

SANTI CENTINEO

# EDITORIALE

## Effimero > Concreto: Un inquadramento scientifico

L'intento scientifico che guida il presente numero della rivista «AND», intitolato "Effimero > Concreto", si configura come estremamente attuale e, a partire da ampia e complessa fenomenologia contemporanea, investe sempre più ambiti del costruito e dunque della vita dell'uomo, ambiti in continua crescita ed espansione. Specchio esatto della società in cui viviamo, la fenomenologia dell'allestimento, con quel suo manifestarsi transitorio, effimero, reversibile, cangiante, carico di sollecitazioni sensoriali, investe ormai tutti i campi di un costruito che accoglie sempre più i continui e frenetici cambiamenti imposti da una nuova percezione del tempo e dello spazio, volta in direzione di continue accelerazioni e transizioni (Centineo, 2023a). L'etimologia della parola (da "lesto"), se da un lato esprime una pertinenza della disciplina perfettamente calzante alla fugacità dei nostri tempi, dall'altro viene contraddetta dalla continuità della dimensione allestitiva entro cui viviamo, ma anche da un suo sconfinamento entro i recinti artistici o architettonici in senso stretto, luoghi ideali in cui l'allestimento si consegna piuttosto alla durevolezza. Per anni considerato un sottoposto dell'architettura, con le sue articolazioni disciplinari e le scale molteplici del suo progetto (dalla stanza al paesaggio), l'allestimento sembra invece oggi costituire la frangia più "architettonica" del design e l'incarnazione più concreta delle utopie, o della virtualità, o, ancora, di una sorta di "transitorietà programmabile". Luogo di incontro tra narrabile (Borsotti, 2017) e inenarrabile (Centineo, 2023b), l'allestimento si configura oggi come momento di comunicazione, di interrogativi, ma anche di persuasione (Malagugini, 2008). Allestimenti museografici, mostre, eventi, manifestazioni, concerti, scenografie, feste, interventi a scala urbana e nel paesaggio, retail, sono solo alcuni esempi di come un'architettura "senza fondamenta" (Vesco, 2004) sia oggi in grado di ribaltare quella visione passata, quasi discriminante, a vantaggio di una sistematizzazione scientifica oggi necessaria. Infatti, non solo progetti allestitivi sono contenuti in edifici, luoghi e spazi preesistenti, ma per di più, in relazione a nuove intersezioni disciplinari dettate da una nuova visione del patrimonio architettonico (Crespi, 2022), il progetto effimero e transitorio sempre più spesso è in grado di significare in maniera nuova e inaspettata alcuni luoghi, trasformandoli in inediti scenari culturali o di vita per l'uomo contemporaneo, con grande libertà espressiva (Duboÿ, 2016), formale e figurativa. Disciplina libera per eccellenza, proprio grazie a questa libertà di mezzi, l'allestimento si è sempre espresso con linguaggi nuovi, ha offerto visioni particolari o utopistiche, ha toccato le frange più intime dell'emotività umana, fomentando infine percorsi di riflessione e di autoconsapevolezza critica. Persino durante il regime fascista, i migliori architetti e artisti italiani ebbero possibilità di libera espressione nei loro allestimenti, nonostante chiamati a dar corpo a una certa evidente retorica. Tuttavia, poterono esprimersi al meglio, camuffandosi dietro gli stilemi formali imperialistici e facendo circolare soluzioni di inedita modernità. Dal 28 ottobre 1932 al 28 ottobre 1934, con quasi 4 milioni di spettatori e un incasso di 15 milioni e mezzo di lire, strabiliante per l'epoca, al Palazzo delle Esposizioni di Roma aveva luogo la Mostra della Rivoluzione Fascista, nel decennale dell'ascesa mussoliniana. Architetti ne erano Adalberto Libera e Mario De Renzi, con la partecipazione di Giuseppe Terragni e di artisti quali Cipriano Efisio Oppo, Mario Sironi ed Enrico Prampolini. Nel 1933, al Palazzo dell'Arte di Milano era la volta dell'Esposizione dell'Aeronautica Italiana. Tra le più interessanti, la Sala di Icaro di Giuseppe Pagano, la Sala delle Medaglie d'oro di Marcello Nizzoli ed Edoardo Persico, la Sala dell'Aerodinamica di Franco Albini, o ancora la sezione "Aviazione e fascismo" e la sezione "Aviazione civile - turismo aereo - posta aerea" di Luciano Baldessari. Alla VI Triennale di Milano, 1936, aveva luogo la Mostra dell'Antica Oreficeria Italiana di Franco Albini e Giovanni Romano. Qui trovava spazio il celebre allestimento di Albini per la "Stanza per un uomo" per la ditta Dessi. Nel 1937 al Palazzo delle Esposizioni di Roma, per celebrare il bimillenario di Augusto, aveva luogo la Mostra Augustea della Romanità, a cura di Giulio Lanciani e Giulio Quirinio Giglioli. A latere Vittorio Ballio Morpurgo realizzava la teca dell'Ara Pacis, e si trovava una sistemazione per Piazza Augusto Imperatore, con gli scavi del Mausoleo di Augusto. "Leonardo da Vinci e le invenzioni italiane" al Palazzo dell'Arte di Milano nel 1939, vede uscire da tutti i musei italiani i capolavori leonardiani, in barba ai moniti delle Sovrintendenze. Nel 1939, la Mostra Autarchica del Minerale Italiano, ospitata in padiglioni nei pressi del Circo Massimo di Roma, si configura al tempo stesso tra le più retoriche e le più moderne per linguaggio e ricerca formale. Così, da un lato, nel padiglione centrale, tra le scritte "Autarchia" e "Mussolini ha sempre ragione", si stagliava un'aquila imperiale in alluminio di dimensioni gigantesche. Ma al tempo stesso, oltre alle sculture, Marcello Nizzoli e Giancarlo Palanti facevano grande uso di installazione e di fotomontaggi. La mostra intendeva celebrare i progressi italiani nello sfruttamento delle risorse minerarie del paese, elogiando l'autarchia e minimizzando quindi le sanzioni economiche sancite dalla Società delle Nazioni in seguito all'invasione dell'Etiopia. Si distinguevano il "Padiglione della lignite" di Ernesto Lapadula e Mario Romano; il "Padiglione del talco e della grafite", il "Padiglione delle ricerche e delle invenzioni" e il "Padiglione dell'Arte" di Ernesto Lapadula e Giovanni Guerrini; il "Padiglione del

### Ephemeral > Concrete: A scientific framework

The scientific intent guiding the present issue of the magazine 'AND', entitled 'Ephemeral > Concrete', is extremely topical and, starting from a broad and complex contemporary phenomenology invests more and more spheres of the built environment and human life. These spheres are constantly growing and expanding. An exact mirror of the society in which we live, the phenomenology of the display, with its transitory, ephemeral, reversible, iridescent manifestation, laden with sensorial stimuli, now invests all the fields of a built environment that increasingly embraces the continuous and frenetic changes imposed by a new perception of time and space, aimed in the direction of continuous accelerations and transitions (Centineo, 2023a). While the etymology of the word (from 'lesto') expresses a pertinence of the discipline that is perfectly suited to the fleetingness of our times, it is contradicted by the continuity of the exhibition dimension within which we live, but also by its encroachment within the artistic or architectural enclosures in the strict sense, ideal places in which the exhibition is rather consigned to durability. For years, considered a subordinate of architecture, with its disciplinary articulations and the multiple scales of its design (from the room to the landscape), the exhibition design seems today to constitute the most 'architectural' fringe of design and the most concrete embodiment of utopias, or virtuality, or even of a sort of 'programmable transience'. A meeting place between the narratable (Borsotti, 2017) and the untellable (Centineo, 2023b), exhibition design is today configured as a moment of communication, of questioning, but also of persuasion (Malagugini, 2008). Museum layouts, exhibitions, events, concerts, stage sets, festivals, interventions on an urban scale and in the landscape, retail, are just a few examples of how an architecture 'without foundations' (Vesco, 2004) is today capable of overturning that past, almost discriminating vision to the advantage of a scientific systematisation that is necessary today. Not only are exhibition projects contained in pre-existing buildings, places and spaces, but moreover about new disciplinary intersections dictated by a new vision of the architectural heritage (Crespi, 2022), the ephemeral and transitory project is increasingly able to signify certain places in a new and unexpected way, transforming them into new cultural or life scenarios for contemporary man, with great expressive (Duboy, 2016), formal and figurative freedom. A free discipline par excellence, thanks to this freedom of means, installation has always expressed itself with new languages, offered particular or utopian visions, touched the most intimate fringes of human emotionality, and finally fomented paths of reflection and critical



self-awareness. Even during the Fascist regime, the best Italian architects and artists were allowed free expression in their designs despite being called upon to give substance to a certain obvious rhetoric. Nevertheless, they could express themselves at their best, camouflaging themselves behind imperialistic formal stylistic features and circulating solutions of unprecedented modernity. From 28 October 1932 to 28 October 1934, with almost 4 million spectators and a revenue of 15.5 million lire, astounding for the time, the Exhibition of the Fascist Revolution, on the tenth anniversary of Mussolini's rise, took place at the Palazzo delle Esposizioni in Rome. Architects were Adalberto Libera and Mario De Renzi, with the participation of Giuseppe Terragni and artists such as Cipriano Efisio Oppo, Mario Sironi and Enrico Prampolini. In 1933, at the Palazzo dell'Arte in Milan, it was the turn of the Esposizione dell'Aeronautica Italiana. Among the most interesting were Giuseppe Pagano's Icarus Room, Marcello Nizzoli and Edoardo Persico's Gold Medals Room, Franco Albini's Aerodynamics Room, and Luciano Baldessari's 'Aviation and Fascism' and 'Civil Aviation - Air Tourism - Air Mail' sections. At the 6th Milan Triennale, 1936, Franco Albini and Giovanni Romano's Exhibition of Antique Italian Goldsmithery took place. Here, Albini's famous installation of the 'Room for a Man' for the Dessi company was on display. In 1937, the Augustan Exhibition of Romanity, curated by Giulio Lanciani and Giulio Quirino Giglioli, was held at the Palazzo delle Esposizioni in Rome to celebrate the bi-millennium of Augustus. On the sidelines, Vittorio Ballio Morpurgo realised the shrine of the Ara Pacis, and an arrangement was made for Piazza Augusto Imperatore, with the excavation of the Mausoleum of Augustus. 'Leonardo da Vinci and Italian Inventions' at the Palazzo dell'Arte in Milan in 1939 saw Leonardo's masterpieces leave all Italian museums in defiance of warnings from the Superintendencies. In 1939, the Autarchic Exhibition of Italian Minerals, hosted in pavilions near Rome's Circus Maximus, was at the same time among the most rhetorical and the most modern in terms of language and formal research. Thus, on the one hand, in the central pavilion, between the inscriptions 'Autarchia' and 'Mussolini is always right', stood an imperial aluminium eagle of gigantic dimensions. However, Marcello Nizzoli and Giancarlo Palanti greatly used installations and photomontages in addition to the sculptures. The exhibition was intended to celebrate Italian progress in exploiting the country's mineral resources, praising autarchy and thus minimising the economic sanctions sanctioned by the League of Nations following the invasion of Ethiopia. The 'Lignite Pavilion' by Ernesto Lapadula and Mario Romano; the 'Talc and Graphite Pavilion', the 'Research and Inventions Pavilion' and the 'Art Pavilion' by Ernesto Lapadula and Giovanni Guerrini stood out; the 'Lead and Zinc Pavilion' by Giancarlo Palanti, Franco Albini and Giulio Minoletti; the 'Weapons Pavilion' by Mario De Renzi; the 'Pyrite Hall' by Marcello Nizzoli; and the ever-present 'Pavilion of the Defence of Race', curated by Enrico Prampolini. Although not extraordinary in terms of its formal results, Gi-

Piombo e dello Zinco" di Giancarlo Palanti, Franco Albini e Giulio Minoletti; il "Padiglione delle Armi" di Mario De Renzi; la "Sala dei Piriti" di Marcello Nizzoli; e l'immane "Padiglione della Difesa della Razza", a cura di Enrico Prampolini. Per quanto poi non straordinaria per esiti formali, la Mostra Internazionale della Produzione in Serie di Giuseppe Pagano alla VII Triennale di Milano del 1940, apriva alle tematiche moderne della produzione industriale e della relativa ricerca progettuale. Già da qualche anno è iniziata la grande stagione dei Padiglioni, come nel caso della collaborazione di Franco Albini con l'INA, Milano 1933, Milano 1934 e Bari, Fiera del Levante, 1934. Sta per delinearsi il ruolo delle grandi fiere campionarie che divulgheranno il valore merceologico degli oggetti appositamente disegnati per l'industria. Sono tutti motivi formali e costitutivi della grande stagione degli allestimenti negli anni '50 e '60, espressione piena della Scuola Italiana di Interni. Infatti, fattore di grande rilevanza, su cui occorrerebbe tornare a riflettere, l'allestimento riusciva a spostare il tema celebrativo del fascismo ai contenuti esposti, mentre gli apparati espositivi veri e propri eludevano detta retorica e ne rimanevano assolti. Proprio per questo principale motivo, a partire dalla grande stagione degli allestimenti della prima metà del XX secolo, in Italia, secondo Patricia Falguières (Duboy, 2016) si è potuto avviare un processo di ricostruzione dalle rovine della guerra. Un ruolo di grande centralità lo ebbe Giulio Carlo Argan, che lega indissolubilmente, secondo un ideale che non si ascoltava più dai tempi dei Greci o della grande stagione medicea, arte e politica. Nel 1949 pubblica su «Comunità» un articolo intitolato "Il museo come scuola", in cui si riferisce esplicitamente ad "Art as Experience", saggio del 1934 di John Dewey e implicitamente a "Education Through Art", saggio del 1943 di Herbert Read, prima ancora che fossero tradotti rispettivamente da Corrado Maltese nel 1951 per La Nuova Italia e da Argan stesso nel 1954 per le Edizioni di Comunità (Argan, 1949). Due anni dopo, nel 1951, Argan pubblicherà "Walter Gropius e la Bauhaus", con il famoso capitolo sulla pedagogia formale, che adesso richiama proprio il ruolo delle discipline effimere prima della guerra, come presupposto alla possibilità di ricostruzione con consapevolezza critica (indipendentemente se con continuità o sua soluzione). È oltretutto intuitivo come, al di là del tema della trasmissibilità, o del ruolo pedagogico dell'allestimento, la disciplina dia adito a una fenomenologia di ampia complessità, dovuta innanzi tutto alle articolazioni disciplinari: la declinazione museale, la museografia; la declinazione teatrale o scenico-performativa, la scenografia; e infine l'allestimento generico che apre a numerose possibilità interpretative, a seconda della scala contestuale di interazione, della predisposizione o meno di un contenitore architettonico e della finalità, dettata da istanze più o meno artistiche, più o meno funzionali. Il tentativo tassonomico, come spesso avviene per tutte le discipline in forte espansione e soprattutto con riguardo a quelle che dispongono di uno statuto assai flessibile e sono definite da confini sbiaditi e sfumati, è spesso insufficiente. Tuttavia, sia al fine di rendere evidente questa complessità, sia come primo approccio istintivo, e infine anche per introdurre la serie dei variegati contributi di questo numero della rivista, assolvendoli dal rischio di arbitrarietà tematica, proviamo a declinare alcuni di questi *taxa*. Una prima distinzione si può ritrovare tra esempi con contenitore architettonico e senza contenitore. E tra questi ultimi si può declinare la casistica dalla scala paesaggistica a quella urbana, per poi definire luoghi che assumono una valenza di contenitore, grazie all'allestimento che da significante diventa significato dell'operazione. Tra i primi, si pensi agli interventi di Edoardo Tresoldi, quali "Opera", sul lungomare Falcomatà di Reggio Calabria, del 2020, o "Il collezionista di venti", a Pizzo Calabro, del 2013; agli interventi di "Fiumara d'Arte" in Sicilia, in particolare a Mauro Staccioli con "38° parallelo – Piramide", 2010, a Pietro Consagra con "La materia poteva non esserci", 1986, a Italo Lanfredini con "Labirinto di Arianna", 1990, o a Tano Festa con "Monumento per un poeta morto", 1989; al "Grande cretto" di Alberto Burri a Gibellina, 1984; agli interventi a scala paesaggistica di Christo, tra tutti: "The floating Piers", 2016, sul Lago d'Iseo; "Wrapped Coast", in Australia, 1969; "Valley Curtain", in Colorado, 1972. Scendendo a scala urbana, Christo e Jeanne-Claude nel 1961 progettano "Rideau de Fer", un muro di 240 barili di petrolio stanziati in *rue Visconti*, o i famosi impacchettamenti: "L'Arc de Triomphe emballé", a Parigi, o "Il Reichstag" impacchettato a Berlino; Maria Lai a Ulassai, in Sardegna, nel 1981 con "Legarsi alla montagna" dà vita a uno dei primi esempi di arte relazionale; di Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen è il celebre "Ago e filo", a Milano in Piazza Cadorna, 2000; mentre di anno in anno si arricchisce l'iniziativa delle "Luci d'artista" a Torino, fra le più celebri: Tobias Rehberger, "My noon", 2010; Michelangelo Pistoletto, "Amate le differenze", 2005; Rebecca Horn, "Piccoli spiriti blu", 1999; Mario Merz, "Il volo dei numeri", 2000; Giovanni Anselmo, "Orizzonti", 2023. Il terzo caso, infine, contempla esempi quali il "Teatro continuo" di Alberto Burri, Milano, Parco Sempione, 1972, demolito nel 1989, ricostruito nel 2015; il "Teatro delle balle di paglia", a Cotignola, Ravenna, 2009; o il "Teatro di Andromeda", Santo Stefano Quisquina (Agrigento), 1990-2020, opera ancora aperta. Tra i primi esempi invece, ossia di allestimenti in presenza di contenitori architettonici, innanzi tutto è il caso di installazioni in luoghi deputati, primi fra tutti i musei. Le intuizioni di Salvador Dalí in tal senso sono emblematiche: presentata per la prima volta presso la Galleria *Beaux-Arts* di Parigi, in occasione dell'Esposizione Internazionale del Surrealismo del 1938, organizzata da André Breton e Paul Éluard, "Taxi piovoso" è una famosa installazione composta da due manichini all'interno di un taxi, ove era stato predisposto un sistema idraulico integrato, che faceva cadere la pioggia all'interno dell'abitacolo. Viene collocata in seguito al teatro-museo surrealista di Figueres, che contiene anche la "Stanza abitabile di Mae West", realizzata negli anni '70, a partire da una composizione bidimensionale, "Viso di Mae West utilizzabile come appartamento surrealista", del 1934. Queste collocazioni fanno sì che il museo, come un'unità, venga considerato da alcuni critici d'arte il più grande oggetto surrealista. Ma



useppe Pagano's International Exhibition of Serial Production at the 7th Milan Triennale in 1940 opened up to the modern themes of industrial production and related design research. The great season of the Pavilions had already begun, as in the case of Franco Albini's collaboration with INA, Milan 1933, Milan 1934 and Bari, Fiera del Levante, 1934. The role of the great trade fairs was about to take shape, which would divulge the commodity value of objects specially designed for industry. These are all formal and constituent motifs of the great season of fittings in the 1950s and 1960s, the full expression of the Italian School of Interiors. In fact, a factor of great importance, on which we should return to reflect, the exhibition design succeeded in shifting the celebratory theme of Fascism to the contents on display, while the actual exhibition apparatuses eluded this rhetoric and remained absolved of it. Precisely for this main reason, starting with the great season of exhibition design in the first half of the 20th century, a process of reconstruction from the ruins of war was able to begin in Italy, according to Patricia Falguières (Duboř, 2016). A very central role was played by Giulio Carlo Argan, who indissolubly linked art and politics, according to an ideal not heard of since the time of the Greeks or the great Medici season. In 1949 he published an article in 'Comunità' entitled 'The Museum as School', in which he explicitly referred to 'Art as Experience', a 1934 essay by John Dewey, and implicitly to 'Education Through Art', a 1943 essay by Herbert Read before they were respectively translated by Corrado Maltese in 1951 for La Nuova Italia and by Argan himself in 1954 for Edizioni di Comunità (Argan, 1949). Two years later, in 1951, Argan would publish 'Walter Gropius and the Bauhaus', with the famous chapter on formal pedagogy, which now recalls precisely the role of ephemeral disciplines before the war as a prerequisite for the possibility of reconstruction with critical awareness (regardless of whether with continuity or its solution). It is also intuitive how, beyond the issue of transmissibility or the pedagogical role of exhibition design, the discipline gives rise to a phenomenology of wide-ranging complexity, due first and foremost to the disciplinary articulations: the museum declination, museography; the theatrical or scenic-performance declination, scenography; and finally the generic exhibition design, which opens up numerous interpretative possibilities, depending on the contextual scale of interaction, the provision or otherwise of an architectural container and the purpose, dictated by more or less artistic, more or less functional instances. The taxonomic attempt is often insufficient, as is often the case with all booming disciplines and, especially with those with a very flexible statute defined by blurred and fuzzy boundaries. However, to make this complexity evident, as a first instinctive approach, and finally, to introduce the series of varied contributions in this journal issue, absolving them from the risk of thematic arbitrariness, let us try to decline some of these taxa. The first distinction between examples with architectural containers and without containers can be found. Among the latter, we

anche in tempi recenti, senza pensare necessariamente a un'unità artistica, ma semmai di concezione, non mancano installazioni, più o meno temporanee, ospitate da musei: "Shalechet" (Foglie cadute), del 1997, un'installazione composta da tanti dischi di ferro di Menashe Kadishman, al *Judisches Museum* di Berlino; "Inopportune: Stage One" (2004), di Guo-Qiang Cai, composta da nove automobili sospese al tetto della rotonda centrale del *Guggenheim Museum* di New York, dove peraltro nel 2017 viene ospitata la stanza semi-anecoica progettata da Doug Wheeler e sponsorizzata da BASF; "Contact", del Collettivo Me, al *Mori Art Museum* di Tokyo, 2019; o, sempre di Edoardo Tresoldi, "Sacral" nella corte centrale del MAR di Ravenna, 2023. Nel caso di arte immersiva o interattiva, spiccano le esperienze di Studio Azzurro, si pensi a "Le città invisibili", alla Triennale di Milano, 2002, o al MAGMA - Museo Arti in Ghisa della Maremma, realizzato nel 2015 a Follonica (Grosseto); ma anche al Biomuseo di Frank O. Gehry a Panama, del 2014; o alle varie mostre artistiche immersive, una per tutte, "Van Gogh, La nuit étoilée" presso le *Carrières des Lumières*, a *Les Baux de Provence*, Francia, 2019. Per quel che attiene agli allestimenti scenografici in luoghi deputati, primi fra tutti i teatri, si vuole solamente esemplificare come, a partire da Adolphe Appia, con i suoi "Espaces rythmique" dei primi del '900, le scenografie contemporanee, rinunciando spesso a intenti descrittivi, assomigliano sempre più ad allestimenti abitabili. Valgono due esempi: le scene di Wolfgang Gussmann per "La Traviata" di Giuseppe Verdi, regia di Willy Decker, Teatro del Festival di Salisburgo, 2005; o di Alfons Flores per "Quartett" di Luca Francesconi, regia di Alex Ollé, Teatro alla Scala di Milano, 2011. Per la progettazione di padiglioni temporanei, citiamo, per tutti, tre episodi alla Biennale di Venezia: il "Padiglione del Libro" e il "Giardino delle Sculture", di Carlo Scarpa, rispettivamente del 1950 e del 1952; mentre di Alvar Aalto è il Padiglione Finlandese del 1956. Così come, per la progettazione di allestimenti all'interno di padiglioni o spazi predisposti, la lunga lista viene ridotta ad alcuni esempi magistrali, quali la mostra "Pablo Picasso", di Gian Carlo Menichetti e Attilio Rossi, Sala delle Cariatidi a Palazzo Reale di Milano, 1953; lo Stand Rhodiatoce, alla XXXII Fiera Campionaria Milano del 1954, del binomio Albini/Helg; la mostra di Antonello da Messina, allestita da Carlo Scarpa al Palazzo Comunale di Messina nel 1953; l'allestimento della Pietà Rondanini dei BBPR, al Castello Sforzesco di Milano, 1956; i due storici allestimenti di Leonardo Savioli, "L'opera di Le Corbusier", a Palazzo Strozzi (Firenze, 1963) e "Firenze ai tempi di Dante", Certosa del Galluzzo (Firenze, 1965); oltre alla già citata "Stanza per un uomo" alla VI Triennale di Milano del 1936, di Franco Albini è la "Stanza di soggiorno in una villa", alla VII Triennale del 1940; il tunnel espositivo di Joe Colombo per Bellato Elco, al Salone del Mobile del 1970; per concludere con la recente "Augmented Surface", dello studio Antonio Citterio & Patricia Viel, nel cortile del Filarete dell'Università Statale di Milano, per il Fuori Salone del 2017. L'allestimento museografico in luoghi deputati (e qui si cita solo la sequenza dei progetti albiniani o scarpiani) è debita premessa per introdurre due temi: il primo è la distinzione fra interventi museografici di sistemazione e allestimenti temporanei all'interno dei musei; il secondo è il tema dell'allestimento museografico in luoghi musealizzati all'uopo: dalle Corderie dell'Arsenale di Venezia, spazio annesso oggi ai percorsi della Biennale, al Museo ADI, di *Migliore+Servetto Architects* a Milano, 2021; dal Museo della Centrale Termoelettrica di Montemartini a Roma agli Essiccatoi del Tabacco, annessi oggi alla Fondazione Burri di Città di Castello (Perugia). La carrellata si conclude, ma solo qui, con il tema del *retail*, il quale a sua volta necessiterebbe di migliori specifiche, tra *Expo*, Esposizioni Nazionali, fiere, o semplici negozi. Questa carrellata, cui qui adesso rinunciamo per motivi di spazio, comincia con il negozio Parker di Marcello Nizzoli (Milano, 1934), continua con lo *Showroom* Olivetti di Carlo Scarpa (Venezia, 1957), per arrivare ai nostri giorni con i progetti di Michele De Lucchi o Massimo Iosa Ghini per Poste Italiane. È evidente che le possibilità di studio sul tema dato sono molteplici e ancor più difficile è forse il compito di inquadramento scientifico e di ordinamento dei materiali giunti a seguito della *call for paper* lanciata nel luglio 2024. Di tutte le proposte, le trenta selezionate ricompongono un quadro estremamente variegato, reso complesso e di difficile inquadramento dall'espansione dei codici linguistici e delle possibilità interpretative del fenomeno allestitivo. L'intento scientifico è stato dunque quello di ricomporre questo quadro, senza l'assurda pretesa dell'eshaustività o della completezza, lasciando comunque libera per il lettore una possibilità di completamento autonomo, magari a seguito di alcuni spunti di riflessione. Prima di addentrarci nel merito della struttura di questo numero della rivista «AND», un discorso generale lo si può condurre: esso investe il senso dei tre parametri da sempre connotati all'allestimento, ossia il suo carattere effimero, quello della reversibilità e infine la transitorietà. Questi tre parametri riguardano i materiali, lo spazio e il tempo dell'allestimento ed è pertanto intuitivo che oggi essi necessitino un aggiornamento, il quale è il presupposto fenomenologico per l'avvio della scrittura di una nuova teoria a riguardo. Per questo motivo, un ulteriore elemento non espressamente richiesto agli autori, ma implicitamente sotteso, è stato quello di mantenersi a un livello teorico che, a meno di determinati casi studio, non fosse falsato dallo specifico disciplinare di certe declinazioni allestitivo. Ad esempio, se ci si addentra negli ambiti strettamente disciplinari, è evidente che la presenza del reperto, valido nel caso della museografia, non costituisce invece fattore altrettanto necessario, come nel caso della scenografia. Eppure, entrambe le discipline espongono, porgono, offrono, narrano. Nel numero ci saranno inevitabilmente alcune incursioni in questi ambiti specifici, sarebbe ingiusto altrimenti, ma si avrà modo di vedere che ciò che maggiormente importa è il carattere allestitivo, ricondotto peraltro all'oggetto della *call for paper* di questo numero. Con questa luce, la struttura che si è voluta dare ai trenta contributi ospitati nel presente numero di «AND», deve necessariamente partire da alcuni saggi introduttivi. Ad ampio raggio, Centineo e Borsotti introducono e ri-

can decline the case history from the landscape scale to the urban scale and then define places that take on the value of container, thanks to the setting that from signifier becomes the meaning of the operation. Among the former, think of Edoardo Tresoldi's interventions, such as 'Opera', on the Falcomatà seafront in Reggio Calabria, from 2020, or 'Il collezionista di venti', in Pizzo Calabro, from 2013; to the interventions of 'Fiumara d'Arte' in Sicily, in particular to Mauro Staccioli with '38° parallelo - Piramide', 2010, to Pietro Consagra with 'La materia poteva non esserci', 1986, to Italo Landfredini with 'Labirinto di Arianna', 1990, or Tano Festa with 'Monumento per un poeta morto', 1989; to Alberto Burri's 'Grande cretto' in Gibellina, 1984; to the landscape-scale interventions of Christo, among others: 'The floating Piers', 2016, on Lake Iseo; 'Wrapped Coast', in Australia, 1969; 'Valley Curtain', in Colorado, 1972. Moving down to an urban scale, Christo and Jeanne-Claude in 1961 designed 'Rideau de Fer', a wall of 240 barrels of oil stationed in the rue Visconti, or the famous 'Wrapped 'L'Arc de Triomphe empaqueté' in Paris, or 'The Reichstag' packed up in Berlin; Maria Lai in Ulassai, Sardinia, in 1981 with 'Legarsi alla montagna' gave life to one of the first examples of relational art; by Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen is the famous 'Ago e filo', in Milan in Piazza Cadorna, 2000; while year by year the 'Luci d'artista' initiative in Turin is enriched, among the most famous: Tobias Rehberger, 'My noon', 2010; Michelangelo Pistoletto, 'Love differences', 2005; Rebecca Horn, 'Little blue spirits', 1999; Mario Merz, 'The flight of numbers', 2000; Giovanni Anselmo, 'Horizons', 2023. The third case, finally, includes examples such as Alberto Burri's 'Teatro continuo', Milan, Parco Sempione, 1972, demolished in 1989, rebuilt in 2015; the 'Teatro delle balle di paglia', Cotignola, Ravenna, 2009; or the 'Teatro di Andromeda', Santo Stefano Quisquina (Agrigento), 1990-2020, a work that is still open. Among the earliest examples, on the other hand, is the case of installations in the presence of architectural containers, first and foremost in museums. Salvador Dalí's intuitions in this sense are emblematic: presented for the first time at the Beaux-Arts Gallery in Paris on the occasion of the 1938 International Exhibition of Surrealism, organised by André Breton and Paul Éluard, 'Rainy Taxi' is a famous installation consisting of two dummies inside a taxi, where an integrated hydraulic system had been set up, causing rain to fall inside the cab. It was later placed at the Surrealist theatre-museum in Figueres, which also contains 'Mae West's Habitable Room', created in the 1970s, from a two-dimensional composition, 'Face of Mae West usable as a Surrealist Apartment', from 1934. These placements make the museum, as a unit, considered by some art critics to be the greatest surrealist object. However, even in recent times, without necessarily thinking of artistic unity, but rather one of conception, there is no lack of installations, more or less temporary, hosted by museums: 'Shalechet' (Fallen Leaves), 1997, an installation composed of many iron discs by Menashe Kadishman, at the Judisches Museum in Berlin;

'Inopportune: Stage One' (2004), by Guo-Qiang Cai, composed of nine cars suspended from the roof of the central rotunda of the Guggenheim Museum in New York, where, moreover, in 2017 the semi-anechoic room designed by Doug Wheeler and sponsored by BASF is hosted; 'Contact', by the Me Collective, at the Mori Art Museum in Tokyo, 2019; or, again by Edoardo Tresoldi, "Sacral" in the central courtyard of the MAR in Ravenna, 2023. In the case of immersive or interactive art, the experiences of Studio Azzurro stand out, such as 'Invisible Cities' at the Milan Triennale, 2002, or MAGMA - Museo Arti in Ghisa della Maremma, realised in 2015 in Follonica (Grosseto); but also the Biomuseum of Frank O. Gehry in Panama, 2014; or the various immersive art exhibitions, one for all, 'Van Gogh, La nuit étoilée' at the Carrières des Lumières, in Les Baux de Provence, France, 2019. About scenic settings in designated places, first and foremost theatres, we only wish to exemplify how, starting with Adolphe Appia, with his 'Espaces rythmique' of the early 20th century, contemporary set designs, often renouncing descriptive intentions, increasingly resemble inhabitable settings. Two examples stand out: Wolfgang Gussmann's sets for Giuseppe Verdi's 'La Traviata', directed by Willy Decker, Salzburg Festival Theatre, 2005; or Alfons Flores' sets for Luca Francesconi's 'Quartett', directed by Alex Ollé, Teatro alla Scala, Milan, 2011. For the design of temporary pavilions, we cite, for all, three episodes at the Venice Biennale: the 'Book Pavilion' and the 'Sculpture Garden', by Carlo Scarpa, 1950 and 1952, respectively while by Alvar Aalto is the Finnish Pavilion of 1956. As for the design of installations within pavilions or prepared spaces, the long list is reduced to a few masterly examples, such as the 'Pablo Picasso' exhibition, by Gian Carlo Menichetti and Attilio Rossi, Sala delle Cariatidi at the Palazzo Reale in Milan, 1953; the Rhodiatoce Stand, at the XXXII Fiera Campionaria Milano in 1954, by the Albini/Helg duo; the Antonello da Messina exhibition, set up by Carlo Scarpa at the Palazzo Comunale in Messina in 1953; the setting up of the Pietà Rondanini by BBPR, at the Castello Sforzesco in Milan, 1956; the two historic installations by Leonardo Savioli, 'The Work of Le Corbusier', at Palazzo Strozzi (Florence, 1963) and 'Florence at the Time of Dante', Certosa del Galluzzo (Florence, 1965); in addition to the already mentioned 'Room for a Man' at the 6th Milan Triennale in 1936, Franco Albini's 'Living Room in a Villa', at the 7th Triennale in 1940; the exhibition tunnel by Joe Colombo for Bellato Elco, at the Salone del Mobile in 1970; and finally the recent 'Augmented Surface', by Antonio Citterio & Patricia Viel, in the courtyard of the Filarette at the Università Statale di Milano, for the Fuori Salone in 2017. The museographic set-up in designated places (and here we only mention the sequence of Albini or Scarpa projects) is duly premised in order to introduce two themes: the first is the distinction between museographic set-up interventions and temporary set-ups within museums; the second is the theme of museographic set-up in purpose-built locations: from the Corderie dell'Arsenale in Venice, a space annexed to-

day to the Biennale routes, to the ADI Museum, by Migliore+Servetto Architects in Milan, 2021; from the Museo della Centrale Termoelettrica di Montemartini in Rome to the Essiccatoi del Tabacco, annexed today to the Fondazione Burri in Città di Castello (Perugia). The roundup concludes, but only here, with the theme of retail, which in turn would need better specifications, including Expo, National Exhibitions, trade fairs, or simply shops. This roundup, which we will dispense with here for reasons of space, begins with Marcello Nizzoli's Parker shop (Milan, 1934), continues with Carlo Scarpa's Olivetti Showroom (Venice, 1957), and arrives at the present day with Michele De Lucchi or Massimo Iosa Ghini's projects for the Italian Post Office. It is clear that the possibilities of study on the given theme are manifold, and even more difficult is perhaps the task of scientifically framing and ordering the materials received following the call for papers launched in July 2024. Of all the proposals, the thirty selected recomposed an extremely variegated picture, which was made complex and difficult to frame by expanding the exhibition phenomenon's linguistic codes and interpretative possibilities. The scholarly intention has, therefore, been to recompose this picture without the absurd pretension of exhaustiveness or completeness while leaving the reader free for autonomous completion, perhaps following some food for thought. Before delving into the merits of the structure of this issue of the magazine 'AND', a general discourse can be conducted: it invests the sense of the three parameters that have always been inherent to exhibition design, namely its ephemeral character, that of reversibility, and finally transience. These three parameters concern the exhibition design's materials, space and time. Therefore, it is intuitive that they need updating today, which is the phenomenological prerequisite for starting to write a new theory. For this reason, a further element not explicitly requested of the authors but implicitly implied was to remain at a theoretical level that, barring certain case studies, would not be distorted by the specific discipline of certain declinations in exhibition design. For example, suppose one delves into the strictly disciplinary spheres. In that case, it is evident that the presence of the artefact, which is valid in the case of museography, is not as necessary a factor as in the case of scenography. However, both disciplines exhibit, present, and narrate. There will inevitably be incursions into these specific areas, which would be unfair otherwise. However, it will be seen that what matters most is the exhibition character, which is the subject of this issue's call for papers. In this light, the structure we wanted to give to the thirty contributions hosted in this issue of 'AND' must necessarily start with some introductory essays. On a broad scale, Centineo and Borsotti introduce and recapitulate, with a method that is at times structuralist, at times holistic, some hermeneutic questions, at the crossroads with contributions from disciplines belonging to the philosophies of languages, especially visual ones. Borrelli addresses the link between the rhythms of the contemporary city and a hermeneutic reflec-

tion. At the same time, Bosco/Calogero/Lora and Crippa/Botta introduce a new research theme dictated precisely by that need for actualisation mentioned earlier, namely the theme of sustainability applied to exhibition design. While Kousidi finds in the word 'environment' the sense of a *Stimmung* that is sometimes frankly neglected, it is Armato who expands to the urban scale in a kaleidoscopic vision that deliberately dazzles with the deafening colours of the multiplicity of contemporary approaches. Staging and museography in the Anthropocene are at the centre of Del Puglia's essay and, while Giola recalls certain four-dimensional perspectives of staging that, by bringing together scenographic and choreographic issues and evoking the uniqueness of performance, bring staging back to an autographic matrix, Montanari analyses the other side of the coin, at least from a conceptual point of view, namely the allographic matrix and the possibility of repeatability. One of the most highlighted sides of this polyhedron, namely the museography aspect, could not be missing in the decline offered by Accardi in the underground archaeological heritage. Cattodoro and Ottolini/Colaci rely on the comfort of the Great Masters, recalling the importance of the historical lesson of court, reaffirmed in Funis' subsequent essay, but also in the specific case of disciplinary penetration. At this point, Giampiero Bosoni's essay occupies the centrality of issue 46 and acts as a turning point, telling us, through the retrieval and critical placement of some unpublished documents, of the circularity between professional practice and architectural theory, in which the historical lesson is the servomechanism. Therefore, if in the first part of the sequence we reviewed theoretical essays that invoke immediate practical repercussions, now it is the turn of contributions based on operational praxis, which inevitably end up ascribing themselves to an already existing theory or, in any case, invoking a new one. Canepa examines installations in prison contexts, Anzani examines the practices of adaptive reuse on an architectural scale, and Esposito examines those of reuse on a small scale. Barbierato/Carli/Vacanti's case study is performative, while Masi's essay focuses more on an urban matrix. Flora considers the urban scale of small towns, while Vicari Aversa/Fazia goes up to an even territorial scale, almost beyond land art. There are three essays in which the exhibition catalyses semantic redetermination: Lambertucci/Posocco for places to be seen, Giuliani for green as a design subject, and Miano for historical contexts. Lastly, a final sequence of four disciplinary declinations, starting from application fields: exhibition/museum, as in the case of Dragoni's essay; fashion, in Diatta/Ghirardini's essay; urban scenography, in Dispoto's contribution; and finally, merchandising/fiction in the case of Trivellini/Mancini. These interpretative possibilities close the circle, taking up some theoretical questions opened in the first part of the sequence of essays but do not conclude. The questions, or rather the questions, remain open and certainly constitute and will constitute material for new experimentation, research and theories.

capitolano, con un metodo a volte strutturalista, a volte olistico, alcune questioni ermeneutiche, al crocevia con i contributi di discipline appartenenti alle filosofie dei linguaggi, soprattutto visivi. Il legame tra ritmi della città contemporanea e una riflessione ermeneutica viene affrontato da Borrelli, mentre sono Bosco/Calogero/Lora e Crippa/Botta, a introdurre un nuovo tema di ricerca, dettato proprio da quella necessità di attualizzazione cui si accennava innanzi, ossia il tema della sostenibilità applicato all'allestimento. Mentre Kousidi ritrova nella parola "ambiente" il senso di una *Stimmung*, a volte francamente un po' trascurata, è Armato ad allargarsi alla scala urbana in una caleidoscopica visione che volutamente frastorna con gli assordanti colori della molteplicità di approccio contemporaneo. L'allestimento e la museografia nell'Antropocene sono al centro del saggio di Del Puglia e, mentre Giola richiama certe prospettive quadridimensionali dell'allestimento che, avvicinando questioni scenografiche e coreografiche, ed evocando il carattere di unicità della *performance*, riportano l'allestimento a una matrice autografa, Montanari analizza l'altra faccia della medaglia, almeno da un punto di vista concettuale, ossia la matrice allografica e la possibilità della ripetibilità. Non poteva mancare una delle facce più in luce di questo poliedro, ossia l'aspetto museografico, nella particolare declinazione offerta da Accardi sul patrimonio archeologico sotterraneo. Al conforto dei Grandi Maestri si affidano Cattodoro e Ottolini/Colaci, ricordando l'importanza della lezione storica *tout court*, ribadita nel successivo saggio di Funis, ma anche nel caso specifico dell'addentramento disciplinare. A questo punto, il saggio di Giampiero Bosoni occupa la centralità del numero 46 e funge da giro di boa, raccontandoci, attraverso il reperimento e la collocazione critica di alcuni documenti inediti, della circolarità tra pratica professionale e teoria architettonica, in cui la lezione storica è il servomeccanismo. Pertanto, se nella prima parte della sequenza si sono passati in rassegna saggi teorici che richiamano immediate ricadute pratiche, adesso è la volta di contributi basati su prassi operative, che inevitabilmente finiscono con l'ascriversi a una teoria già esistente, o comunque a invocarne una nuova. Canepa vaglia gli allestimenti nei contesti carcerari, Anzani le pratiche dell'*adaptive reuse* a scala architettonica, ed Esposito quelle del riuso alla piccola scala. Caso studio performativo quello di Barbierato/Carli/Vacanti, mentre più spostato su una matrice urbana il saggio di Masi. La scala urbana dei piccoli centri viene presa in considerazione da Flora, mentre Vicari Aversa/Fazia salgono a una scala addirittura territoriale, quasi oltre la *land art*. Seguono tre saggi in cui l'allestimento funge da catalizzatore per una rideterminazione semantica: Lambertucci/Posocco, per i luoghi da vedere, Giuliani, per il tramite del verde come materia di progetto, Miano per contesti storici. Infine, un'ultima sequenza di quattro declinazioni disciplinari, a partire da ambiti applicativi: allestitivo/museale, come nel caso del saggio di Dragoni; moda, nel saggio di Diatta/Ghirardini; scenografia urbana, nel contributo di Dispoto; e infine merceologico-fieristico nel caso di Trivellini/Mancini. Queste possibilità interpretative chiudono il cerchio, riprendendo alcune questioni teoriche aperte nella prima parte della sequenza di saggi, ma non concludono. La questione, anzi le questioni rimangono aperte, sicuramente costituiscono e costituiranno materia per nuove sperimentazioni, ricerche e teorie.

#### References

- Argan G. C. (1949). Il museo come scuola. «Comunità», III, 3, maggio-giugno, pp. 64-66.
- Borsotti, M., Sartori, G. (2009). Il progetto di allestimento e la sua officina. Skira.
- Borsotti, M. (2017). Tutto si può narrare. Riflessioni critiche sul progetto di allestimento. Mimesis.
- Bucci, F., & Rossari, A. (2016). I musei e gli allestimenti di Franco Albini. Electa.
- Centineo, S. (2023a). Disunity of time and place in contemporary set design. In: M. R. Monteiro, M. S. Ming Kong, M. J. Pereira Neto, "Time and Space", CRC Press/Taylor & Francis Group, pp. 265-270.
- Centineo, S. (2023b). A Dimensionless Narrative. From Exhibition Design to the Art of Display. In: E. Duarte, A. Di Roma, "Developments in Design Research and Practice II", Cham, pp. 57-68.
- Ciarcia, S. (1998). Allestimento museale. Questioni di dettaglio. CLEAN.
- Crespi, L. (2022). Da spazio nasce spazio. Postmedia Books.
- Donini, G. (2010). L'architettura degli allestimenti. Kappa.
- Duboÿ, P. (2016). Carlo Scarpa. L'arte di esporre. Johan&Levi
- Malagugini, M. (2008). Allestire per comunicare. Spazi divulgativi e spazi persuasivi. Franco Angeli.
- Obrist, H. U. (2014). Fare una mostra. UTET.
- O'Doherty, B. (2010). Inside the White Cube: The ideology of the gallery space, expanded edition. University of California Press.
- Vesco, M. I. (2004). Architetture senza fondamenta. Grafill.