi di pittura e architettura, i "Proun" che organizzano e connettono le pareti modulari dell'ambiente cubico, con lucernario centrale a soffitto, creano una nuova tensione e dinamica d'uso dello spazio stesso. Essi invitano a muoversi seguendo il richiamo di aggregati asimmetrici e pluri-assiali di forme elementari di linee e superfici verniciate piatte, volumi sporgenti (listello, cubo, sfera), colori (nero, bianco, grigio) e materiali (legno).

2. Gerrit T. Rietveld e Vilmos Huszar, "Composizione Spazio-Colore", Grande Esposizione d'Arte, Berlino, 1923.

Le foto conosciute sembrano relative a un modello più che ad un ambiente reale dimostrativo della neo-plastica De Stijl. Si propone al visitatore un movimento nello spazio guidato da superfici piane ortogonali (pareti, copertura parziale, sostegni a lastra delle sedute in legno) ed elementi coloristici. Rettangoli di colori primari (giallo, rosso, blu, senza contorni) e non-colori (bianco, nero, grigio) creano punti fermi, irreali finestre e fasce che connettono ad angolo pareti, pavimento e soffitto.

3. Giovanni Muzio e Mario Sironi, "Sezioni delle Arti Grafiche", IV Triennale di Monza, 1930.

In tre sale angolari della Villa Reale il visitatore passa dagli spazi decorati dei secoli precedenti in un plastico e straniante assemblaggio di stili architetonici classici di gusto "metafisico" (archi e colonne spezzate, finte porte e finestre, sagome di grate e cornici, oggetti geometrici semplici, valorizzati da luci indirette), mentre i libri sono posti in semplici bacheche accostate alle pareti. Libri e architettura sono così accomunati, entrambi frutto di lavoro intellettuale e cultura storica.

4. Giuseppe Terragni, "Sala O", Mostra della Rivoluzione Fascista, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1932.

Nel decennale della "Marcia su Roma" di Mussolini, la mostra ricorda al pubblico ed esalta la storia recente del Fascismo. La Sala O ne rappresenta gli inizi, usando soprattutto immagini fotografiche (quasi sempre di folle), ingrandite, ritagliate e montate a comporre un astratto e vibrante mosaico del clima tumultuoso del 1922 (adunate, cortei, occupazioni di edifici pubblici, incendio del giornale socialista, passaggio di leghe e sindacati rossi al Fascismo, "ultimo primo maggio"). Il percorso è articolato da una parete obliqua, con una grande X con pugnali sospesa al soffitto e con dietro un vano circolare raccordato ai muri di fondo e di uscita. Essi sono ricoperti di immagini disorientanti, colori contrapposti rosso e nero, scritte a sbalzo e ritagli di giornale, ragnatela dello "sciopero legalitario" che imprigiona l'industria, tre turbine metalliche e gigantesche mani levate nel saluto fascista. Pavimento in linoleum nero e grande uso di lamine di rame e di alluminio.

5. Marcello Nizzoli e Edoardo Persico, "Sala delle Medaglie d'Oro", Mostra dell'Aeronautica italiana, Palazzo dell'Arte, Milano, 1934.

La grande sala rialzata in asse con l'atrio è dedicata a ventisei eroici aviatori italiani della prima guerra mondiale. Stampe fotografiche e testi esplicativi si susseguono a nastro su una grata bidimensionale bianca, agganciata a pannoni metallici che vanno dal pavimento al soffitto. L'intreccio dei pannelli, coi loro pieni e vuoti, è svincolato dalle pareti della sala e indica il percorso di lettura. Nero di pavimento e soffitto e bianco delle pareti con luce azzurra dissimulata, mettono in risalto l'ariosità della struttura, contro il pieno enfatico e magniloquente delle celebrazioni fasciste.

6. Luigi Figini e Gino Pollini, "Sala dei Precursori", Mostra dell'Aeronautica italiana, Palazzo dell'Arte, Milano, 1934.

L'allestimento è diviso in due parti, una dedicata a "quelli che immaginarono il volo e non volarono mai", l'altra dedicata agli aeronauti italiani. Nella prima parte un tetto di nuvole copre un gioco di prospettive creato da pareti nere e pannelli ricurvi, rivestiti con ingrandimenti fotografici dal Codice Atlantico di Leonardo. La seconda parte allinea, su diaframmi di colore celeste, i documenti delle ascensioni in pallone e le sagome di macchine aerostatiche sostenute da cavi d'acciaio, con un modello finale su uno sfondo di stoffa nera.

7. G. Pagano, "Sala d'Icaro", Palazzo dell'Arte, Milano, 1934.

Nella Mostra dell'Aeronautica Italiana, Pagano allestisce nell'impluvium del Palazzo uno spazio di carattere simbolico che esalta liricamente gli sforzi dei piloti e dei costruttori che tentarono la conquista dell'arie (Icaro è il mitologico giovane fuggiasco da Cipro con ali di piume, che cade in mare per lo scioglimento della cera con cui se le era fissate alle spalle). Nel vano cubico viene inserita una parete cilindrica con struttura in legno e lastre di gesso armate, centinate e montate ad incastro. Pavimento in gres nero, soffitto ricoperto di tela anch'essa nera per dare risalto al fascio di luce che viene dall'alto attraverso un oculo circolare. Anche la vasca centrale esistente a pavimento viene ridotta in forma circolare, lasciando sul fondo nero l'acqua gorgogliante col suo rumore. Il compito espressivo principale è affidato a una grande spirale in lamiera metallica, verniciata di azzurro, che parte dal bordo della vasca e sale per un'altezza di tredici metri, senza appoggi intermedi, ma con un aggancio al bordo dell'apertura superiore. Dall'altezza di tre metri in su, nella parte superiore incassata della scatola, è inserito un neon per l'illuminazione serale. La parete del cilindro, di colore rosa e giallo, è decorata da Bruno Munari con disegni di nuvole, di parti di aerei e un volo di gabbiani. Sul fondo, una scultura a parete con Icaro nasconde il passaggio verso un cavedio laterale.

8. Franco Albini, "Mostra dell'antica oreficeria italiana", VI Triennale, Milano, 1936.

Quasi un revival della mostra sulle Medaglie d'Oro di Nizzoli e Persico nello stesso spazio, col contrasto fra lo scuro di pavimenti e soffitto, il bianco delle pareti e aste a tutta altezza. Scarni telai metallici sorreggono vetrine e ripiani in vetro temprato, dove sono esposti gli antichi e preziosi oggetti dorati. Il pannello che scherma le finestre di facciata è leggermente curvato per diffondere la luce che proviene dalle lampade agganciate a una lunga asta longitudinale.

9. Giuseppe Pagano e Bruno Ravasi, "Mostra di Leonardo. Sala dell'anatomia", Palazzo dell'Arte, Milano, 1939.

La mostra è organizzata unitariamente in tre sezioni: la vita, lo scienziato e tecnico, l'artista. Dopo un pannello nero introduttivo con una frase dell'artista, il centro della Sala dell'anatomia è catalizzato dalla composizione di un albero rosa e un telaio metallico nero che, con fili di sostegno in finta prospettiva, sostiene un pianetto espositivo con un cubo di vetro contenente un cuore umano. Le pareti bianche contrastano coi disegni e le scritte dei pannelli colorati, affissi anche inclinati per una migliore visione. La controsoffittatura in tela bianca filtra la luce proveniente dai lucernari sovrastanti.

10. Herbert Bayer, "Bauhaus 1919-1928", MoMA, New York, 1938.

Lo spazio quadrato è suddiviso in ulteriori volumi delimitati da muri ortogonali e soffitti ribassati, secondo principi geometrici propri della Bauhaus. Sulle pareti di intonaco bianco una successione regolare di pannelli appesi dritti o aperti a libro o tenuti inclinati da fili trasparenti

di nylon, espone immagini, quadri, schizzi, disegni, progetti e oggetti realizzati dai laboratori della scuola. I pavimenti in moquette o linoleum ad intarsi colorati potrebbero rappresentare il percorso dei visitatori della mostra e le zone da cui meglio osservare le opere.

11. Marcello Nizzoli, Giancarlo Palanti e Edoardo Persico, "Sala della Vittoria", VI Triennale, Milano, 1936.

Per celebrare la vittoria fascista in Etiopia, lungo il perimetro del salone d'onore al primo piano sono poste due serie sfalsate di pannelli in legno ricoperti di tela e tempera bianca, quasi a ricreare il peristilio di un tempio classico. Essi vanno dal pavimento in marmo verde al soffitto, tinteggiato marrone scuro come le pareti e le tende delle finestre. La luce diffusa è generata da quattro file di lampade incassate nella parte posteriore dei pannelli interni e puntate sulla parte alta di quelli esterni; essa enfatizza l'improvvisa immersione nel bianco. Su un pannello isolato sono riprodotti i visi di cinque condottieri romani, mentre a fondo sala sopra un piedestallo istoriato sono poste le maestose sculture della Vittoria e dei cavalli rampanti, in gesso su scheletro metallico, opera di Lucio Fontana.

12. Franco Albini, "Mostra di Scipione e del Bianco e Nero", Pinacoteca di Brera, Milano, 1941.

Mostra postuma del pittore espressionista romano Scipione e di disegni e incisioni di altri artisti a lui contemporanei. Scansioni ritmiche di affusolati montanti in legno, sorretti da una maglia quadrata di fili d'acciaio fissati ai muri, e pannelli opachi o vetrati isolano ciascuna opera nella sequenza delle quattro sale. Esse sono ricordate da una striscia centrale di carta da disegno traslucida, che riflette e diffonde la luce artificiale dei proiettori sovrastanti, mentre teli srotolati di carta chiara sono fissati liberamente in verticale al cornicione dei muri. I quadri sono posti davanti a pannelli di stoffa tesa color nocciola, valorizzati anche da cornicette in legno naturale, distaccate dal fondo. I disegni sono inseriti fra doppie lastre di vetro senza cornice, fissate fra due montanti, così da renderli visibili dalle due parti. Un quadro maggiore è collocato davanti a una nicchia ellittica in mattoni rossi a vista.

13. Carlo Scarpa, "Mostra di Paul Klee", XXIV Biennale di Venezia, 1948.

Nella mostra retrospettiva su Klee, Scarpa ha valorizzato la piccola sala attraverso la scomposizione dei margini verticali in piani sovrapposti, variamente articolati per forma, colore e orientamento. La forma regolare della sala è stata alterata dalla disposizione dei pannelli, che richiama la dinamica di alcune figure pittoriche dell'artista. Le pareti sono state interamente rivestite con un telo di fustagno di colore marrone scuro. I dipinti sono esposti su tre serie di pannelli di diversa altezza, a nastro continuo o spezzato, inclinati secondo angoli sempre diversi. Essi appaiono come piani liberi scostati dalle pareti, fissati a montanti lignei alti dal pavimento al controsoffitto ribassato in tela bianca.

14. Luciano Baldessari e Lucio Fontana, "Scalone d'Onore", IX Triennale di Milano, 1951.

L'intenzione era quella di ricreare un atrio che fosse "un ambiente di rappresentativa grandiosità e di assoluta attualità, cioè uno spazio plastico autentico su una struttura volumetrica fissa e intangibile". Si voleva anche "mostrare in un'unica sintetica visione le possibilità delle arti figurative oggi e riaffermare il loro rinato e inevitabile legame con l'architettura moderna", realizzando uno degli obbiettivi programmatici della stessa Triennale. Fra le opere dei diversi artisti risalta lo straordinario arabesco di neon bianco agganciato da Lucio Fontana al contro-soffitto dello scalone, opera oggi ricostruita al Museo del Novecento in piazza Duomo.

15. Ernesto N. Rogers, "Architettura misura dell'uomo", IX Triennale, Milano, 1951.

Realizzata nel piccolo cortile a lato dell'impluvium, la mostra mostrava l'architettura "come espressione concreta dell'uomo, sintesi della sua misura fisica e spirituale". Rinunciando a lunghe didascalie e anche ai colori, comunicava le idee direttamente con le immagini concettualmente contrastanti di opere diverse per dimensioni, spazio conquistato, prospettiva, acustica, spazio-tempo. Esse erano stampate sulle tele di pannelli sospesi e diversamente inclinati, tra cui si muoveva liberamente il visitatore. I pannelli erano uniti da ganci metallici snodati ed erano appesi al soffitto con tiranti in filo d'acciaio. Il pavimento a ghiaia dava un carattere di esterno ai percorsi e alle diverse angolature della visione.

16. Carlo Scarpa, Mostra su Antonello da Messina, Palazzo Zanca, Messina, 1953.

La mostra occupava ventiquattro sale di rappresentanza del primo piano del Palazzo, sede del Municipio, con le opere esposte alle pareti o su semplici pannelli di legno grezzo rivestito di stoffa o dentro telai lineari in ferro brunito o su basamenti in pietra, mentre telai in seta azzurra o rosa schermano le finestre. Il salone principale, di forma rettangolare, è completamente rimodellato da velari in tessuto plissettato che nascondono pareti, finestre e soffitto, costituendo una sala di atmosfera ovattata dentro la sala. Essi scendono obliqui da un secondo sistema di teli intrecciati a scacchiera con stacco dal soffitto oscurato e sono fissati con angolari in ferro al pavimento ricoperto da un feltro color avorio, lasciando un sottile stacco luminoso. In assenza di disegni tecnici, dagli schizzi di Scarpa si intuisce un sistema di carrucole per il sollevamento dei velari a circa nove metri di altezza, fino ad agganciarli alle travi a traliccio della copertura.

17. Franco Albini e Franca Helg, "Mostra storica della Triennale", Salone d'Onore, X Triennale, Milano, 1954.

Progetto vincitore del concorso per una mostra commemorativa dei prodotti di dieci Triennali e per una piccola sala per conferenze. Il Salone è strutturato da un incastellatura di tubi Innocenti disposti secondo una maglia planimetrica triangolare, che terminano al perimetro in semplici lucernari a bulbo. Quasi bosco artificiale trasferito in un interno, essi reggono, nella parte bassa, i pannelli e le vetrine espositive in abete, con lampade in campane di vetro colorato; a mezza altezza sostengono a fascio un piccolo auditorium ad anfiteatro di forma romboidale, con cassette triangolari inferiori in abete lucidato, raggiungibile da due scale poste ai lati estremi. L'auditorium, con cento sedili su cinque gradoni, le scale e i pontili di accesso sono tutti interamente ricoperti di fustagno rosso, ed apparivano leggeri e sospesi come un magico tappeto volante.

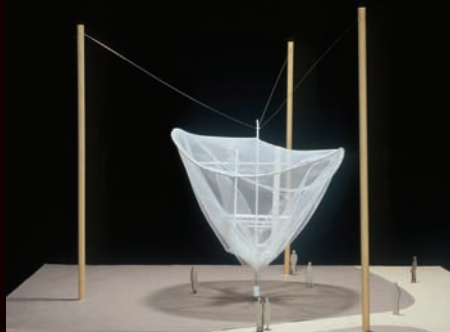
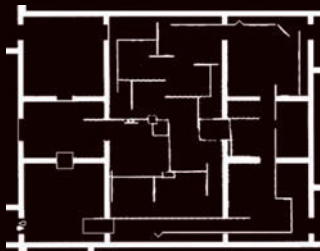
18. Franco Albini e Franca Helg, "Stand Rhodiatoce, Fiera Campionaria, Milano, 1954.

L'esposizione dei nuovi prodotti in poliesteri dell'industria tessile è in una sala quasi quadrata con pareti tinteggiate di blu scuro e un recinto interno di forma ovale, lasciando un percorso perimetrale preliminare per i manifesti dei prodotti esposti. Il recinto, illuminato da tubi al neon fissati alle pareti blu, è definito da corde di nylon bianco fissate al pavimento da un anello di legno naturale e alle pareti mediante carrucole di ottone. Al suo interno sono poste sette capanne con piani espositivi, costituite da tralicci leggeri di ferro verniciato grigio-piombo e chiuse su due terzi da veli in fibra Rhodia di color pastello, illuminate all'interno da tubi al neon. A mezza altezza un piatto metallico calandrato è iscritto circolarmente nei montanti tubolari, che salendo convergono in un minore cerchio metallico di sommità. Fra le capanne un divano circolare ha fodere in vivaci colori.



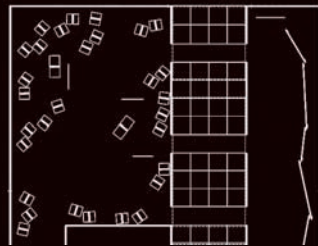
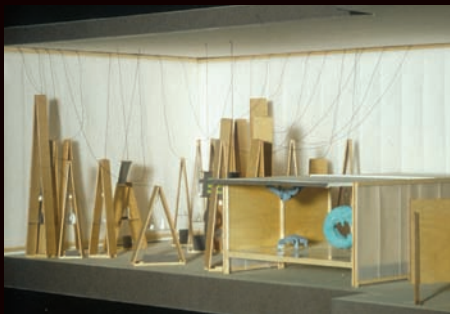
P.G. e A. Castiglioni, Mostra Internazionale dell'Industrial Design, X Triennale di Milano, 1954

C. Scarpa, Piet Mondrian, Mostra alla Galleria d'Arte Moderna, Roma, 1956



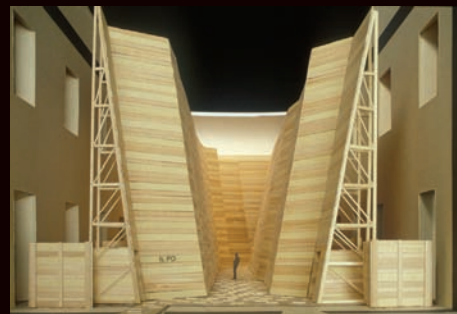
V. Viganò, Voliera, X Triennale di Milano, 1954

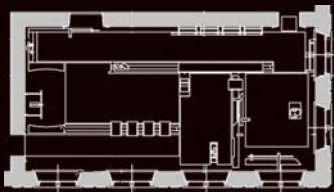
P.G. e A. Castiglioni, Sala degli Antiparassitari, Padiglione Montecatini, Fiera di Milano, 1955



F. Albini, F. Helg, Mostra del Vetro e dell'Acciaio, XII Triennale di Milano, 1960

P.G. e A. Castiglioni, Vie d'acqua da Milano al mare, Palazzo Reale, Milano, 1963

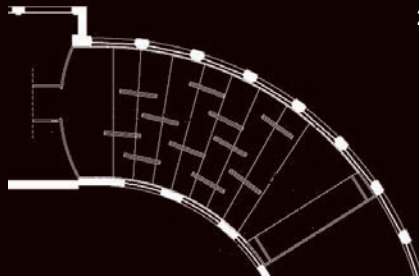




25



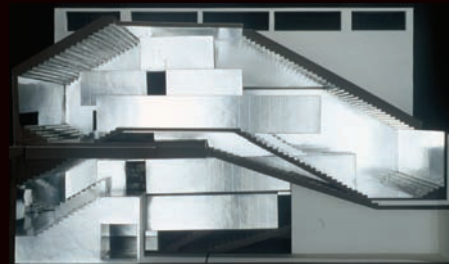
L. Savioli, Le Corbusier Pittore Scultore Architetto, Mostra a Palazzo Strozzi, Firenze, 1963



26



G. Aulenti, L'arrivo al mare, XIII Triennale di Milano, 1964



27

Architetti Associati (V. Gregotti, L. Meneghetti, G. Stoppino), Scalone d'Onore, XIII Triennale di Milano, 1964

Architetti Associati, Caleidoscopio, XIII Triennale di Milano, 1964



L. Savioli, Firenze ai tempi di Dante, Mostra alla Certosa di Ema, Firenze, 1965



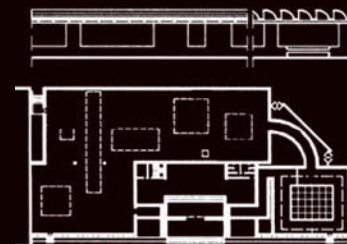
P.G. e A. Castiglioni, Padiglione Montecatini, Fiera di Milano, 1967



28



29



30

SCHEDE 19-30

19. Pier Giacomo e Achille Castiglioni, "Industrial Design", X Triennale, Milano, 1954.

In occasione del primo congresso mondiale dell'ICSID, la mostra segna l'incontro fra architettura ed estetica industriale, presentando 150 oggetti selezionati. Essa collega un tratto dell'anello che circonda il teatro e il suo piano di copertura, con una totale apertura verso lo scalone. Le pareti scure di colore caffè-fuliggine, le alte finestre laterali e gli shed di copertura lasciati visibili alludono a un ambiente industriale, mentre il pavimento in legno è articolato su due livelli con due diverse trame, a moduli quadrati e a spina di pesce. I prodotti sono esposti su 47 grandi pedane quadrate con lato 180 cm e di differente altezza, i cui piani presentano i disegni analitici dei progetti, fotografie e pezzi semi-lavorati. 20 grandi campane circolari di tessuto elastico bianco sospese ai soffitti diffondono la luce artificiale di proiettori superiori e quella diurna proveniente dall'alto.

20. Vittoriano Viganò e Pietro Porcinai, "Voliera", X Triennale, Milano, 1954.

La porzione di parco situata davanti al Palazzo dell'Arte, già cinema all'aperto, è trasformata in un grande prato verde su cui è installata una grande voliera. Si tratta di un cono capovolto alto circa 12 metri, realizzato in rete di nylon e sospeso nello spazio tramite lunghi cavi d'acciaio ancorati alle piante a ai pali metallici preesistenti. All'interno un trespole per gli uccelli, colorati artificialmente in numerose sfumature, è costituito da montanti e traversi e da tre strutture in lamiera piegata e laccata bianca: una orizzontale per il soggiorno degli uccelli protetti dalla pioggia, un'altra orizzontale per gli abbeveratoi e le mangiatoie, e una verticale con una ventina di loculi per i nidi.

21. Franco Albini e Franca Helg, "Mostra internazionale del vetro e dell'acciaio", XII Triennale, Milano, 1960.

La mostra è stata allestita lungo le due rampe dello scalone di accesso al primo piano e sul pianerottolo di interpiano sviluppato in profondità verso l'atrio di ingresso, mentre il soffitto è stato dipinto in forme libere da Gianni Dova. I piani di esposizione sono solide strutture in ferro di disegno essenziale e rivestite in tessuto bianco, poste al centro del pianerottolo o collegate ai parapetti laterali esistenti, e si raccordano in un elemento trasversale al piano superiore. Lampade fluorescenti collocate in un canale di lamiera piegata illuminano i piani bianchi e gli oggetti esposti, che risaltano sul pavimento di stuoia grigio scuro e sulle pareti in tessuto rosso.

22. Carlo Scarpa, "Piet Mondrian", Galleria d'Arte Moderna, Roma, 1956.

Nella prima mostra italiana interamente dedicata a Mondrian, Scarpa si contrappone agli spazi monumentali della Galleria con una composizione ritmica di intersezioni ortogonali e di pause suggerita dalle sue opere. La grande sala centrale è dedicata a diciassette capolavori neoplastici, fra cui il "Broadway Boogie-Woogie" del 1943, posto su un cavalletto bianco, che diventa perno simbolico e visuale dell'allestimento. Gli altri quadri sono su pannelli modulari in tela grezza, tesa su telai e imbevuta di calce e gesso, tenuti molto più bassi dei muri parietali e raccordati da tratti o recinti di legno listellare a sezione quadrata e verniciati di bianco, che indirizzano il percorso del visitatore.

23. Pier Giacomo e Achille Castiglioni, "Sala degli antiparassitari per l'agricoltura", Padiglione Montecatini, XXXIII Fiera Internazionale di Milano, 1955.

Lo spazio è diviso in tre ambienti, con pareti rivestite di garze bianche su strutture portanti in legno naturale. Dopo un ambiente introduttivo e

quello con un grande grafico delle ricerche in corso, si arriva a quello con la mostra dei prodotti passando attraverso una galleria con cinque grandi scatole-vetrine aperte sui due lati maggiori. In esse sono disposti numerosi insetti e parassiti, di dimensioni dilatate e fatti in materiale plastico: la parete di fondo a specchio ne moltiplica il numero. Ogni bacheca è illuminata dal basso con lampade fluorescenti daylight poste nei piani orizzontali delle vetrine, che sono ricoperti da una membrana diffusore in materiale sintetico. Nella parte finale del percorso libero, ogni prodotto confezionato per la vendita è esposto su piani di cristallo inseriti tra due pannelli in legno inclinati a cavalletto ed è illuminato dall'alto da una lampada spot.

24. Pier Giacomo e Achille Castiglioni, "Vie d'acqua da Milano al mare", Palazzo Reale, Milano, 1963.

La mostra proponeva una soluzione ai gravi problemi di trasporto merci in Lombardia attraverso la realizzazione di un sistema di navigazione fluviale nell'intera Italia del Nord. In contrasto col carattere aulico e decorativo degli interni del Palazzo, l'intero allestimento è realizzato con tavole lignee da ponte, che coprono pavimenti e pareti per ricreare l'ambiente e l'atmosfera del mondo fluviale. Tutte le finestre sono schermate da teli neri e la luce solo artificiale si unisce a proiezioni e a un sonoro che spiega quel mondo storico e il progetto. Alla base dello scalone d'ingresso sono poste due chiuse lignee originali progettate da Leonardo per i navigli milanesi. Il percorso è obbligato fra strettoie e slarghi, con esposizione di barche e vetrine con oggetti nautici, illuminati da luci orientabili ad ombrello di carta. Il salone finale presenta due alte pareti inclinate e un percorso centrale rallentato da listelli di legno fissati a pavimento come fa l'acqua sui sassi dei fiumi, mentre negli spazi laterali viene fatto un confronto fra il fiume Reno in Germania, già ristrutturato per il trasporto fluviale, e il Po italiano, col sonoro di richiami per anatre e del gracchiare delle rane.

25. Leonardo Savioli, "L'opera di Le Corbusier", Palazzo Strozzi, Firenze, 1963.

La mostra vuole valorizzare le opere di grafica, pittura, scultura in legno e gli arazzi di Le Corbusier "plasticien", meno note delle sue architetture, e smentire le accuse di funzionalismo e tecnicismo. Nel rispetto dell'intero storico delle sale del Palazzo, essa passa dal momento purista e geometrico fra le due guerre a quello figurativo e totemico del dopoguerra. Utilizza materiali rapportati con lo spazio, le opere e la luce artificiale indiretta che segna il luogo in cui le opere sono collocate. Nella terza sala il percorso è caratterizzato da pedane di diversa altezza, coperte da moquette grigio scuro, che portano il visitatore all'altezza delle opere poste a muro o su basi autonome, con slarghi di sosta e riflessione. Muretti bassi guidano il percorso e diventano panca per ammirare le opere, oltre a sostenere vetrinette in ferro e vetro.

26. Gae Aulenti, "L'arrivo al mare", XIII Triennale di Milano, 1964.

Nella Triennale dedicata al "Tempo Libero", come vacanza e mutato rapporto con la natura, l'arrivo al mare viene considerato come momento di gioia e di esplosione di vitalità. Nella dinamica degradante di una spiaggia che si dilata all'infinito, il visitatore è accompagnato dalle silhouette delle maestose "Donne che corrono su una spiaggia" (1922) di Picasso, replicate più volte e riflesse all'infinito dagli enormi specchi che rivestono le pareti. Le intense onde sonore prodotte da grandi rulli ruotanti, posti alla fine e dipinti con onde marine, sono amplificate visivamente da ampi teloni ondulati posti sul soffitto, usati anche come schermatura delle finestre sovrastanti.

27, 28. Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti, Giotto Stoppino, "Scalone d'Onore" e "Caleidoscopio", XIII Triennale, Milano, 1964.

I due allestimenti volevano alterare l'ordinarietà del tempo del lavoro e della vita quotidiana, portando i visitatori in un luogo creato da riflessi, deformazioni e carenza di equilibri. Nell'allestimento dello Scalone d'Onore viene costruito un mondo di prospettive multiple e sovrapposte, come in un quadro di Escher, con scale rovesciate e riflettenti che incorporano dei semplici volumi espositivi: in uno di questi, Lucio Fontana segna una traccia viola luminosa, ottenuta con luce di Wood, sui margini neri dell'ambiente totalmente buio.

Nel Salone d'Onore, oscurato e dipinto completamente di nero, è posato un enorme prisma triangolare argentato, con sovrapposto un altro minore prisma rovesciato e incastrato lungo lo spigolo longitudinale. Una porta triangolare immetteva all'interno del prisma, che si rivelava come una sala di proiezioni a sezione triangolare equilatera. Le pareti interne, lunghe 24 metri e alte 10,30, erano completamente rivestite di specchi e creavano l'illusione di trovarsi in un enorme prisma esagonale alto 18 metri. Sul pavimento bianco erano proiettati dall'alto due brevi film, che venivano riflessi sei volte, insieme agli spettatori, negli specchi delle pareti.

29. Leonardo Savioli, Danilo Santi, "Firenze al tempo di Dante", Certosa di Ema, Firenze, 1965.

Nelle stanze voltate in mattoni dell'avancorpo della Certosa, la messa in scena si basa sulla attenta trascrizione, più grafica che plastica, di ritmi e motivi formali medievali. Basse pedane con luci sottostanti, muretti sagomati e strutture metalliche a vista accompagnano un percorso fluido per l'incontro di frammenti di pitture murali, visioni urbane e oggetti d'arte e di vita quotidiana. L'illuminazione artificiale in linee rette, curve o con punti schermati da vetri rossi, è sempre indiretta e scandisce il ritmo e i luoghi in cui sono collocati i pezzi esposti.

30. Pier Giacomo e Achille Castiglioni, "Chimica, un domani più sicuro", Padiglione Montecatini, XLV Fiera Internazionale di Milano, 1967.

Con l'abbassamento a due metri di altezza del soffitto di uno spazio alto otto metri, lasciando sei grandi cannocchiali luminosi ritagliati nel soffitto verso l'alto, si realizza "uno spazio grandissimo e vuoto entro cui figure minuscole e vagamente erranti si raccolgono insieme, come falene sotto la luce, a guardare in su, come si guarda al cielo per scoprire cosa si avvicina". In questi pozzi capovolti sono raccolte le immagini che preannunciano i cambiamenti futuri dovuto alla chimica. Nella sala conclusiva gli spettatori si affacciano nel taglio orizzontale in lunghezza di una enorme scatola con pavimento e soffitto a specchi. Il gioco delle riflessioni crea due opposte profondità senza fine in cui ogni minimo gesto dei visitatori affacciati si moltiplica in uno straordinario movimento "in cui ognuno si ritrova".



J. Colombo, Tunnel Elco Bellato, Salone del Mobile, Milano, 1970

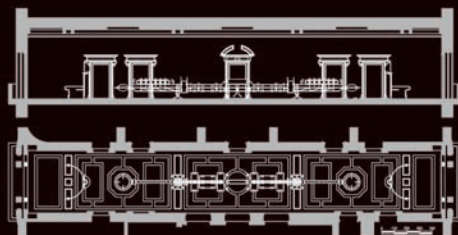


J. Colombo, Stand Elco Bellato per Eurodomus, Palazzo dell'Arte, Milano, 1970



A. Castiglioni, L'Altra Metà dell'Avanguardia, Mostra a Palazzo Reale, Milano, 1980

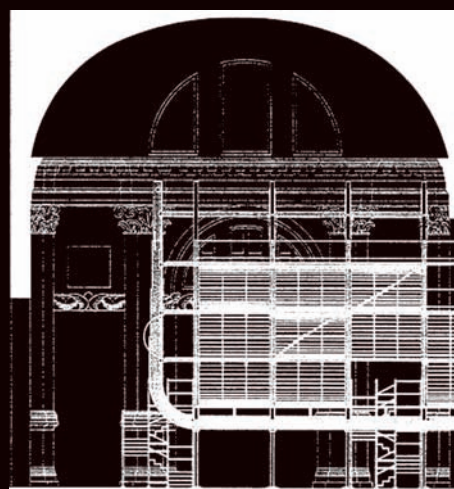
L. Savioli, D. Santi, Antiche Armi da Caccia, Mostra al Palazzo dei Congressi, Firenze, 1970



P. Cerri, R. Piano, Alexander Calder, Mostra al Palazzo a Vela, Torino, 1982



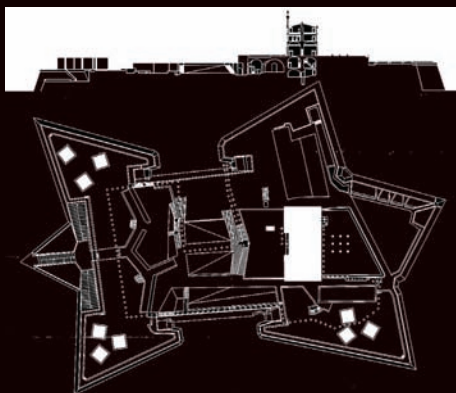
R. Piano, Prometeo. Musica di Luigi Nono, Allestimento alla Chiesa di San Lorenzo, Venezia, 1984





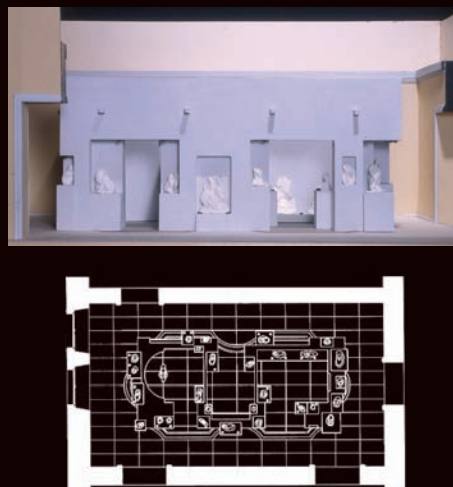
E. Sottsass, M. Zanini, Arabic Bathroom, Mostra di ceramiche Cedit, Tokyo, 1984

P. Cerri, Idea Ferrari, Forte del Belvedere, Firenze, 1989



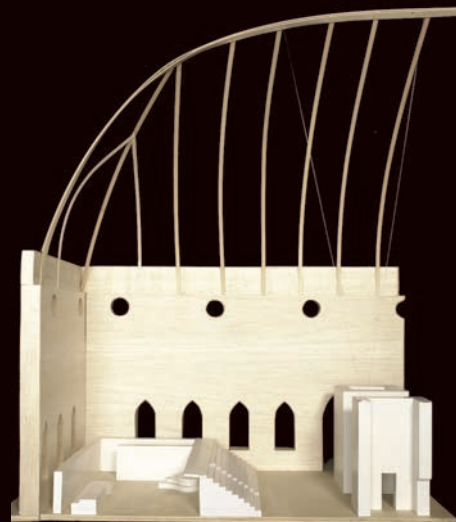
A. Rossi, Teatro della Memoria Domestica, XVII Triennale di Milano, 1986

E. Sottsass, Il Conoscitore d'Arte. Federico Zeri, Mostra al Museo Poldi Pezzoli, Milano, 1989



P. Cerri, Padiglione B&B Italia, Salone del Mobile, Milano, 1988

T. Ando, Tadao Ando, Mostra personale alla Basilica Palladiana, Vicenza, 1994



SCHEDE 31-42

31. Joe Colombo, "Tunnel espositivo Elco Bellato", X Salone del Mobile di Milano, 1970.

Per la ditta produttrice dei suoi mobili e oggetti in plastica (polimero termoplastico ABS ad iniezione), il designer realizza un inusitato stand espositivo a forma di tubo percorribile, alto 3 metri e lungo oltre 18 metri, con uno specchio sul muro di fondo opposto all'ingresso, che dilata ulteriormente lo spazio isolandolo dall'intorno. La struttura in legno è rivestita sui due lati da pannelli bianchi in laminato plastico che ricoprono le pareti curve e le passerelle piane, nascondendo le giunture. La sensazione di totale continuità è rotta solo dalle luci e dai colori vivaci degli oggetti fissati alle pareti e al soffitto, riflessi sul fondo.

32. Joe Colombo, "Stand Elco Bellato", Eurodomus 3, Palazzo dell'Arte, Milano, 1970.

L'allestimento è situato nell'impluvium (oggi book-shop), di fronte alla rampa inclinata dello Scalone d'Onore, e consiste in una gigantesca lastra inclinata, con struttura in legno verniciata di bianco sui due lati, su cui i mobili sono esposti ortogonalmente. Il piano, inquadrato tra le due colonne dell'ingresso e sormontato da un velario nero, sembra incastrarsi nel pavimento ed è fissato alle pareti a quote differenti, mentre i mobili sembrano scivolare verso lo spettatore. Essi sono direttamente contrattabili nello spazio di ricevimento e ufficio posto sotto il piano, cui si accede da un passaggio laterale e da tre aperture con pannelli di presentazione lungo il corridoio esterno.

33. Achille Castiglioni, "L'altra metà dell'avanguardia", Palazzo Reale, Milano, 1980.

La mostra, ordinata da Lea Vergine, presenta i movimenti delle avanguardie storiche del Novecento, "viste solo al femminile" attraverso le opere di 114 scultrici e pittrici. Una loro agevole lettura è data da un percorso continuo da sinistra verso destra, che aggira i velari in tessuto elasticizzato bianco che attrezzano la maggior parte delle sale, lasciando lo spazio per un corretto rapporto opera-visitatore. Essi sono inclinati a 45° circa e sono fissati a 5 metri di altezza, partendo da una base fissata a terra, e ricevono e riflettono sulle opere, senza fenomeni di abbagliamento, la luce di lampade alogene da 500 watt, poste a parete a intervalli regolari di 2,5 metri. Lungo il perimetro delle sale sono distribuiti i parallelepipedi di sostegno delle sculture e le mensole o vetrine per piccole opere e documenti. Il colore dominante è il bianco, ad eccezione del pavimento in moquette grigia.

34. Leonardo Savioli, Danilo Santi, "Mostra della caccia", Palazzo dei Congressi, Firenze, 1970.

Una macchina espositiva "anti-museo" in tubi di ferro spazzolato, lunga quasi venti metri, che rifiutava periodizzazioni storiche o monumentalizzazione degli oggetti, galleggiava leggera nello spazio ottocentesco della sala per esporre antiche e preziose armi da caccia, rapportandosi ai ritmi di pareti e soffitto e al disegno del pavimento. Il traliccio metallico era "una specie di ordigno... smagliante ma quasi pericoloso". In esso si succedevano con violento contrasto strutture in metallo lucido, contenitori in plastica trasparente, calchi di capitelli rinascimentali, mani in gesso riproducenti il gesto dell'impugnatura, piccoli riflettori, specchi che riflettevano e frantumavano le stesse armi, mescolandosi coi gesti e i vestiti dei visitatori.

35. Renzo Piano, Pierluigi Cerri, "Retrospectiva su Alexander Calder", Palazzo a Vela, Torino, 1982.

Annunciata nell'area di accesso da una grande insegna sospesa su un cavo flessibile, formata dalle lettere ingigantite e oscillanti della firma dell'artista, la mostra è distribuita a raggiera sotto l'enorme volta che copre uno spazio di circa 15000 metri quadri. Cambiano le condizioni ambientali per proteggere le 450 opere, tra cui molti "mobiles" sospesi: le grandi vetrate sono tutte oscurate con pannelli riflettenti all'esterno e dipinti di blu scuro all'interno; una nuova ventilazione fa uscire l'aria calda in alto, mentre la volta è raffreddata da acqua che scorre sul suo esterno. La mostra è polarizzata al centro da tre alti "stabiles" poggiati a pavimento e da due grandi "uccelli" sospesi ai 30 metri della sommità della volta, tutti illuminati da forti fasci di luce. I raggi espositivi sono costituiti da oltre 100 pareti in cartongesso (alte 3 m, lunghe 4 m, profonde 58 cm), cui sono fissate le opere, esposte in ordine cronologico e variamente inquadrare e commentate. A queste pareti sono anche fissate a sbarraccio le piccole lampade alogene orientate a spot sulle opere, i cui forti colori primari risaltano nel buio sullo sfondo neutro grigio chiaro dei pannelli e della moquette.

36. Renzo Piano, "Spazio musicale per l'opera Prometeo di Luigi Nono", Chiesa di San Lorenzo, Venezia, 1984.

Lo spazio richiesto da Nono per questa "tragedia dell'ascolto" doveva essere "un oggetto che fosse allo stesso tempo palco, allestimento, spazio per l'orchestra e cassa armonica". I suoni degli strumenti e delle voci, anche manipolati da apparecchiature elettriche, dovevano circondare gli spettatori nascendo da punti diversi. Nella chiesa cinquecentesca a doppia aula Piano progetta una struttura completamente smontabile, come "una grande chiglia con centine in legno lamellare e una struttura metallica secondaria, che sostiene il fasciame in pannelli di legno multistrato, posizionati secondo le necessità acustiche". Il pubblico era al centro e i musicisti erano disposti tutt'intorno su tre passerelle poste a diverse altezze e collegate da scale. La prima rappresentazione, organizzata dalla Scala di Milano, era diretta da Claudio Abbado, che gli ottanta elementi dell'orchestra e del coro potevano vedere anche con l'uso di monitor.

37. Ettore Sottsass, Marco Zanini, "Arabic Bathroom", Mostra del Design Italiano, Tokyo, 1984.

In un ambiente dedicato alla presentazione di nuova collezione "The Milan Style" di Cedit, vengono sperimentate liberamente le valenze architettoniche e decorative delle piastrelle decorate e prodotte industrialmente, contro la razionalità asettica del funzionalismo moderno che le limitava ai rivestimenti ceramici di bagni e di piccole parti delle cucine. Si recupera l'antica tradizione mediterranea e araba di disegnare e sottolineare cromaticamente e figurativamente le superfici ceramiche abbinata di pavimenti e rivestimenti parietali domestici, coi relativi bordi di connessione e le cornici delle aperture. Circondato da muri traforati e colorati, l'ambiente è polarizzato da una vasca centrale e da una zona di relax laterale, con alcuni oggetti complementari di design Memphis.

38. Aldo Rossi, "Teatro della memoria domestica", XVII Triennale di Milano, 1986.

Nella nuova Triennale dedicata a "Il Progetto Domestico. Archetipi e prototipi", il pianerottolo dello scalone d'onore è allestito con uno spaccato architettonico di tre piani d'abitazione, posti sopra un portico che serve da passaggio ai visitatori. Esso ricorda i solai spezzati, le scale e gli interni visibili delle case bombardate coi loro residui oggetti e arredi di uso

comune. Lo spazio domestico è visto come luogo di memoria e conservazione del sapere. Nelle tre camere visibili sovrapposte, con tappezzerie a fiori e finestre quadrate sul fondo, gli oggetti ingigantiti (fra cui il bollitore e le caffettiere disegnate da Rossi per Alessi) acquistano il ruolo dei personaggi della pittura metafisica. Pilastrini e tavole di rivestimento sono in legno verniciato color giallo limone.

39. Pierluigi Cerri, "Allestimento B&B Italia", Salone del Mobile, Milano, 1988.

In una grande padiglione scatolare, con soffitto ribassato da un reticolo ortogonale di travi reticolari a vista che reggono le luci, vengono esposti i prodotti più famosi, ma anche la filosofia, la storia e la tecnologia di questa industria di design del mobile. Lo spettatore è obbligato al passaggio in diagonale fra due grandi piani inclinati, su cui elementi tecnologici e prodotti finiti sono mescolati a monitor che ne proiettano ininterrottamente le immagini. L'ambiente ha un carattere surreale per la mobilità e dissolvenza delle immagini visibili fra le pareti a specchio che moltiplicano i prodotti. Esso appare come un cantiere permanente della ricerca e dell'innovazione nel campo del design.

40. Pierluigi Cerri e Gregotti Associati, "L'Ida Ferrari", Forte del Belvedere, Firenze, 1989.

L'eccezionalità geografica e storica del luogo ha indirizzato il progetto di allestimento a scelte minimali che rapportano direttamente la struttura espositiva, i prodotti e lo spazio circostante, quasi per affinità di perfezione tecnologia e formale fra automobili da corsa e architetture storiche. Nove grandi cubi di sette metri di lato, con struttura metallica rivestita di conglomerato di marmo, legno e acciaio corten e con pareti di vetro antisfondamento, sono posti all'esterno per esporre alcuni esempi della collezione su pedane in pietra serena. Camminamenti metallici portano alle sale interne, dove disegni tecnici e fotografie sono esposte su pannelli di plexiglass protetti da cristalli, mentre modellini in scala di vetture sono inseriti in parallelepipedo di plexiglass.

41. Ettore Sottsass, "Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri", Museo Poldi-Pezzoli, Milano, 1989.

Nella sala principale a piano terra, a pavimento di marmi intarsiati e affrescata, viene inserita l'architettura di un blocco monolitico di 9,2x4 metri, in legno truciolare integgiato di bianco con spugnatura a base di grigio, che si discosta completamente dall'esistente. Nel blocco sono scavate numerose nicchie, aperte o vetrate, tre mini-locali e vari basamenti d'appoggio che sporgono o rientrano per definire un percorso, dove quarantasei sculture trovano il loro luogo protetto senza interferire con le altre. Esse si accostano per affinità formali o opposizioni, ricreando l'aura di un ambiente che evoca la loro antica appartenenza a edifici e ceti nobiliari, e insieme il luogo di ricerca di uno studioso d'arte.

42. Tadao Ando, "Tadao Ando. Opere di architettura", Basilica Palladiana, Vicenza, 1994-95.

Nella magnifica Sala Alta della basilica palladiana, Ando realizza un contenitore espositivo di semplice forma e materia che rimanda alla essenzialità e luminosità delle sue opere giapponesi. Su un lato corto della sala carenata sono costruiti in pannelli di legno verniciati di bianco tre spazi differenziati, raccordati da un passaggio trasversale: alti volumi a torre racchiudono due piccole stanze espositive, uno slargo per conferenze è delimitato da un corpo a gradoni, un recinto murario posteriore contiene le basi espositive dei modelli. Attraverso gli schizzi, i disegni finali dei progetti e i plastici lignei, è suggerita una lettura riflessiva delle poche opere selezionate per l'esposizione.

43



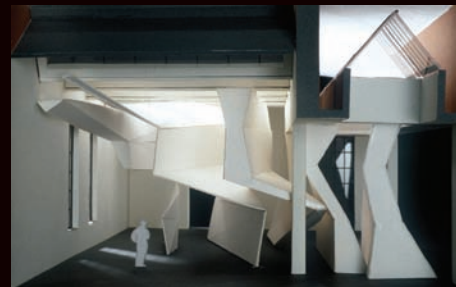
A. Castiglioni, N. Marras, Alvar Aalto 1898-1976, Mostra a Palazzo Te, Mantova, 1998

44



U. Riva, Frederick Kiesler, Mostra alla XIX Triennale di Milano, 1996

45



P. Eisenman, Delirium, Allestimento alla XIX Triennale di Milano, 1996

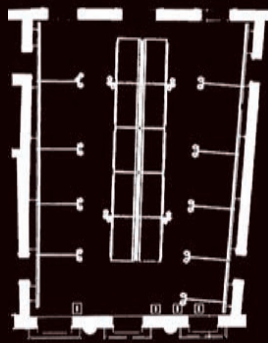
M. De Lucchi, Sottsass, Mostra al Salone del Mobile, Milano, 1999



U. Riva, Carlo Scarpa. Case e paesaggi 1972-1978, Mostra a Palazzo Barbaran da Porto, Vicenza, 2000



P. Cerri, Limits. Exercises in Style, Allestimento alla Ace Gallery, New York, 2000



46

47

48

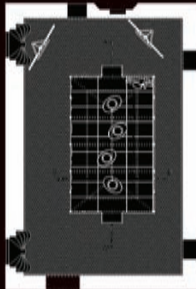


A.G. Fronzoni, Mostra personale alla Galleria Calderara, Milano, 2000

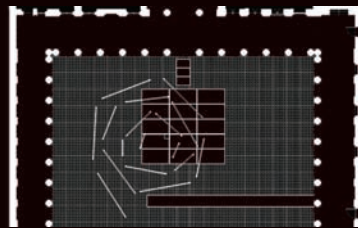
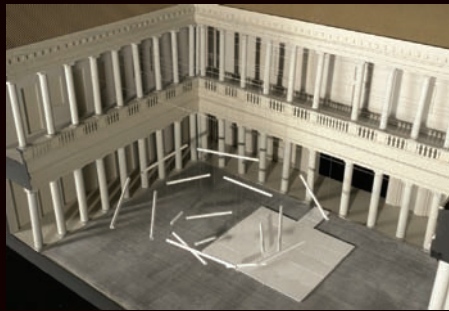


G. Aulenti, 50 anni di Design Italiano, Mostra al Palazzo dell'Arte, Milano, 2001

I. Rota, Roberto Cavalli, Mostra a Palazzo Pitti, Firenze, 2001



P. Bottazzi, Hear and Now, Allestimento al Palazzo del Senato, Milano, 2002



Studio Azzurro, Bauci. La città postantropica, Palazzo dell'Arte, Milano, 2002



SCHEDE 43-53

43. Achille Castiglioni, Nicola Marras, "Alvar Aalto 1898-1976", Palazzo Te, Mantova, 1998.

Unica tappa europea della mostra organizzata dal MoMA per il centenario della nascita di Aalto, l'allestimento distingue i mobili e gli altri oggetti di design originali, posti nelle sale del Palazzo e congruenti con la loro preziosità decorativa, da quelle di architettura, esposte nelle Fruttiere, cioè in un fabbricato ex-scuderia privo di valore artistico, cui si accede dal grande cortile.

In esso una doppia fila di pilastri divide il lungo spazio in tre navate: quella soppalcata verso cortile viene tralasciata, mentre lo spazio inter-pilastri fra le altre due espone lampade originali entro campane di tessuto bianco teso da tre tubolari. Un ingresso diagonale scuro, delimitato da pannelli inclinati in cartongesso con sportello guardaroba e una gigantografia illuminata di Aalto, immette nelle due navate, circoscritte da alti pannelli-parete in truciolare verniciato bianco, staccati dal muro e inclinati, e da piani espositivi distanziati e contro-inclinati o a molo orizzontale, dove sono esposti disegni originali, schizzi, foto d'archivio in bianco e nero, e plastici in scatole di plexiglas. Lampade fluorescenti corrono lungo la sommità posteriore delle contro-pareti e illuminano pannelli a capanna in tessuto bianco, posti sopra le pareti inclinate e sospesi con fili d'acciaio alla copertura lignea lasciata a vista.

44. Umberto Riva, "Friederick Kiesler. Le ultime opere e ricerche galattiche", XIX Triennale di Milano, 1996.

Nell'ampio spazio centrale della Galleria dell'Architettura un ristretto numero di opere (quadri, sculture di diversi materiali, disegni e fotografie, sedute multi-uso e a dondolo) ripercorrono l'intero iter creativo di Kiesler. Pannelli verticali in truciolare alti circa tre metri, rivestiti di juta o impiallacciatura di legno rosatello a grandi fiammature, sono disposti irregolarmente e inclinati rispetto alle pareti per dare risalto a ciascuna opera, come frammento di un insieme "galattico".

Ingresso e uscita angolari sono sottolineati da un incrocio di listelli metallici che reggono un pannello orizzontale. Lo spazio centrale è integrato da due gallerie fotografiche e da una saletta video con velario nero di soffitto, poste in diagonale sul retro dei pannelli, di cui è lasciata a vista l'ossatura di rinforzo. Un soffitto illusorio è costituito da un sistema liberamente incrociato di cavi d'acciaio e cavi elettrici, che sorreggono punti luce costituiti da fogli di alluminio curvato e semplici lampadine.

45. Peter Eisenman, "Delirium", XIX Triennale di Milano, 1996.

Una "architettura dell'interiorità" interagisce con lo spazio e le sue forme non sono più un oggetto, ma "riconfigurano lo spazio dell'esistenza stessa" e ne portano l'impronta. L'allestimento nasce da un racconto di D. Cooper, in cui il protagonista architetto ha deciso di uccidere il suo biografo. La narrazione avviene all'interno di una cella, la cui forma nasce dall'analisi della struttura ingigantita di un cristallo di sale, sottoposto a una forza esterna. I visitatori si muovevano fra queste pareti inclinate e sfaccettate per arrivare a uno spazio dove era proiettato un film di disegni in sequenza, per suggerire anche in architettura la discontinuità temporale e la frammentazione cinematografica.

46. Michele De Lucchi, "Ettore Sottsass", Salone del Mobile, Milano, 1999.

All'interno del Padiglione Satellite, lo stand espositivo a percorso libero è un parallelepipedo con pedana rialzata in tavolato di abete, con pareti in pannelli tamburati (bianchi all'interno) e soffitto in tulle nero, teso e fissato sulle pareti. Gli ingressi sono quattro portali definiti da coppie di

grandi T tridimensionali, parte del nome Sottsass, in adesivo bianco sul fondo parietale rosso. Quattro travi reticolari in alluminio sono sostenute da cavi metallici fissati alle capriate del Padiglione e reggono 24 grandi teli stampati e confezionati doppi con tubi di sostegno e di appesantimento. Le stampe riguardano schizzi, disegni e commenti, in parte relativi a mobili in scala reale e a loro modelli in scala 1:3 esposti su supporti.

47. Umberto Riva, "Carlo Scarpa. Case e paesaggi 1972-1978", Palazzo Barbaran da Porto, Vicenza, 2000.

Nel piano nobile del grande Palazzo palladiano i progetti di Scarpa sono esposti entro teche abbinata e inclinate al centro delle sale, con supporti in tubolare e ferma-vetri in ottone, e su pannelli verticali in legno truciolare ignifugo verniciato, distaccati con tubolari in ferro dai muri longitudinali e tenuti più bassi dei cornicioni decorati esistenti. I tipici disegni di Scarpa su carta lucida e veline e le sue citazioni sono esposti su un fondale di colore azzurro chiaro. Nella sala centrale sono presentati su supporto metallico i modelli, in legno verniciato di bianco, di tre case vicentine e quello originale del progetto del Teatro di Vicenza. Le lampade sono in ottone e metallo verniciato, a sbraio dai pannelli e dai montanti centrali dei tavoli espositivi.

48. Pierluigi Cerri & Associati, "Exercises in style. Limits", Ace Gallery, New York, 2000.

La mostra promuoveva il Made in Italy attraverso rappresentazioni spaziali e installazioni multimediali che volevano sintetizzare la poliedricità dello stile italiano dell'abitare, con diverse concezioni espresse sia dai prodotti sia dalle ambientazioni in cui sono inseriti. Le sei stanze di una virtuale "casa all'italiana" sviluppano i concetti chiave di stile, funzionalità essenziale, leggerezza, materialità e immaterialità, colore e trasparenza. Nell'opera concettuale Limits una visione metaforica della natura e del costruito coi suoi confini è data da pareti rivestite da fogli di alluminio riflettente, una vasca d'acqua increspata con piattaforma centrale in listelli di legno, una scala che sale nel vuoto e una "nuvola" in telo per paracadute, gonfiata con elio a pressione, come copertura.

49. A.G. Fronzoni, "Progettare, voce del verbo amare", Galleria Maria Calderara, Milano, 2001.

Questo allestimento monografico è una sintesi comunicativa della produzione grafica e architettonica di Fronzoni, e della sua didattica, sempre tese alla ragione essenziale delle cose. Lo spazio bianco, neutro e silenzioso dell'ex-capannone industriale, segnato solo da sei vecchi e sottili pilastri in ghisa verniciati di bianco e dalla luce naturale degli shed di copertura, è tagliato obliquamente da una piastra trapezoidale inclinata, bianca e sottile. Su di essa sono posti in imprevedibile equilibrio alcuni elementi d'arredo, mentre alcune opere di grafica sono riprodotte su lunghi pannelli bianchi, appoggiati a terra e a due muri laterali.

50. Gae Aulenti e Luca Ronconi, "1951-2001, 50 anni di Design Italiano", Triennale di Milano, 2001.

Per ricordare le prime passerelle della moda italiana, viene realizzata una rassegna che comprende prodotti di design, la moda, la cucina, l'arte, il cinema e altro. Nell'allestimento di Aulenti, realizzato nell'anello che circonda il teatro, il legame fra moda e design viene illustrato da cronache e storie, con articoli e grandi titoli di quotidiani stampati su "standardi" in tela fissati a soffitto. Essi inquadrano temporalmente gli oggetti icone simboliche della quotidianità, esposti su gradoni in legno ricoperti con disegni di brevetti stampati sulla tipica carta azzurrata da elio-copia. Essi sono alternati a televisori con spezzoni di film che richiamano l'e-

voluzione delle mentalità, dei costumi e dei consumi. Intorno alla parete sonora centrale il gruppo d'avanguardia La Fura dels Baus presenta tre provocatorie installazioni sugli "anni di piombo" della contestazione e del neo-fascismo.

51. Italo Rota, "Roberto Cavalli", Palazzo Pitti, Firenze, 2001.

Nelle sontuose stanze di rappresentanza del Museo degli Argenti, decorate dagli storici giochi prospettici e illusionistici di pareti e soffitti, è proposta una serie di installazioni spettacolari, come pedane maculate e zebbrate, beauty-case giganti e manichini coi jeans ricamati. Esse richiamano "una moda abbagliante, eccessiva, seduttiva, che si costruisce per addizione e deflagrazione". Nella prima stanza si incontra la ricostruzione di una tenda militare, cupa e silenziosa nel suo damasco pregiato con finiture in coccodrillo naturale. All'interno si cammina su pezzi di pelliccia colorati fra sagome cilindriche di rete; sulle pareti galleggiano forme colorate che evocano le pillole più strane. In un angolo la sagoma distesa di un astronauta indossa un grosso maglione dai colori sgargianti.

52. Peter Bottazzi, "Hear and Now", Palazzo del Senato, Milano, 2001.

In concomitanza col Salone del Mobile, l'installazione nel cortile seicentesco del Palazzo era fatta per l'azienda B&O produttrice di prodotti audio e video di alta qualità. Essa consisteva in una grande rete metallica a molle, appoggiata sul pavimento del cortile e sollevata agli angoli, con sovrapposte piastre metalliche per la deambulazione. Alcune di esse servivano come sdraio, attrezzate con oblò trasparenti per la visione e l'ascolto dei prodotti. Barre luminose in plexiglass erano sospese a mezz'aria su cavi aerei che attraversavano il cortile. La tecnologia povera combinata con elementi di alta qualità tecnologica generava un nuovo spazio architettonico all'interno dell'invaso spaziale storico.

53. Studio Azzurro, "Bauci. La città post-antropica", Palazzo della Triennale, Milano, 2002.

Undici installazioni visivo-sonoro-sensoriali mettevano in scena "Le città invisibili" dall'omonimo libro di I. Calvino. Bauci, la città "che si perde sopra le nubi e cui si accede solo attraverso le scale... la città da cui tutti i suoi abitanti preferiscono non scendere", è rappresentata sullo scalone d'onore con una lunga scala lignea bianca ad esso sovrapposta e prolungata fino al muro frontale, con nicchie e sagome bianche di scale, su cui è proiettata una massa nuvolosa. La scala è larga un metro e mezzo, ed è sorretta da un cassone ligneo, nero come il profilo dei gradini, poggiato sullo scalone esistente. Nell'atmosfera sognante di un ambiente totalmente oscurato i videoproiettori appesi a una trave reticolare producevano sulla scala le ombre di figure umane, alcune ascendenti verso la città, altre rotolanti all'indietro, come respinte, quasi metafora delle metropoli odierne.

8. IMPARARE ARCHITETTURA

Roberto Rizzi

«Se dovessi insegnarvi architettura? Davvero una questione delicata»¹ Con queste parole Le Corbusier inizia una conferenza nella quale, dopo una critica all'uso degli ordini e un richiamo ad alcune architetture classiche² descritte come «cose commoventi [...] esempi di nobiltà [...] bellezza plastica, eterna qualità delle proporzioni [che] rappresentano le gioie che l'architettura può offrire e che ciascuno può comprendere», richiama i suoi ipotetici allievi all'esercizio del controllo, all'imparzialità nel giudicare, al sapere "come" e "perché" e li invita a rispondere ad alcune domande.

«Come fai una porta? Quanto grande? Dove la metti? Come fai una finestra? Ma, tra l'altro, a che cosa serve una finestra? In una stanza, dove fai una porta?»

Queste domande che Le Corbusier rivolge agli studenti, ci riportano ad una dimensione elementare dell'architettura come arte tesa alla definizione di spazi, aperti alla vita e ai gesti di chi li abita.

Viene in sostanza messo a fondamento conoscitivo dell'architettura, per comprenderne l'operatività e il senso, una dimensione minuta e di fruizione ravvicinata, in cui conta il suo rapporto diretto con il fruitore: i gesti di relazione delle persone con gli altri, con la natura e con le cose, sono il vero principio genetico dello spazio architettonico, che anche Ottolini pone alla base di questo testo sugli allestimenti.

Ciò che invece resta sospeso nel ragionamento di Le Corbusier sono i modi attraverso i quali gli allievi possono essere condotti ad acquisire le capacità e le conoscenze per poter rispondere a queste domande. Questione complessa, considerando che le domande, così come sono poste, sottintendono vari livelli di approccio, non solo cioè quello del "sapere come fare" una cosa, ma anche del "sapere perché fare" e "quale cosa fare". Non è sufficiente infatti il possesso dei mezzi, tecnici, costruttivi, ... che portano a una soluzione, ma sono necessarie le conoscenze (fra cui quelle relative ad altre opere, o loro parti, che hanno affrontato nella storia lo stesso problema), responsabilmente esercitate, per identificare e interpretare un problema.

I lavori che sono presentati in questo libro, così come

nell'analogo testo sulla storia degli interni domestici occidentali³, sono una fra le possibili risposte pedagogiche alla necessità di praticare esperienze che conducano chi si avvicina all'architettura a comprenderne le ragioni e le specificità formali, e a conoscerne i mezzi.

I materiali di disegno e ricostruzione tridimensionale presentati sono infatti l'esito sintetico di un lavoro di ricerca diretto sull'opera (quando ancora esistente e accessibile) o sulle fonti documentarie, bibliografiche e archivistiche, di analisi e scavo della sua costituzione materico formale, fatto attraverso gli stessi strumenti di elaborazione del progetto: il disegno e la costruzione del modello. Se con il disegno si descrivono analiticamente le parti e le loro relazioni, attraverso il modello (eseguito facendo giocare i suoi diversi materiali per le loro qualità, non solo espressive ma anche tecnologiche, in relazione a ciò che rappresentano) si compie una efficacissima simulazione del processo costruttivo che definisce la forma dell'opera considerata e su di essa influisce in modo decisivo. L'anticipazione, per il progettista, del fare architettura attraverso il disegno e la costruzione in scala ridotta, è anche un'anticipazione (prima della costruzione dell'opera), o una possibile sostituzione (se l'opera non esiste più), della fruizione reale da parte di chi guarda questi modelli come "da dentro", cogliendone, anche attraverso la luce che li anima, la spazialità.

Va però considerata una difficoltà da superare nel momento in cui si affronta uno studio sistematico delle opere di allestimento di cui questo libro si occupa nelle loro differenti tipologie e cioè la reperibilità del materiale di documentazione congruente alla loro natura architettonica e spaziale. Al di là della frammentaria documentazione fotografica storica, spesso in bianco e nero, sono i materiali grafici di progetto ad essere generalmente carenti e difficilmente accessibili negli archivi, o completamente assenti, così come i dati relativi alle reali misure, ai materiali, ai colori e alle tecniche costruttive. Su questa carenza si può dire che questo libro dà un contributo importante ed originale, presentando all'attenzione molti esempi straordinari e dimenticati⁴: attraverso i modelli di ricostruzione

degli allestimenti, traspare il lavoro della loro preventiva, puntuale descrizione per mezzo di elaborati grafici (piante, prospetti, sezioni e dettagli esecutivi), che restituiscono la reale consistenza corporea dell'opera.

Si tratta di una questione che potrebbe essere verificata in generale nelle storie dell'architettura (come nelle storie di tutte le arti), quando prevale l'analisi dei contesti e delle motivazioni, e le descrizioni conoscitive delle opere sono quasi subordinate a quelle premesse e lette come una loro logica conseguenza, o quando gli apparati iconografici si concentrano nella fissità delle visioni frontali esterne o delle atmosfere interne lasciando in secondo piano la spazialità architettonica connessa alla costruzione (materiali e tecnologie) e ai concreti gesti di relazione e d'uso accolti e resi significanti, per le quali invece sono molto utili apparati che operino sullo stesso piano delle opere che descrivono. Fonti originali e ricostruzioni dei dati lacunosi o mancanti ricompongono invece una biografia delle opere che, sintetizzata nel modello, ci rendono presente un "vivente" col quale interagire.

Va notato che in questo libro, le note bibliografiche sulle singole opere costituiscono un apparato fondamentale per consentire a chi studia architettura di riaccedere alle documentazioni originali (oggi integrabili da nuovi strumenti di ricerca informatici) e riflettere sul significato e valore reale delle opere.

Gli esempi analizzati e discussi, siano essi allestimenti espositivi o museali, genericamente culturali, fieristici o a carattere commerciale, pongono un'altra significativa questione di carattere disciplinare: la piena titolarità dell'allestimento nel campo del progetto di architettura. Essa è affermata sin dal titolo di questo libro ed è affrontata nelle sue molteplici implicazioni nel saggio introduttivo, a partire da una comune radice e fino alle peculiari ramificazioni. Non sembra superfluo richiamarla, considerando il rilievo che il settore degli allestimenti possiede nella pratica professionale, l'interesse di pubblico che raccoglie e il contributo che può dare ad una visione aperta dell'architettura, più prossima ai suoi fruitori e capace di interpretarne bisogni, passioni e sentimenti, materializzandoli in spazi chiari ed emozionanti. Analoga considerazione vale per l'ambito didattico⁵, dove l'insegnamento dell'allestimento è confinato, nelle Scuole di Architettura, in corsi opzionali o in rari laboratori di progettazione attivati con fatica nel settore disciplinare degli Interni da sempre compresso dalle altre discipline progettuali, mentre maggior fortuna

sembra avere nelle Scuole di Design, anche per il suo forte impatto e risolto comunicativo e per il legame storico e culturale con il mondo dell'architettura che in Italia quelle scuole continuano ad avere, se non altro per la formazione di molti dei loro docenti.

Non è comunque la breve durata, cui generalmente gli allestimenti sono destinati per programmatica necessità temporale o rapida obsolescenza, a discapito della costruzione che sfida il tempo; non sono i materiali e le tecnologie, spesso innovativi o audacemente mutuati da altri campi, a discapito della sapienza costruttiva stratificata nel tempo; non sono le finalità comunicative e conoscitive di un oggetto (opera d'arte, evento o prodotto), a discapito della normale messa in forma di una utilità e declinazione dell'abitare, a spingere gli allestimenti verso i margini del campo dell'architettura. Piuttosto sono proprio queste peculiarità a fornire uno stimolante ambito di ricerca e sperimentazione, un richiamo a nuove sensibilità e problemi da interpretare, una palestra di confronto con altre discipline, non solo del progetto o artistiche in senso lato (design, scenografia, grafica e multimedialità), ma anche dell'economia, della comunicazione, della produzione industriale o artigianale, ecc.⁶

E se questo insieme di caratteri, arbitrariamente traslato dal piano della durata temporale a quello del giudizio di valore sull'opera, per la natura effimera degli allestimenti può dare un'impressione di precarietà o di irrilevanza e incapacità di lasciar traccia, sarà utile ricordare come Giuseppe Pagano, parlando "un po' di esposizioni" le descrive come "intelligenti baracche" capaci non solo di far "conoscere i primi passi dell'architettura moderna", ma anche di dare agli "artisti più vivi [...] il conforto di potersi abbandonare senza pudori al fantastico mondo dei sogni e della poesia"⁷.

Data la vita breve per natura di queste opere, anche solo "per un giorno" secondo la radice etimologica dell'aggettivo effimero che le caratterizza, l'arte dell'allestimento si astiene dal confronto con il tempo, ne è quasi esonerata per le modalità con le quali si costruisce e, come e più di ogni altra opera, non si colloca semplicemente nello svolgersi del tempo facendogli fare presunti "passi in avanti", ma è destinata a durare perché compie (e farà compiere), come ha scritto Franco Albini "nuovi passi"⁸. Ricordiamo anche di Michel Seuphor *L'éphémère est éternel*⁹.

Riaffermando la natura architettonica degli allestimenti, in questo libro Ottolini si impegna coerentemente a restituir-

ne, attraverso il modello in scala, la consistenza di spazio costruito ed abitabile dal corpo di chi lo visita. Guardata in questo modo, "da vicino", l'opera si mostra non solo per come è fatta, ma svela anche il suo significato, il suo carattere di soggetto vivente e i valori umani di cui è portatrice. Si scopre così la peculiare caratteristica di ogni opera d'arte riuscita che è in grado, per *come* è, di dire *cosa* è e *chi* è¹⁰.

Note

[1]

Conferenza tenuta da Le Corbusier a Buenos Aires il 17 ottobre 1929. Il testo è poi pubblicato in *Focus*, n.1 estate 1938. Cfr. anche *Casabella*, 766, mag.2008, pp.6-7.

[2]

L'Acropoli di Atene, palazzo Farnese e San Pietro a Roma.

[3]

Gianni Ottolini, *Architettura degli interni domestici. Per una storia dell'abitare occidentale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015.

[4]

Fra i primi testi che affrontano sistematicamente la documentazione degli allestimenti per mostre, musei o fiere vanno almeno ricordati, fra quelli di autori italiani: Roberto Aloï, *Esposizioni: architetture, allestimenti*, con un saggio di Agnoldomenico Pica, Hoepli, Milano 1960.

Erberto Carboni, *Esposizioni e mostre*, con una prefazione di Herbert Bayer, Silvana editoriale d'arte, Milano 1959.

A questi vanno fatti seguire, molti anni dopo:

Sergio Polano, *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Edizioni Lybra Immagine, Milano 1988, e l'edizione aggiornata: Mario Mastropietro (a cura di), *Nuovo allestimento italiano*, Edizioni Lybra Immagine, Milano 1997.

Vanno poi segnalati i tre volumi:

Silvio San Pietro (a cura di), con prefazione di Giampiero Bosoni, *Nuovi allestimenti italiani*, Edizioni L'Archivolto, Milano 1996; Silvio San Pietro (a cura di), con un saggio introduttivo di Ico Migliore e Mara Servetto, *New exhibits 2 made in Italy*, Edizioni L'Archivolto, Milano 2000; Silvio San Pietro (a cura di), con un saggio introduttivo di Alessandra Vasile, *New exhibits 3*, Edizioni L'Archivolto, Milano 2006.

E i più recenti:

Nella didattica dell'architettura, l'esercizio di ricostruzione modellistica diventa così un allenamento a cogliere questa relazione fra essere e modo di essere, cioè a dire, nelle opere coerentemente definite, un punto di vista su un problema di comune interesse, a costruire un senso del vivere, trasmissibile e condivisibile, materializzato attraverso le cose.

A imparare architettura.

Ico Migliore, Mara Servetto, Italo Lupi (a cura di), *Vuoto x pieno: architettura temporanea italiana*, Abitare Segesta, Milano 2005; Laura Lazzaroni, Luca Molinari (a cura di), *The art of display*, Skira, Milano 2006; Marco Vaudetti, Simona Canepa, Stefania Musso, *Esporre allestire vendere: exhibit e retail design*, Wolters Kluwer, Milanofiori Assago 2014.

[5]

«[...] moltissimo, poi, bisognerebbe fare affinché questo patrimonio [quello della tradizione museografica e del progetto di allestimento italiana] trovi una adeguata valorizzazione nelle istituzioni preposte alla formazione degli architetti». Francesco Dal Co, "Mostrare, Allestire, Esporre", in Sergio Polano, *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Edizioni Lybra Immagine, Milano 1988, pag. 14. E ancora: «Servono progettisti [...] e ancor prima, è necessario istruirli e formarli. Nella scuola e particolarmente nelle università, si dovrebbe prestare seria, anzi serissima attenzione alle modalità didattiche e alle esercitazioni atte a dotare i discenti degli strumenti e del bagaglio opportuno per affrontare con cognizione di causa, larghezza di spirito, freschezza d'approccio la spinosa e delicata, spesso fragile materia». Sergio Polano, "Malcelate esibizioni", in Mario Mastropietro (a cura di), *Nuovo allestimento italiano*, Edizioni Lybra Immagine, Milano 1997, pag. 8.

[6]

«Una condizione naturale [...] quella della firmitas e dell'utilitas in architettura, [...] a cui sfugge consapevolmente il progetto il progetto espositivo, che ci rimanda come unica memoria, attraverso i rari documenti consegnati alla storia, immagini di architetture incontaminate, di rara purezza e paradossalmente [...] nate per essere eterne.» Giampiero Bosoni, Prefazione a Silvio San Pietro (a cura di), *Nuovi allestimenti italiani*, Edizioni L'Archivolto, Milano 1996, pag. 8.

[7]

Giuseppe Pagano, "Parliamo un po' di esposizioni", in *Casabella-Costruzioni*, n° 159-160, Mar-Apr.1941. Cfr. Cesare De Seta (a cura di), *Giuseppe Pagano, Architettura e città durante il fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1976, pp.146-152.

[8]

Franco Albini, "Le funzioni e l'Architettura del Museo. Alcune esperienze", in Carlo De Carli, *Architettura. Spazio primario*, Hoepli, Milano 1988, p.423.

[9]

Michel Seuphor, *L'éphémère est éternel, pièce de théâtre*, Roma 1926. Cfr. *Nadar 9*, Martano editore, Torino 1972. Per quest'opera Piet Mondrian progettò le scenografie delle quali restano le immagini dei modellini di tre scene.

[10]

Questa relazione fra *essere* e *modi di essere* nelle opere d'arte è ampiamente discussa in Gianni Ottolini, *Forma e significato in architettura*, Laterza, Roma Bari 1996, poi Maggioli editore, Milano 2008 e Raffaello Cortina Editore, Milano 2012.