



# Allestire. Questioni (sempre più) disciplinari

testo di/text by Santi Centineo

## Setting up. (Increasingly) disciplinary issues

CHRISTOF

Truman, you can speak, I can hear you....

TRUMAN

Who are you?

CHRISTOF

I am the Creator... of a television show that gives  
hope and joy and inspiration to millions.

TRUMAN

Then who am I?

CHRISTOF

You're the star!

TRUMAN

Was nothing real?

CHRISTOF

You were real.

That's what made you so good to watch.

Listen to me, Truman.

There's no more truth out there than there is in  
the world I created for you.

The same lies. The same deceit.

But in my world, you have nothing to fear.

from: *The Truman Show*,  
screenplay by Andrew Niccol, directed by Peter Weir  
USA, 1998, final scene.

CHRISTOF

Truman, parla, ti ascolto...

TRUMAN

Chi sei tu?

CHRISTOF

Sono il Creatore... di uno show televisivo che dà speranza,  
gioie ed esalta milioni di persone.

TRUMAN

E io chi sono?

CHRISTOF

Tu sei la star!

TRUMAN

Non c'era niente di vero?

CHRISTOF

Tu eri vero.

Per questo era così bello guardarti.

Ascoltami Truman,

là fuori non troverai più verità di quanta non ne esista  
nel mondo che ho creato per te.

Le stesse ipocrisie, gli stessi inganni;

Ma nel mio mondo tu non hai niente da temere.

da: *The Truman Show*,  
sceneggiatura di Andrew Niccol, regia di Peter Weir  
USA, 1998, scena finale.

10

11

The definition of 'staging' is in continuous and progressive extension: continuous, concerning scientific fields that are no longer exclusively neighbouring, in a sort of transdisciplinary indefiniteness that allows us to break down fences, prescriptions or limits; progressive, concerning the traditional definitions of staging, mainly concerning the characteristics of temporariness, reversibility, the specific use of materials and finally the speed of assembly/disassembly, parameters that today certainly need to be expanded. Both adjectives, 'continuous' and 'progressive', allow us to assert that we are about to live in a 'pan-fitting' dimension. In fact, the streets of cities are a continuous display, overlooked by glittering shop windows, full of objects, almost illuminated showcases, in which the urban sphere becomes a gallery of an imaginary museum, in which to consecrate new commodity masterpieces, according to the intuition of Walter Benjamin's *Passages*; or the territory on a vast scale, on which to place works of land art, or theme parks, or widespread; or the interiors of disused industrial buildings: gazometers, old cotton mills or tobacco and sugar warehouses, now habitats of the most extensive contemporary phenomenology, that which instead of speaking to us of the Beautiful and the Harmony underlying it, impinges on us with violent clusters of dissonant polychromes, rebuking the virginity, now recovered, of the scenarios of the highest social tragedies of the last two centuries; but also ambiguous and oxymoronic interiors, airports that look like museums, museums that look like factories, factories that look like churches, and, just to close the circle, churches that look like airports. It is no longer just a question of interstitial architecture in the space of cities or of minimal interventions in museum cells that are substantially already prepared, but rather of a practice that extends its temporary matrix, of strong sensorial impact, to the large scale, that of places not originally designed to receive it. At the other end of the discourse, inherent to domesticity, a sphere that is also theoretically exempt from exhibition invasion and inflated by its functionalist obsession, there are patrician houses, conceived increasingly as gigantic installations, more glamorous than sublime; and plebeian houses, those that have never made it into the history books, or worse still, petit-bourgeois ones, those that have entered into a nauseating collective imagination, with the ikeising equipped wall, capable of satisfying all human needs, which, strange to say in the age of affluence, instead of subsiding, are becoming more acute (Vitta, 2016). In the midst of this are the public places, where the importance of the robe they assume daily would like to justify their heretical consecration as if, for

La definizione di "allestimento" è in continua e progressiva estensione: continua, rispetto ad ambiti scientifici non più solo esclusivamente limitrofi, in una sorta di indefinibilità transdisciplinare che ci consente di abbattere recinti, prescrizioni o limiti; progressiva, rispetto alle tradizionali definizioni di allestimento, principalmente vertenti sui caratteri di temporaneità, reversibilità, sull'uso specifico dei materiali e infine sulla velocità del montaggio/smontaggio, parametri che oggi necessitano sicuramente un ampliamento. Entrambi gli aggettivi, "continuo" e "progressivo", ci consentono di asserire che ci accingiamo a vivere in una dimensione "pan-allestitiva". Sono infatti un allestimento continuo le strade delle città, su cui si affacciano vetrine scintillanti, piene di oggetti, quasi teche illuminate, in cui l'ambito urbano diventa una galleria di un immaginario museo, in cui consacrare nuovi capolavori merceologici, secondo l'intuizione dei *Passages* di Walter Benjamin; o il territorio a vasta scala, su cui piazzare opere di *land art*, o parchi tematici, o diffusi; oppure gli interni di edifici industriali dismessi: gazometri, vecchi cotonifici o magazzini del tabacco e zuccheriere, adesso habitat della più estesa fenomenologia contemporanea, quella che invece di parlarci del Bello e dell'Armonia a esso sotteso, ci impatta con violenti *cluster* di policromie dissonanti, rinfacciandoci la verginità, adesso recuperata, degli scenari delle più alte tragedie sociali degli ultimi due secoli; ma anche interni ambigui e ossimorici, aeroporti che sembrano musei, musei che sembrano fabbriche, fabbriche che sembrano chiese, e, giusto per chiudere il cerchio, chiese che sembrano aeroporti. Non si tratta più solo di un'architettura interstiziale, nello spazio delle città, o di interventi minimi in cellule museali sostanzialmente già predisposte, bensì di una pratica che estende la propria matrice temporanea, di forte impatto sensoriale, alla grande scala, quella dei luoghi originariamente non pensati per accoglierla. All'altro capo del discorso, inerente alla domesticità, ambito teoricamente esente anch'esso dall'invasione allestitiva, e gonfio della sua ossessione funzionalista, ci stanno case patrizie, concepite sempre più come gigantesche installazioni, più *glamour* che sublimi; e case plebee, quelle mai entrate nei libri della storia, o peggio ancora, piccolo-borghesi, quelle entrate in un nauseante immaginario collettivo, con la parete attrezzata ikeizzante, in grado di soddisfare tutti i bisogni umani, i quali, strano a dirsi nell'era del benessere, invece di placarsi, rincrudiscono (Vitta, 2016). E di mezzo ci stanno i luoghi pubblici, in cui l'importanza della veste che giorno per giorno essi assumono vorrebbe giustificare la loro eretica consacrazione, come se per il monaco questa potesse avvenire attraverso l'abito. E, peggio, la loro simoniaca assoluzione, come se il guadagno e la ricaduta economica, che oggi giustificano pure gli orientamenti della ricerca scientifica, potessero automaticamente aprire la via del Sublime. Le considerazioni che possono immediatamente tracciarsi sono di due ordini. In primo luogo, emerge chiaramente come la definizione cardine di "allestimento" sia applicabile ormai a tutti gli ambiti della vita umana e a volte in taluna di queste stesse applicazioni viene contraddetta una delle proprie caratteristiche costitutive, quali ad esempio la reversibilità. Ci troviamo sempre più nelle condizioni di una transitorietà continua, la qual cosa dovrebbe in teoria dare forza allo statuto allestitivo, ma senza che venga attuato con altrettanta continuità il principio della reversibilità. Smontare un allestimento non è più presupposto per il suo rimontaggio, bensì un'operazione assai prossima a una demolizione che vuol fare spazio alla prossima imminente configurazione spaziale. Ecco anche alcune possibili motivazioni all'introduzione del tema della sostenibilità, applicata all'allestimento. L'allestimento infatti dovrebbe essere sostenibile per sua stessa natura, in quanto contempla possibilità molteplici e reiterate di *mise en place*. Quindi la sua sostenibilità è innanzi tutto un assunto concettuale, o anche una potenzialità, che spesso non viene messa in atto di fronte a contingenze varie, creando anche casi studi degni di menzione. Nel passato infatti, l'esempio di allestimenti, magari originariamente creati per la durata programmata di qualche evento specifico, che finiscono per durare molto più a lungo di alcune architetture dalla lunga aspettativa di vita, richiama il caso celebre, della torre di Eiffel per l'Esposizione di Parigi del 1889, quindi una fenomenologia esattamente inversa. La seconda considerazione riguarda il baricentro concettuale dell'allestimento che è spostato in direzione della fenomenologia artistica. Questa eccentricità è tanto più evidente, quanto la matrice allestitiva si allontana dalle istanze funzionali primarie, che sono più proprie della dimensione abitativa, quindi degli interni in senso lato. La terza considerazione, radicale come il suo teorizzatore Andrea Branzi, ci riporta alla dimensione pan-allestitiva testé evocata, per la quale tutto lo spazio antropizzato è un continuo passaggio da un sistema di interni a un altro, in cui è cardinale il ruolo della "preparazione" di detto spazio, termine che peraltro nella lingua spagnola traduce l'italiano "allestimento". A questo proposito giova ricordare che anche l'anglicismo di "exhibit" richiama l'italiano "esibire". Ma essi significati integrano quella vasta declinazione che assume la parola "allestimento": oltre a "preparare" (riferito allo spazio e al suo uso), "esibire", riferito piuttosto all'oggetto; "ostentare", come sua estremizzazione; "mostrare", che richiama immediatamente la specificità dell'allestimento museografico; "mettere in scena", non solo con specifico riferimento all'alle-

Piero Manzoni, *Socle du Monde*, Parco della fabbrica Angli, Herning (Danimarca), 1961 / Piero Manzoni, *Socle du Monde*, Angli Factory Park, Herning (Denmark), 1961

the monk, this could take place through his habit. Moreover, worse, their simoniacal absolution, as if profit and economic gain, which today also justify the orientations of scientific research, could automatically open the way to the Sublime. The considerations that can immediately be drawn are of two orders. Firstly, it is clear that the cardinal definition of 'set-up' is now applicable to all spheres of human life, and sometimes, in some of these applications, one of its constituent characteristics, such as reversibility, is contradicted. We find ourselves increasingly in a continuous transience, which should, in theory, give strength to the outfitting statute, but without the principle of reversibility being implemented with the same continuity. Dismantling an installation is no longer a prerequisite for its reassembly but rather an operation close to demolition to make room for the next spatial configuration. Here are also some possible motivations for the introduction of the theme of sustainability applied to the exhibition design. The exhibition design should be sustainable by its very nature, as it contemplates multiple and repeated possibilities of *mise en place*. Thus, its sustainability is first and foremost a conceptual assumption, or even a potential, which is often not implemented in the face of various contingencies, even creating case studies worthy of mention. Indeed, in the past, the example of installations, perhaps originally created for the planned duration of some specific event, which end up lasting much longer than some architectures with a long life expectancy, recalls the famous case of the Eiffel Tower for the Paris Exhibition of 1889, thus an exactly opposite phenomenology. The second consideration concerns the conceptual centre of gravity of the exhibition, which is shifted in the direction of artistic phenomenology. This eccentricity is all the more evident as the exhibition matrix moves away from the primary functional instances, which are more characteristic of the living dimension, hence of interiors in the broadest sense. The third consideration, as radical as its theorist Andrea Branzi, brings us back to the pan-equipment dimension evoked above, for which the entire humanised space is a continuous transition from one system of interiors to another, in which the role of the 'preparation' of said space is cardinal, a term which, moreover, in the Spanish language translates the Italian 'allestimento' (preparation). In this regard, it is worth remembering that the Anglicism of 'exhibit' also recalls the Italian 'desire'. However, these meanings integrate the vast declination that the word 'exhibit' takes on: in addition to 'prepare' (referring to the space and its use), 'exhibit', referring rather to the object; 'ostentare', as its extreme; 'mostrare', which immediately recalls the specific-



stimento scenografico. E ancora: illustrare, porgere, offrire, esporre. "Esposizione" poi, è un termine di interesse: l'esporre fa infatti riferimento anche a una capacità di comunicare e trasmettere concetti ordinati. Una buona capacità di esposizione costituisce infatti requisito di chi sa narrare. E l'allestimento è anche questo: è narrazione. In questa transazione da un lato certamente si posiziona il soggetto, l'Uomo; dall'altro abbiamo i tre termini progettuali: il contenitore, o il contesto, il quale può andare da una scala a misura d'uomo, sino al paesaggio; all'altro lembo abbiamo l'oggetto dell'esposizione, che in genere ha sempre una scala rapportabile con la sensorialità umana; e infine l'allestimento vero e proprio, che funge da intermediario tra i primi due enti. Talora quest'ultimo può essere talmente prevalente e dilagante da fagocitare il contenitore, come in quei casi in cui l'allestimento diventa recipiente esso stesso; o da diventare esso stesso oggetto dell'esposizione, come nel caso delle installazioni. Nel caso più generale possibile, quando cioè coesistono tutti i tre elementi del discorso, il tipo di rapporto che si è storicamente instaurato tra la parti ha subito delle variazioni. E queste variazioni si sono accompagnate con un'evoluzione analoga, sia che si tratti di allestimento generico, che museografico, o infine scenografico. Esse riguardano sostanzialmente il ruolo indossato da ciascuno dei tre elementi, con la particolare necessità di ritrovare il valore testuale. E cioè: se esiste una narrazione nel fenomeno allestitivo (e ormai diamo per scontato che esiste, per di più secondo meccanismi che consentono di assimilare il progettista a un regista), esiste di sicuro un testo della narrazione, rispetto al quale gli altri due attori di questo meccanismo si comportano da pretesto e da contesto. Si tratta di comprendere come nel tempo, o nelle diverse circostanze, l'attribuzione del valore testuale si sia progressivamente spostata e, come conseguenza, ugualmente gli altri due fattori, quello contestuale e quello pretestuale. Questi spostamenti hanno costituito delle autentiche rivoluzioni: dal momento in cui l'oggetto esce dalle collezioni e dai tesori delle chiese per diventare patrimonio pubblico (Pomian, 2021-23), a quando l'allestimento non è più semplicemente una teca espositiva che adempie alle tre funzioni museali, conservare/catalogare/esporre (Fontanarossa, 2022), ma diventa un nuovo protagonista, attante di una nuova dinamica narrativa, di fatto il valore testuale si è spostato dall'oggetto dell'esposizione al sistema dell'esposizione (Poli & Bernardelli, 2016). Nel passato la matrice progettuale dell'allestimento, provenendo dall'architettura, portava con sé anche parte di quella teoria sviluppata a partire dai sistemi costruttivi e dalla cultura abitativa. Soprattutto il rapporto con l'antico, quindi con l'oggetto prezioso, trasmigra nei sistemi espositivi di Scarpa o di Albini (Duboy, 2016; Bucci & Rossari, 2016), che garantiscono con predelle, incastonature, teche sospese, cambi di materiali e inediti dialoghi materici, il rispetto dei parametri di riconoscibilità, compatibilità e reversibilità dell'intervento. Oggi, dopo che le avanguardie hanno abbondantemente dimostrato la possibilità di una concezione di vita continuamente ed eclatantemente performativa, l'allestimento è terreno delle più ardite e spericolate sperimentazioni, sconfinando al campo artistico. Del resto, anche l'opera d'arte, dal canto suo, tende a uscire dalla cornice e il suo spazio ormai non può essere costretto dal limite in cui termina il campo artistico, non più concluso in sé, e inizia quello fruitivo (Poli & Bernardelli, 2016). Adesso, senza stare a sottolineare chi sia dilagato per primo o di più, certo è che nel campo dell'allestimento i confini tra opera esposta e sistema espositivo si sono sfumati. Questa fenomenologia riassume una sua propria importanza: da un lato i confini rimangono ancora presenti, quando l'oggetto è estremamente prezioso, come in certi allestimenti museali, o come nel caso dell'archeologia, e la sua intangibilità si traduce nel riconoscimento chiaro, onesto e immediato di parte esposta rispetto a parte espositrice; dall'altro questa sfumatura fa sì che potenzialmente qualsiasi oggetto sia esponibile. Non si tratta solo di ribadire il concetto di un "tutto narrabile" (Borsotti, 2017), ma andando a scomodare Benjamin e i suoi studi ancora *in nuce* sulla cornice o sul piedistallo (Benjamin, 2012), emerge chiaramente come questi dispositivi abbiano il potere di trasformare in opera d'arte tutto ciò che toccano, quasi novella pietra filosofale. I paradossi che ne nascono, molti dei quali utilizzati da profetici artisti, vengono esacerbatati dal dilagare dei nuovi media. Così se il paradosso di Piero Manzoni della "Merda d'artista" (1961), riguarda di più l'opera d'arte, quello di "Socle du monde", o della "Base magica" (dello stesso anno), si estendono all'allestimento: da un lato il concetto di arte è sovvertito,



ity of the museographic set-up; 'mettere in scena', not only with specific reference to the scenographic set-up. Moreover, again, illustrate, present, offer, exhibit. 'Exhibiting' is a term of interest: exhibiting, in fact, also refers to an ability to communicate and convey ordered concepts. A good capacity for exposition is, in fact, a requisite of one who knows how to narrate. Moreover, exposition is also this: it is narration. In this transaction, on the one hand, we certainly position the subject, Man; on the other, we have the three design terms: the container, or the context, which can range from a scale on a human scale to the landscape; at the other end we have the object of the exhibition, which generally always has a scale that can be related to the human senses; and finally, the exhibition itself, which acts as an intermediary between the first two entities. Sometimes, the latter can be so prevalent and pervasive that it engulfs the container, as in those cases where the display becomes the container or the object of the exhibition, as in the case of installations. In the most general case possible, when all three elements of the discourse coexist, the type of relationship historically established between the parties has undergone variations. These variations have been accompanied by a similar evolution, whether in the case of generic, museographic, or, finally, scenographic installations. They are essentially concerned with the role worn by each of the three elements, with the particular need to rediscover the textual value. That is to say, if there is a narration in the installation phenomenon (and we now take it for granted that it exists, moreover according to mechanisms that allow us to assimilate the designer to a director), there is certainly a narrative text, concerning which the other two actors in this mechanism act as pretext and context. It is a question of understanding how the attribution of textual value has progressively shifted over time or in different circumstances. Consequently, so have the other two factors, the contextual and the pretextual. These shifts have constituted authentic revolutions: from the moment when the

dall'altro tutto può entrare nell'insieme "Arte", persino il mondo stesso (basta ribaltare il punto di vista), o qualsiasi individuo che salga su un piedistallo, entrando nella condizione artistica e restandovi fin tanto che vi sarà rimasto collocato. È chiaro che nella poetica di Manzoni c'è sovversione, c'è il compiacimento per il gesto, ma c'è anche un valore profetico. Se il suo piedistallo è ancora in un qualche modo "analogico", si può solo rabbrivire all'idea del nuovo piedistallo, quello mediatico, diligente, incontrollabile, e virale. Si giunge al paradosso estremo, l'ultimo grado pensabile di un'espansione semantica che stavolta rischia di far sbiadire i confini tra l'unità "sistema espositivo/opera d'arte" e il soggetto, sempre più immerso nella fruizione, chiamato a essere il completatore del fenomeno (Flusser, 2004). Sicuramente certa letteratura cinematografica aveva già presagito alcune di queste tendenze. Ma, pur pensando a *The National Anthem* della serie *Black Mirror*, non si può che rimanere attenti di fronte alla profezia di Manzoni del 1961 (1). Il tema appena lambito, quello dello sconfinamento artistico, apre infinite questioni, che qui però proviamo a ricondurre a una sola, sia pur di imponenti dimensioni. E cioè: l'allestimento è arte, oppure è architettura, oppure, come asserisce una recente mistificazione, è design, nella fattispecie *exhibit* (2)? Se lo riconduciamo a una sola di queste branche, è chiaro che l'allestimento risulterebbe essere una disciplina sottoposta, in quanto cioè sarebbe una delle tante possibili manifestazioni artistiche, ovvero una branca dell'architettura, oppure uno degli ambiti del design. Solo ribaltando questa visione invece, ha senso parlare di allestimento come macrocategoria, entro cui far afferire la molteplicità degli ambiti di intermediazione tra oggetto e contesto. In questi ambiti, per quanto possa voler esimersi dal prevaricare sul contenuto o sul contenitore, l'allestimento contribuisce continuamente a definire figurazioni. Volutamente usiamo l'espressione "definire figurazioni", in luogo di "creare figurazioni", onde evitare la confusione con l'ambito artistico. Ma proprio con quest'ultimo ambito l'allestimento condivide il tema figurativo, nella particolare accezione della pre-figurazione e della post-figurazione. Entrambi i temi, interlacciati sia con l'intuizione anticipatrice e profetica da un lato, sia con l'utilizzo di immaginari costituiti dall'altro, danno vita a una circolarità che, pescando in certi archetipi collettivi (non può che essere così, dovendosi interfacciare con il pubblico), di fatto sfocia nell'arricchimento dell'immaginario individuale. In questo tipo di processo è pertanto chiaro che l'assimilazione all'arte, o comunque a un processo di tipo estetico in grado di interrogare il fruitore con uno sforzo di comprensione, è perfettamente giustificata (Bertram, 2008). Tuttavia, rispetto all'arte, con il quale condivide il *repechage* dal mondo degli archetipi, l'allestimento ha anche facoltà di svincolarsene, in particolar modo quando assolve al proprio compito sotto un'ottica strettamente funzionale. Analogamente, anche per gli altri due ambiti, architettura e design, occorre ribaltare i termini del discorso. Rispetto al design (3), i cui prodotti hanno legittima ambizione di durevolezza e di adempimento funzionale, l'allestimento è maggiormente svincolato, sia per varietà di metodi produttivi, sia per assolutezza di linguaggio. Non necessita infatti di apparati esplicativi a corredo, di qualsivoglia natura (immagine coordinata, *réclame*, confronto con altri oggetti: in sintesi l'amplificazione semantica), semmai si configura esso stesso come una disciplina ricapitolativa, dal momento che di fatto si serve di tutto ciò di cui può disporre, finalizzandolo al proprio scopo, mentre dal punto di vista narrativo può interessarsi del reale, così come dell'immaginario. Infine, per quel che attiene all'architettura, senza voler addentrarci in dispute accademiche storicamente basate non certo su questioni teoriche e disciplinari, occorre spazzare il campo dai residui di un sillogismo equivoco, per il quale la dicitura "piccola scala" esprime un giudizio di (piccola) importanza. Diciamo solo questo: di fronte alla durata e all'estensione dell'Universo, o all'incommensurabile scala della Natura, il tentativo umano di insediamento e di intrusione, rappresenta una disproporzione rispetto alla quale tutta l'archi-

a sinistra/on the left: Un fotogramma del celebre monolite in 2001 Odissea nello spazio, di Stanley Kubrik, 1968 / A frame of the famous monolith in 2001 A Space Odyssey, by Stanley Kubrik, 1968

sotto/below: Un fotogramma da Dogville di Lars von Trier, 2003 / A frame from Lars von Trier's Dogville, 2003



object leaves the collections and treasures of churches to become public heritage (Pomian, 2021-23) to when the exhibition is no longer simply a display case that fulfils the three museum functions of preserving/cataloguing/exhibiting (Fontanarossa, 2022), but becomes a new protagonist, the protagonist of a new narrative dynamic; the textual value has shifted from the object of the exhibition to the exhibition system (Poli & Bernardelli, 2016). In the past, the design matrix of the exhibition, coming from architecture, also carried with it part of the theory developed from building systems and living culture. Above all, the relationship with the antique, and thus with the precious object, transmigrates into the display systems of Scarpa or Albini (Duboy, 2016; Bucci & Rossari, 2016), which, with daisy chains, settings, suspended showcases, changes of materials and unprecedented material dialogues, guarantee compliance with the parameters of recognisability, compatibility and reversibility of the intervention. Today, after the avant-gardes have abundantly demonstrated the possibility of a continuously and resoundingly performative conception of life, exhibition design is the terrain of the most daring and reckless experimentation, encroaching on the field of art. After all, for its part, even the work of art tends to leave the frame, and its space can no longer be constrained by the limit where the artistic field ends, no longer concluded in itself, and the fruition field begins (Poli & Bernardelli, 2016). Now, without pointing out who went first or more, what is certain is that the boundaries between the

tettura è effimera. Può durare una settimana, oppure cinquemila anni, ma cosa sono una settimana o cinquemila anni rispetto all'eternità dell'universo? Può pertenerne alla piccola o alla grande scala, ma cosa sono queste misure di fronte alle distanze siderali?

Dice Ettore Sottsass (1956):

Esiste un rito magico con il quale si invoca e ci si propizia la pioggia innaffiando la polvere secca della terra. Allo stesso modo si invoca e ci si propizia l'universo costruendo una casa. La casa è la ricostruzione dello spazio dell'universo, come l'acqua versata sulla terra è la ricostruzione della pioggia. L'architettura è sempre stata e oggi lo è più che mai, un rito magico: tutte le volte che si perde la realtà magica dell'architettura si perde anche l'architettura. L'architettura è invocazione, è presunzione. È invocazione quando l'uomo solo, stanco e terrorizzato, chiede all'architettura protezione e certezza. È presunzione quando l'architettura si afferma e si impone come simbolo di protezione e certezza contro l'aggressione dell'universo. L'architettura vive in questa coesistenza di invocazione e di presunzione, vive di volontà magica, ricostruendo secondo gli ordini, decadenze e la meticolosa procedura del rito, lo spazio grande e caotico dell'universo e vive stabilendo per simboli statici pietrificati, innalzati contro il cielo, il segno della presenza umana, cioè il segno della convenzione umana. Il rito dell'architettura si compie per rendere reale uno spazio che prima del rito non lo era. Uno spazio è reale quando è solido di attributi e pesante di significati, quando è condensato, come un brodo, di presenze e di suggestioni, quando cola, come un denso colore, di sorprese e di trasformazioni, quando impallidisce di ombre e si corrompe di luce.

Se l'uomo parallelamente alla necessità di porsi un tetto sulla testa, ha dunque avvertito la necessità di innalzare un megalite puntato verso il sole, l'allestimento ci ricorda, sin dalla sua fase seminale, che l'ossessione funzionalistica è superfluo tormento, mentre lo spasmo formale è necessario anelito, per dirla con Kant. Nell'allestimento, infatti, si cercano risposte, si offrono interpretazioni, l'uomo si interroga e, prima della grande stagione degli oracoli e dei vaticini, degli sciamani e dei riti, dei sacerdoti e dei sacramenti, l'uomo, in una sorta di luteranesimo estetico, può interrogare direttamente Dio. Proprio questa apparente soggettività fa apparire l'allestimento come una disciplina molto libera e liberatoria, sia per mezzi, per linguaggi, per contenuti, per coinvolgimento, per espressività, in grado di sfociare nell'arte o in forme di manifestazione che, benché non pienamente assimilabili al rango artistico, di fatto costituiscono una manifestazione estetica che interroga il soggetto in merito a un'attribuzione di significati, cosa che per Bertram, come si diceva sopra, coincide con una delle definizioni artistiche (Bertram, 2008). Detto avvicinamento alle dimensioni umane, spaziali e temporali, necessita dunque una riflessione e richiede un approccio dimensionale che, almeno sotto la matrice scien-

work on display and the exhibition system have blurred in the field of exhibition design. This phenomenology sums up its importance: on the one hand, the boundaries remain when the object is extremely valuable, as in certain museum layouts, or as in the case of archaeology, and its intangibility translates into the clear, honest and immediate recognition of exhibited versus exhibiting part; on the other hand, this blurring means that potentially any object is exposable. This is not just to reiterate the notion of a 'narrative everything' (Borsotti, 2017), but going back to Benjamin and his still nascent studies on the frame or the pedestal (Benjamin, 2012), it becomes clear how these devices have the power to transform everything they touch into a work of art, almost like a novel philosopher's stone. The resulting paradoxes, many of which were used by prophetic artists, are exacerbated by the spread of new media. So if Piero Manzoni's paradox of 'Artist's Shit' (1961) is more about the work of art, that of 'Socle du monde', or of 'Magic Base' (of the same year), extends to the installation: on the one hand, the concept of art is subverted, on the other hand, everything can enter the 'Art' ensemble, even the world itself (turn the point of view upside down), or any individual who climbs onto a pedestal, entering the artistic condition and remaining there as long as he or she is placed there. It is clear that in Manzoni's poetics, there is subversion and complacency for the gesture, but there is also a prophetic value. If his pedestal is still in some way 'analogical', one can only shudder at the idea of the new pedestal, the media pedestal, rampant, uncontrollable, and viral. We come to the extreme paradox, the last conceivable degree of a semantic expansion that this time risks blurring the boundaries between the 'unity' exhibition system/work of art' and the subject, increasingly immersed in fruition, called upon to be the completer of the phenomenon (Flusser, 2004). Certainly, certain film literature has already presaged some of these trends. However, while considering The National Anthem from the Black Mirror series, one cannot be astonished at Manzoni's 1961 prophecy (1). The theme we have just touched upon, that of artistic encroachment, opens up infinite questions, which here, however, we try to reduce to a single one, albeit of imposing dimensions. Moreover, is exhibition design art, or is it architecture, or, as a recent mystification claim, is its design, in this case, exhibit (2)? Suppose we were to reduce it to just one of these branches. In that case, exhibition design would be a subject discipline in that it would be one of the many possible manifestations of art, i.e. a branch of architecture or one of the fields of design. It is only by reversing this view, however, that it makes

sense to speak of outfitting as a macro-category, within which the multiplicity of areas of intermediation between object and context can be brought together. In these areas, however much it may wish to avoid overriding the content or the container, the exhibition design continually contributes to defining figurations. We deliberately use the expression 'defining figurations' instead of 'creating figurations' to avoid confusion with the artistic sphere. However, it is precisely with this latter sphere that exhibition design shares the figurative theme, particularly pre-figuration and post-figuration. Both themes, intertwined with anticipatory and prophetic intuition on the one hand and with the use of constituted imagery on the other, give rise to a circularity that, by drawing on certain collective archetypes (it can only be so, as it has to interface with the public), leads to the enrichment of the individual imagination. In this type of process, it is therefore clear that assimilation to art, or at any rate to an aesthetic-type process capable of interrogating the user with an effort of understanding, is perfectly justified (Bertram, 2008). However, with respect to art, with which it shares the repêchage from the world of archetypes, the exhibition can break free from it, particularly when it fulfils its task from a strictly functional perspective. Similarly, for the other two fields, architecture and design, the terms of the discourse must be reversed. Compared to design (3), whose products have legitimate ambitions of durability and functional fulfilment, exhibition design is more unconstrained in terms of the variety of production methods and the absoluteness of its language. It requires no accompanying explanatory apparatus (coordinated image, advertisement, comparison with other objects: in short, semantic amplification). If anything, it is configured as a recapitulative discipline since it makes use of everything at its disposal, finalising it to its own purpose, while from a narrative point of view, it can concern itself with the real as well as the imaginary. Finally, as far as architecture is concerned, without wishing to enter into academic disputes historically based certainly not on theoretical and disciplinary issues, it is necessary to sweep the field of the remnants of an equivocal syllogism, for which the term 'small scale' expresses a judgement of (small) importance. Let's just say this: faced with the duration and extension of the Universe, or the immeasurable scale of Nature, the human attempt at settlement and intrusion represents a disproportion against which all architecture is ephemeral. It may last a week or five thousand years, but what is a week or five thousand years compared to the eternity of the universe? It may pertain to the small or the large scale, but what are these measures com-

pared to sidereal distances?  
Says Ettore Sottsass (1956):

There is a magical rite by which one invokes and propitiates rain by watering the dry dust of the earth. In the same way, one invokes and propitiates the universe by building a house. The house is the reconstruction of the universe's space, just as water poured on the earth is the reconstruction of rain. Architecture has always been, and today it is more than ever, a magic ritual: every time we lose architecture's magic reality, we also lose architecture. Architecture is invocation, it is presumption. It is invocation when a man alone, tired and terrified, asks architecture for protection and certainty. It is a presumption when architecture asserts itself and imposes itself as a symbol of protection and certainty against the aggression of the universe. Architecture lives in this coexistence of invocation and presumption, it lives with a magical will, reconstructing according to orders, decadences and the meticulous procedure of ritual, the tremendous and chaotic space of the universe and lives by establishing through petrified static symbols, raised against the sky, the sign of human presence, that is, the sign of human convention. The ritual of architecture is performed to make real a space that before the ritual was not. Space is real when it is solid with attributes and heavy with meanings; when it is condensed, like a broth, of presences and suggestions; when it drips, like a dense colour, with surprises and transformations; when it pales with shadows and corrupts with light.

Suppose man, in parallel with the need to put a roof over his head, has therefore felt the need to raise a megalith pointing towards the sun. In that case, the installation reminds us, right from its seminal phase, that functionalist obsession is superfluous torment, while formal spasm is necessary yearning, to quote Kant. In the setting, answers are sought, interpretations are offered, a man questions himself, and, before the great season of oracles and vaticinates, of shamans and rites, of priests and sacraments, man, in a sort of aesthetic Lutheranism, can question God directly. It is precisely this apparent subjectivity that makes staging appear to be a very free and liberating discipline, in terms of means, language, content, involvement and expressiveness, capable of culminating in art or forms of manifestation that, although not fully assimilated to the rank of art constitute an aesthetic manifestation that questions the subject about attribution of meanings, which for Bertram, as mentioned above, coincides

sotto/below: Un fotogramma dal finale di The Truman Show, di Peter Weir (1998) / A frame from the finale of The Truman Show, by Peter Weir (1998)

with one of the artistic definitions (Bertram, 2008). This approach to human dimensions, both spatial and temporal, thus necessitates a reflection and requires a dimensional approach that, at least under the scientific-disciplinary matrix, is peculiar to exhibition design, i.e. as an adhesion to human life in its parameters of temporariness and transience. To complete it, this adhesion then recalls a transcendental dimension that, starting from an intellectual effort, projects the subject into the spheres of the Sublime, thanks to that *pulchritudo adhaerens* of which Immanuel Kant once again speaks in the 'Critique of the faculty of judgement'. It was Leonardo, the author of the equality between what is thinkable and what is possible. Moreover, it was Descartes, the most rational of philosophers, who reaffirmed the truthfulness of thought, even transcendental thought, in that transcendence cannot be deceptive. Thus, if at the beginning of these lines, we noted a posteriori the spread of the existential dimension to all the spheres of the constructed, with this second argument, on the other hand, we approach an a priori demonstration by way of purely intuitive and deductive means. Also in this light, the existing dimension comes close to a kind of 'pan-arrangement', prophesied by films such as 'Dogville', in which the container architecture vanishes and only the setting up of the rooms remains, or 'The Truman Show', quoted in the epigraph, where in a rush of paroxysm, man is even phagocytised into it (4).



tifico-disciplinare, sono propri dell'allestimento, inteso cioè come adesione alla vita umana nei suoi parametri di temporaneità e transitorietà. A suo completamento, questa adesione richiama poi una dimensione trascendentale che, a partire da uno sforzo di tipo intellettuale, proietta il soggetto nelle sfere del Sublime, grazie a quella *pulchritudo adhaerens* di cui ancora una volta parla Immanuel Kant nella "Critica della facoltà di giudizio". Era Leonardo l'autore dell'uguaglianza tra ciò che è pensabile e ciò che è possibile. Ed era Cartesio, il più razionale dei filosofi, a ribadire la veridicità del pensiero, persino di quello trascendentale, in quanto la trascendenza non può essere ingannevole. Ecco dunque che se all'inizio di queste righe si constatava a posteriori il dilagare della dimensione allestitiva a tutte le sfere del costruito, con questa seconda argomentazione invece, ci avviciniamo a una dimostrazione a priori, per via puramente intuitiva e deduttiva. Anche sotto questa luce, la dimensione esistente si avvicina a una sorta di "pan-allestimento", profetizzato da film quali "Dogville", in cui l'architettura contenitore svanisce e rimane solo l'allestimento delle stanze, o "The Truman Show", citato in epigrafe, dove in un impeto di parossismo, l'uomo viene addirittura fagocitato in esso (4).

#### NOTE

(1) Il *pilot* "The National Anthem" della serie britannica "Black Mirror" (scritto da Charlie Brooker e diretto da Otto Bathurst) è andato in onda il 4 dicembre 2011. In Italia l'episodio, con il titolo "Messaggio al Primo Ministro" è stato trasmesso il 10 ottobre 2012. / The pilot 'The National Anthem' of the British series "Black Mirror" (written by Charlie Brooker and directed by Otto Bathurst) aired on 4 December 2011. In Italy, the episode with the title "Message to the Prime Minister" was broadcast on 10 October 2012.

(2) Provocatoriamente abbiamo parlato di mistificazione, in quanto è innegabile che nella loro espansione le discipline del design tendono a fagocitare ambiti che scientificamente esistono da molto più tempo. Nella fattispecie fa un po' sorridere che questo avvenga per il tramite dell'apposizione della parola "design" a un termine anglosassone, quale "exhibit". / Provocatively, we have spoken of mystification, as it is undeniable that in their expansion, design disciplines tend to engulf fields that have existed scientifically for much longer. In this case, it makes one smile a little that this is done through the affixing of the word 'design' to an Anglo-Saxon term such as 'exhibit'.

(3) Si fa particolare riferimento alle accezioni di "industrial design" e "product design". / Particular reference is made to the meanings of 'industrial design' and 'product design'.

(4) "Dogville", soggetto, sceneggiatura e regia di Lars von Trier, produzione multinazionale, 2003; "The Truman Show", sceneggiatura di Andrew Niccol, regia di Peter Weir, USA, 1998. / "Dogville", subject, screenplay and directed by Lars von Trier, multinational production, 2003; "The Truman Show", screenplay by Andrew Niccol, directed by Peter Weir, USA, 1998.

#### References

- Bertram, G. (2008). Arte. Un'introduzione filosofica [Kunst. Eine philosophische Einführung]. Einaudi.
- 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. (2008). Allestimento come interno di paesaggio. In: Vesco, M. I. Allestire il paesaggio, Grafill, pp. 37-44.
- Duboÿ, P. (2016). Carlo Scarpa. L'arte di esporre. Johan&Levi.
- Flusser, V. (2004). La cultura dei media [Medienkultur]. Bruno Mondadori.
- Fontanarossa, R. (2022). Collezionisti e musei. Una storia culturale. Einaudi.
- O'Doherty, B. (2010). Inside the White Cube: The ideology of the gallery space, expanded edition. University of California Press.
- Poli, F., Bernardelli, F. (2016) Mettere in scena l'arte contemporanea. Johan & Levi.
- Pomian, K. (2021-2023). Il museo. Una storia mondiale [voll. 1, 2 e 3]. Einaudi.
- Sottsass, E. (1956). Per un Bauhaus immaginista contro un Bauhaus immaginario, in «Casa e Turismo» n. 12, Milano.
- Vitta, M. (2016). La voce delle cose. Einaudi.