

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
30	3. CASE-MANIFESTO
46	4. PADIGLIONI ESPOSITIVI
52	5. NEGOZI
55	6. MUSEI
63	7. INTERNI NEL COSTRUITO
71	8. IMPARARE ARCHITETTURA <i>di Roberto Rizzi</i>
76	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 fondamento": 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 dà risalto alla continua varietà delle cose da incontrare e fa tutt'uno con la completezza 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).

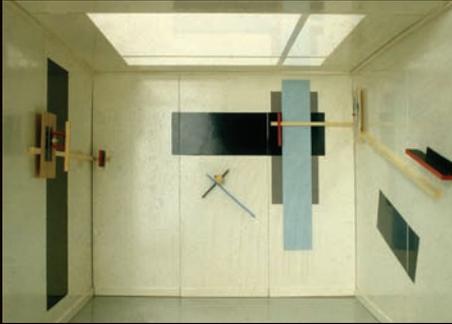
Considereremo di seguito solo opere approfondite in sede di ricerca e didattica al Politecnico di Milano.

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.

1



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

2



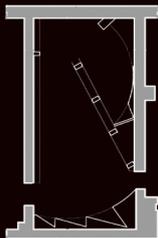
G.T. Rietveld, V. Huszar, Composizione spazio-colore, Grande Esposizione d'Arte, Berlino, 1923

3



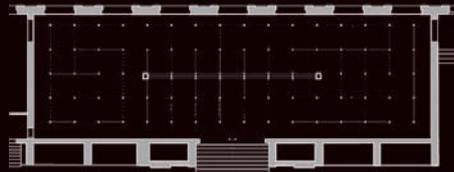
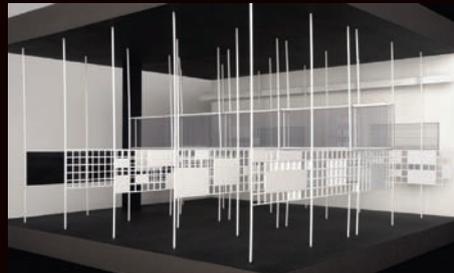
G. Muzio, M. Sironi, Sezione delle Arti Grafiche, IV Esposizione internazionale delle Arti Decorative e Industriali Moderne, Villa Reale di Monza, 1930

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



4

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



5



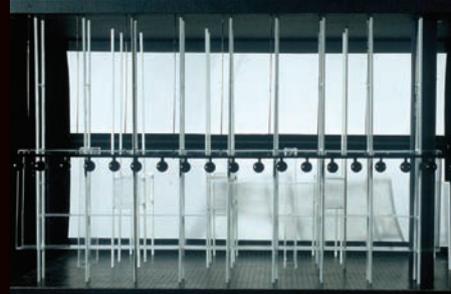
6

7



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

8



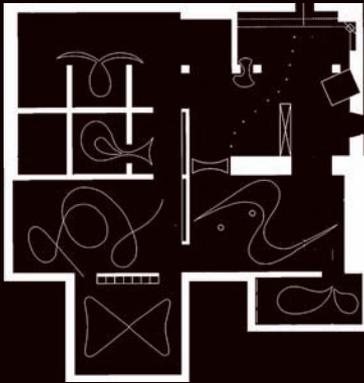
F. Albini, Antica Oreficeria Italiana, Mostra alla VI Triennale di Milano, 1936

9



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

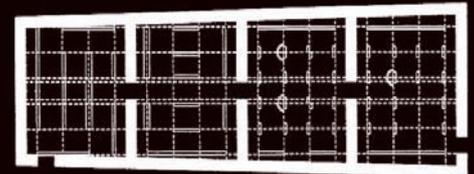
H. Bayer, Bauhaus 1919-1928, Mostra al Museum of Modern Art, New York, 1938



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



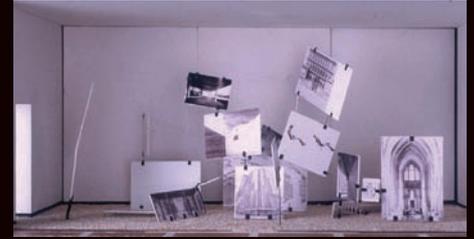
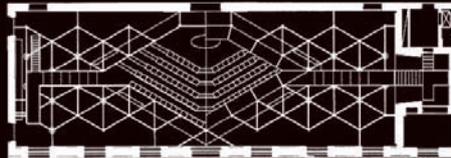
C. Scarpa, Paul Klee, Mostra retrospettiva alla Biennale di Venezia, 1948

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



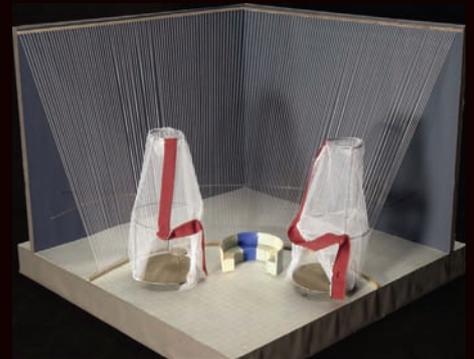
L. Baldessari, L. Fontana, Atrio d'ingresso e Scalone d'Onore, IX Triennale di Milano, 1951

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





W. Morris, P. Webb, Green Dining Room, Victoria and Albert Museum, Londra, 1865-68



M. Schutte-Lihotsky, Nicchia per cucinare e lavare, Vienna, 1922



M. Schutte-Lihotsky, Alloggio per un'Impiegata, 1927-28

Le Corbusier, Padiglione dell'Esprit Nouveau, Esposizione Internazionale di Arti Decorative e Industrie Artistiche Moderne, Parigi, 1925



M. Schutte-Lihotsky, Cucina di Francoforte, 1926



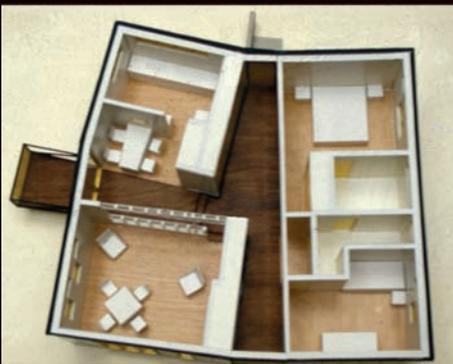
Scuola Bauhaus, Casa-modello e arredo Am Horn, Weimar, 1923





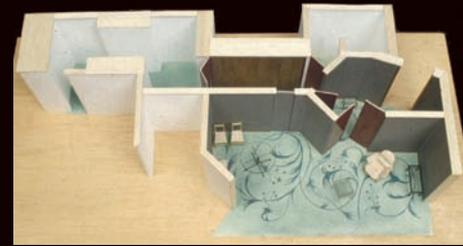
P. e A. Smithson, Casa del futuro, Kengsinton Hall, Londra, 1956

G. Ponti, C. Frattini, A. Fornaroli, A. Rosselli, Casa Unifamiliare Prefabbricata, X Triennale di Milano, 1954



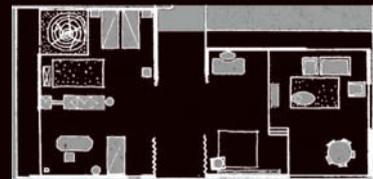
P.G. e A. Castiglioni, Ambiente di Soggiorno, Mostra Colori e Forme nella Casa d'oggi, Villa Olmo, Como, 1957

I. e L. Parisi, Casa di vacanze, Villa Olmo, Como, 1957



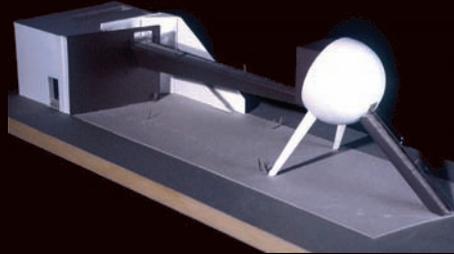
L. Caccia Dominioni, Spazi di distribuzione di un'abitazione di medio lusso, XII Triennale di Milano, 1960

Autori Vari, Alloggio Italiano, XI Triennale di Milano, 1975





L. Baldessari, Padiglione Breda, Fiera di Milano, 1952

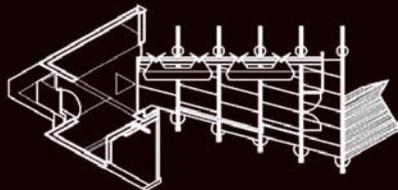


L. Baldessari, L. Fontana, Padiglione Breda, Fiera di Milano, 1953

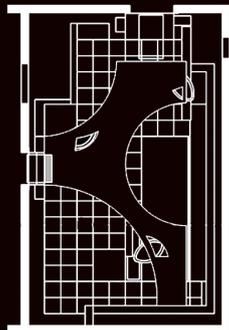


I. Gardella, Padiglione di Arte Contemporanea, Villa Reale, Milano, 1950-53

C. Scarpa, Padiglione del Libro, Biennale di Venezia, 1950



C. Scarpa, Giardino delle Sculture, Padiglione Italia, Biennale di Venezia, 1951-52



C. Scarpa, Padiglione del Venezuela, Biennale di Venezia, 1953-56

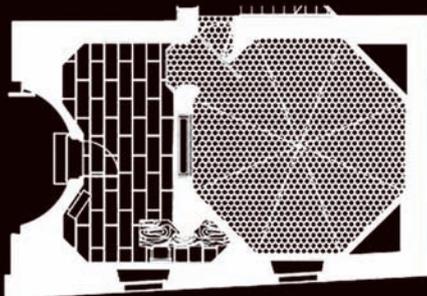
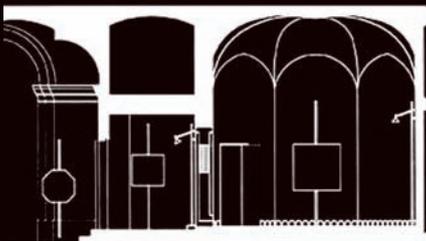


129



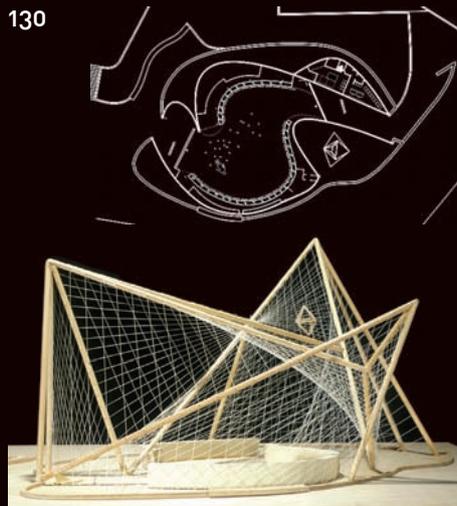
A. Aalto, Padiglione della Finlandia, Biennale di Venezia, 1956

V. Viganò, Galleria Grattacielo, Milano, 1958



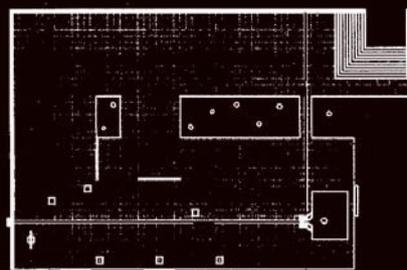
132

130



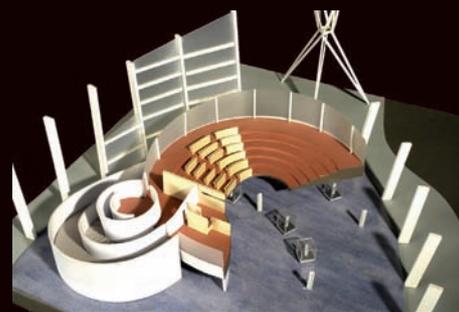
Le Corbusier, Padiglione Philips, Expo di Bruxelles, 1958

S. Fehn, Padiglione dei Paesi Nordici, Biennale di Venezia, 1958-62



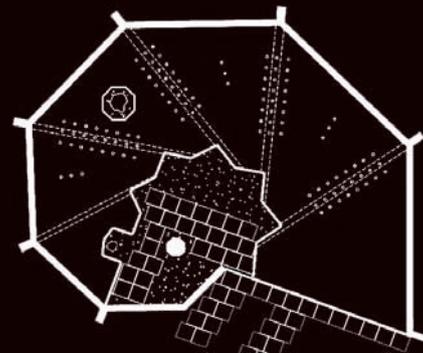
133

131



C. De Carli, M. Grisotti, Sala del Consiglio d'Europa, Expo di Bruxelles, 1958

BBPR, Padiglione del Canada, Biennale di Venezia, 1956



134

153



C. Scarpa, Museo di Castelvecchio. Ingresso, Verona, 1956-73

154



C. Scarpa, Museo di Castelvecchio. Sacello, Verona, 1956-73

155



C. Scarpa, Museo di Castelvecchio. Sala espositiva, Verona, 1956-73

C. Scarpa, Allestimento del Cangrande della Scala, Museo di Castelvecchio, Verona, 1956-73



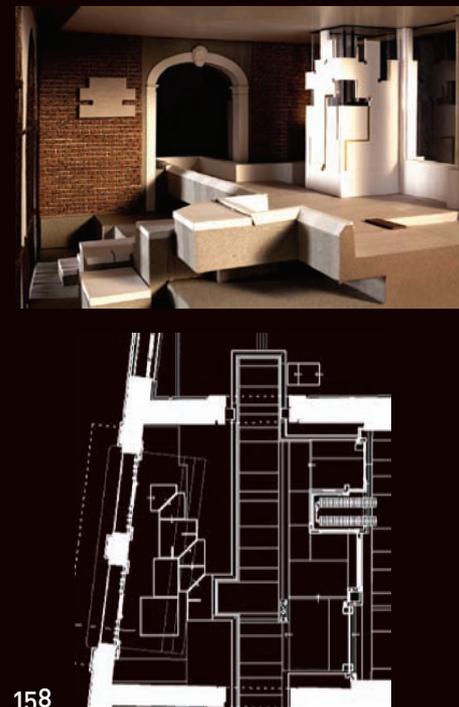
156

C. Scarpa, Ampliamento della Gipsoteca Canoviana, Possagno (Treviso), 1955-57



157

C. Scarpa, Fondazione Querini Stampalia, Venezia, 1959-63



158

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.