

DISPLAY

Retrovisioni. Dagli archivi della Triennale, 1979-2025

A CURA DI

Alessandro Rocca

CON

Filippo Lorenzo Balma, Fabrizia Berlingieri, Gianluca
Croce, Stamatina Kousidi, Filippo Orsini, Alessandro Pasero,
Miriam Pistocchi, Giulia Setti, Luigi Spinelli

8

Un'introduzione: la mostra delle mostre

DI

Alessandro Rocca

19 **Il Palazzo dell'Arte:
le esposizioni, gli allestimenti**

20

Retrovisioni, dagli archivi della Triennale

DI

Alessandro Rocca

38

La risposta ai maestri nelle ultime Triennali

DI

Luigi Spinelli

60

Una raccolta di spazi. Atrio e Scalone d'Onore
alla Triennale di Milano (1979/2001)

DI

Fabrizia Berlingieri

80

Le mostre: spazi di apprendimento e infrastruttura
di conoscenza

DI

Filippo Orsini

100

L'archivio in mostra. La *mise-en-scène* del lato
intimo della cura

DI

Filippo Lorenzo Balma

121 Architettura e ambiente

122
Aria, ambiente, abitare: casa come clima
DI
Stamatina Kousidi

142
Frammenti di natura
DI
Giulia Setti

162
Tra finzione e realtà: il viaggio a Tahiti
di Lucius e Annemarie Burckhardt
DI
Alessandro Pasero

177 Il progetto domestico

180
Dai prototipi alle metafore abitative.
Le case di Franco Raggi e Francesco Trabucco
DI
Miriam Pistocchi

212
Riabitare Triennale
DI
Gianluca Croce

228 Bibliografia

238 Biografie

Un'introduzione: la mostra delle mostre

DI

Alessandro Rocca

Esporre le memorie di una mostra è un'operazione autoreferenziale, una *mise en abyme*, cioè un racconto e una rappresentazione di qualcosa attraverso il suo stesso strumento o, se si preferisce, linguaggio. Per capirsi, un esempio classico sono i film in cui si svolge la realizzazione di un film, come i celebri *8 e 1/2* di Federico Fellini e *Effetto notte* di François Truffaut, oppure i romanzi in cui il protagonista è uno scrittore che sta scrivendo un romanzo, come *I falsari* di André Gide, e i dipinti dove il pittore si raffigura all'opera come in *Las Meninas*, il dipinto di Diego Vélasquez minuziosamente analizzato da Michel Foucault nel capitolo introduttivo di *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines* (Gallimard 1966). Una situazione ancora più complessa, che si è verificata spesso nella Triennale di Milano, è quando una mostra esibisce delle architetture al vero, dei padiglioni temporanei che simulano, anzi sono, architetture reali. In questo caso si introduce un elemento di verità, autentico e temporaneo, all'interno di un contesto basato su documenti - disegni, modelli, video - che appartengono all'ambito della rappresentazione e raccontano il fatto architettonico in assenza della sua materialità costruita. Si moltiplicano quindi gli scambi e le sovrapposizioni tra racconto e realtà, tra rappresentazione e presentazione, che sono caratteristici delle mostre di architettura dove, per esempio, il progetto dell'allestimento si intreccia e si sovrappone, con un ulteriore strato architettonico, ai materiali esposti. Siamo quindi, come attori e come fruitori, all'interno di una realtà circolare dove il contenuto rimanda alla forma e viceversa, dove gli effetti di un'opera si riverberano, e restano confinati, nei limiti di un elaborato analogo, riferito alla medesima modalità espressiva. Questo breve preambolo mi sembra necessario per presentare una mostra istantanea che abbiamo realizzato per restituire, a lavori in corso, gli esiti di una ricerca sulle mostre di architettura in Italia dal 1980 a oggi¹.

1. *Mostrae di architettura. Il progetto di un archivio*, era parte delle attività prodotte dal Progetto di interesse nazionale (PRIN 2022) "Display: la presenza del futuro. Un archivio/laboratorio del patrimonio immateriale delle mostre di architettura", condotto dalle unità di ricerca dell'Università

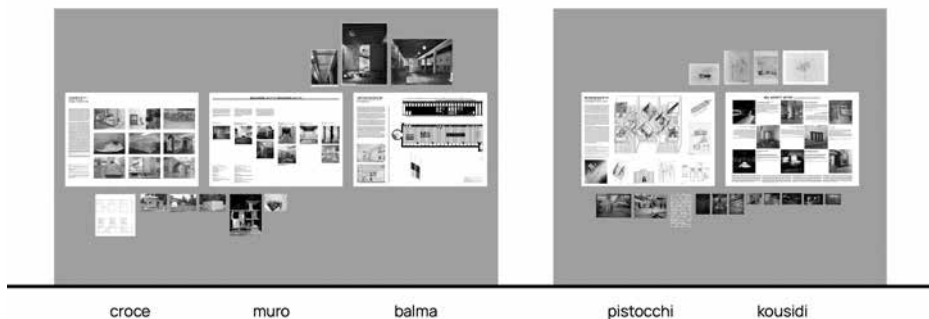
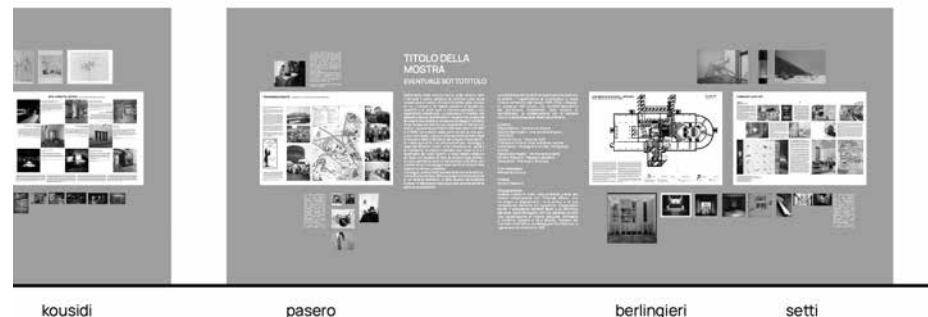


Diagramma dell'allestimento della stanza del Politecnico di Milano in *Mostre di architettura. Il progetto di un archivio*, Palazzo Gravina, Napoli, 2025.-26.

di Camerino, coordinata da Pippo Ciorra, Politecnico di Milano, coordinata da Alessandro Rocca, Università di Napoli Federico II, coordinata da Pasquale Miano. La mostra è stata organizzata dall'unità di ricerca dell'università di Napoli Federico II, guidata da Pasquale Miano, ed è stata aperta dal 31 ottobre 2025 al 31 gennaio 2026, in palazzo Gravina, Napoli.



La mostra è stata promossa e organizzata da un gruppo di ricercatori dell'università di Napoli Federico II, guidato da Pasquale Miano, che ha predisposto l'allestimento nelle sale di palazzo Gravina, sede del Dipartimento di Architettura di quell'ateneo. Il layout della mostra vedeva una sala introduttiva comune con una *timeline* tridimensionale che e tre stanze separate, ciascuna a disposizione di un'unità di ricerca. L'esecuzione della mostra, realizzata in pochi mesi e con la ricerca ancora in fieri, ha messo alla prova il nostro obiettivo principale che era comprendere in quale modo fosse possibile mantenere viva e accessibile l'eredità delle mostre passate².

Ogni unità ha allestito una stanza affrontando il tema della propria ricerca: l'unità napoletana ha presentato una documentazione molto accurata di tutte le mostre di architettura che si sono tenute nell'area metropolitana di Napoli nel periodo considerato, dal 1980 a oggi. L'unità dell'università di Camerino ha mostrato una selezione molto ridotta di mostre, scelte in un quadro di riferimento

2. In parallelo, oltre alla mostra napoletana abbiamo avviato operazioni di carattere storico e critico, gli studi che andiamo pubblicando nella collana Display, e di carattere compilativo, la predisposizione di un archivio online con un database delle mostre realizzate in Italia, progettato in collaborazione con la Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura, un archivio aperto che ci auguriamo possa presto essere accessibile al pubblico.

di scala nazionale, che hanno rappresentato eventi particolarmente rilevanti per la cultura architettonica italiana.

L'unità del Politecnico di Milano, che ha come focus l'attività espositiva di Triennale Milano, ha predisposto otto tavole dedicate ciascuna a un argomento specifico. Otto ricerche che, in buona parte, si sono riversate nei saggi raccolti in questo volume.

Alcuni contributi si sono concentrati sugli spazi e gli archivi del palazzo, altri su temi trasversali e ricorrenti in diverse mostre, altri ancora su singole mostre che, a giudizio dei ricercatori, meritavano di essere ricordate e ripresentate, seppure in forma sintetica. Le tavole allestite per la mostra erano *L'archivio in mostra*, di Filippo Lorenzo Balma, sulla parte della galleria del piano terra che è stata trasformata, nel 2024, in "Cuore", archivio attivo di Triennale; *Una raccolta di spazi _ 1979/2001*, di Fabrizia Berlingieri, una ricerca su come sull'atrio e lo scalone d'onore siano stati occupati da allestimenti notevoli; *Casa per tutti. Abitare la città globale*, di Gianluca Croce, sulla omonima mostra curata da Fulvio Irace e Carlos Sambricio nel 2008; *Aria, ambiente, abitare. Nuove dimensioni dello spazio domestico*, di Stamatina Kousidi, indaga come le questioni ambientali sono state affrontate in diverse mostre; un analogo approccio tematico guida *Immaginare la città, immaginare le città*, di Carles Muro; Alessandro Pasero, con *Tra finzione e realtà* rievoca il "viaggio a Tahiti" di Lucius e Annemarie Burckhardt, del 1988; *Metafore abitative*, di Miriam Pistocchi, documenta *Le case della Triennale* la mostra curata da Franco Raggi e Francesco Trabucco nel 1983; *Frammenti di natura. Fossili vs. Batteri*, di Giulia Setti, conduce un'analisi comparativa tra due mostre recenti egualmente rivolte alla questione ambientale: *Broken Nature* (a cura di Paola Antonelli, 2019) e *We the Bacteria* (a cura di Beatriz Colomina e Mark Wigley, 2025).

Sono approfondimenti che ripropongono esperienze che hanno avuto un impatto importante e appartengono a filoni di ricerca ancora vivi e percorribili. Si è trattato quindi di una operazione condotta tra gli archivi della Triennale e gli spazi del palazzo esplorando le mostre attraverso diversi punti di vista: il progetto di allestimento, le premesse e le conseguenze sul piano della teoria dell'architettura,



La timeline introduttiva di *Mostrae di architettura*. Il progetto di un archivio, Palazzo Gravina, Napoli 2025-26. Foto di Mariano De Angelis.

le politiche culturali e i posizionamenti della Triennale, e il riconoscimento di autori importanti attivi su diversi livelli: la curatela, l'allestimento, il progetto, la critica e la storia dell'architettura.

In questo volume abbiamo ripreso e ampliato i temi affrontati in mostra organizzandoli in tre sezioni: nella prima, prevale il tema della sequenza storica delle esposizioni internazionali osservate sia rispetto ai temi sia rispetto ai criteri di allestimento, in rapporto all'architettura del Palazzo dell'Arte. La seconda sezione raccoglie i contributi che analizzano i diversi modi in cui le questioni ambientali sono affrontate in numerose mostre ed esposizioni. La terza sezione affronta il tema dello spazio domestico, un ambito che storicamente è stato al centro della Triennale anche come luogo di sintesi tra il progetto di architettura e quello di design.



La stanza del Politecnico di Milano in *Mostrae di architettura. Il progetto di un archivio*, Palazzo Gravina, Napoli 2025-26. Foto di Mariano De Angelis.



Le stanze dell'Università di Napoli Federico II e dell'Università di Camerino in *Mostrae di architettura. Il progetto di un archivio*, Palazzo Gravina, Napoli 2025-26. Foto di Mariano De Angelis.

Il Palazzo dell'Arte:
le esposizioni,
gli allestimenti

Retrovisioni, dagli archivi della Triennale

DI

Alessandro Rocca

Tanto è attiva e rilevante l'azione della mostra nel momento in cui si realizza, tanto è rapida la sua eclissi e la sua sostituzione con altri argomenti, altre immagini e altri protagonisti. Un ciclo di vita breve che è naturale, per le mostre temporanee, ma che oggi, nell'epoca in cui l'archivio è diventato un *asset* fondamentale e un tema di riflessione molto attuale, invita a ripensare le modalità di conservazione e di comprensione delle mostre passate.

Nel volume precedente di questa collana abbiamo analizzato le mostre delle ultime esposizioni internazionali, tenute nel 2025, che hanno posto l'attenzione sul presente immediato, sui rischi e sulle prospettive del prossimo futuro¹. In questo secondo studio abbiamo invece operato in linea con l'obiettivo principale del nostro progetto di ricerca² che si configura come un'azione di recupero, di salvaguardia e di *reenactment*, rievocazione e recupero di un patrimonio: quello delle mostre del passato, inteso come un'eredità storica preziosa per i suoi contenuti teorici e critici, contributo essenziale al dibattito e all'aggiornamento della cultura del progetto architettonico. La scelta della Triennale come unico oggetto di analisi, in questo libro, deriva dalla eccezionale ricchezza e rilevanza del suo patrimonio che si offre come un ambito di conoscenza ancora in gran parte da riscoprire e da esplorare. Il periodo storico considerato, dal 1979 al 2025, coincide con l'avvio di una fase nuova, della Triennale, in cui l'esposizione internazionale cessa di essere l'unico appuntamento rilevante del triennio e si attiva invece un programma denso di attività coordinate ma anche fortemente differenziate che delineano un nuovo profilo per il Palazzo dell'Arte, quello di un centro sempre attivo e in dialogo costante e fluido con la cultura progettuale e internazionale. Nei decenni successivi, pur tra molte discontinuità e cambi di rotta, questa nuova identità resterà confermata e continua tutt'oggi a caratterizzare il profilo di

1. Vedi A. Rocca (a cura di), *Il futuro del pianeta in mostra*, Mimesis, Sesto San Giovanni, 2026.

2. Progetto di ricerca finanziato (bando PRIN 2022) "Display: la presenza del futuro. Un archivio/laboratorio del patrimonio immateriale delle mostre di architettura". Unità di ricerca: Università degli Studi di Camerino, Politecnico di Milano, Università degli Studi di Napoli Federico II.

questa istituzione, sempre più aperta all'interazione col pubblico e orientata a una produttività continua e differenziata.

La premessa necessaria, per comprendere le ragioni della nostra ricerca, è che consideriamo alcune mostre come opere significative, rilevanti, il cui contributo va preservato e riproposto come un bene permanente. Le attività che le rendono possibili, ideazione, curatela, allestimento, grafica, sono le componenti di un lavoro corale che rispecchia, spesso meglio di altre opere più legate a una condizione individuale, lo spirito di un tempo specifico. L'insita natura comunicativa della mostra spinge gli autori ad azioni di disvelamento, di messa in campo, di offerta di contenuti che normalmente, nell'ambito professionale, restano in ombra. Le mostre rappresentano quindi dei momenti in cui una conoscenza che, fino a quel momento, era poco o per nulla accessibile, si dispiega, diventa visibile. Un altro aspetto importante, nel nostro esame delle mostre di Triennale, è la storia che emerge collegando i diversi episodi, passando da una situazione all'altra, ritrovando gli stessi spazi interpretati e allestiti in modi diversi e, talvolta, riscontrando anche mutamenti meno effimeri, come nella realizzazione dello spazio Cuore.

In questa ricerca abbiamo quindi operato necessariamente in una prospettiva storica, rivolta al passato, ma con l'intenzione di sperimentare una maniera rinnovata di guardare al patrimonio delle mostre, cercando nuovi strumenti per interagire e rinnovare questo patrimonio in una fase storica in cui la pratica archivistica è al centro dell'attenzione, inteso come un terreno particolarmente fertile per progettare nuove modalità di conservazione, di ricerca, di studio e di comunicazione³. Pensiamo all'immagine dell'*Angelus Novus*, un acquerello di Paul Klee scelto da Walter Benjamin come emblema della nostra condizione, in cui procediamo verso il futuro potendo conoscere soltanto il già accaduto, la storia passata. L'angelo di Klee sembra la migliore rappresentazione iconografica per

3. Vedi, nell'ambito del progetto di ricerca Display, F. L. Balma, A. Pasero, M. Pistocchi (a cura di), *Dentro e fuori. Architettura fra mostre, eventi e archivi*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2026.



Aldo Rossi e Luca Meda, ponte di ferro per la XIII Triennale nel giorno dell'inaugurazione, il 12/06/1964. Foto di Publifoto, courtesy © Triennale Milano - Archivi.



Caleidoscopio, nel Salone d'onore, sezione introduttiva a carattere internazionale, allestimento di Giotto Stoppino, Peppo Brivio, Ludovico Meneghetti, Vittorio Gregotti, XIII Triennale, 1964. Foto Ancillotti, courtesy © Triennale Milano - Archivi.

una ricerca che si situa nell'unità di luogo di un unico spazio culturale e fisico, il Palazzo dell'Arte della Triennale di Milano, e che si propone di offrire un contributo alla definizione del futuro della Triennale guardando indietro, nel periodo che corre tra la fine degli anni Settanta e oggi, con una disamina che talvolta richiede approfondimenti in un passato ulteriore. George Kubler ha scritto:

Conoscere il passato è un'impresa altrettanto stupefacente che conoscere le stelle. Gli astronomi guardano soltanto luci passate. Non esistono altre luci alle quali possano guardare. Questa luce passata di stelle estinte o remote fu emessa molto tempo fa e ci raggiunge solo ora⁴.

Lo studio di un'eredità, di un patrimonio, di un lascito, di una storia, implica necessariamente un'ipotesi sulla sua funzione nel presente e nel tempo a venire⁵. La nostra ricerca, quindi, si è posta l'obiettivo di capire come conservare e utilizzare il lascito delle mostre, che sono, per definizione, eventi temporanei a durata programmata e limitata, i cui contenuti, di regola, restano disponibili solo in misura parziale e con reperibilità e accessibilità complicate.

Triennale Milano ha dato una visibilità pubblica importante al proprio patrimonio documentale con il progetto Cuore, definito come "un archivio, un centro studi, una piattaforma di valorizzazione: uno spazio dedicato alla ricerca, alla memoria e all'innovazione"⁶. Il passato e il presente convivono in questo spazio che, posto immediatamente all'ingresso del palazzo dell'Arte, con grande visibilità ed estensione - occupa circa quattrocento metri quadrati - sposta l'accento dalla produzione degli eventi alla loro custodia e memoria. In parallelo, Triennale sta svolgendo un'imponente opera

4. G. Kubler, *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Einaudi, Torino 1989, p. 29 (edizione originale *The Shape of Time*, Yale University Press, 1972).

5. Vedi: A. Rocca, *Atlante della Triennale*, Triennale di Milano - Charta, Milano 1999.

6. <https://triennale.org/cuore>; il progetto dello spazio Cuore è di Ar.ch. it Luca Cipelletti ed è stato realizzato nel 2024.



Gae Aulenti, *L'arrivo al mare*, sezione dell'Italia - seconda parte: l'equilibrio perduto, XIII Triennale, 1964. Foto Ancillotti, courtesy © Triennale Milano - Archivi.

di catalogazione e digitalizzazione degli archivi i cui esiti sono già parzialmente accessibili online⁷.

Triennale continuità: il Palazzo dell'Arte

Le origini della Triennale di Milano risalgono alle quattro Biennali delle arti decorative di Monza (dal 1923 al 1930) e proseguono con la prima esposizione milanese, del 1933, che coincide con l'insediamento nel Palazzo dell'Arte, progettato da Giovanni Muzio. È da allora che, con la definitiva collocazione nel cuore verde del centro di Milano, il parco Sempione, la Triennale⁸ è un'istituzione di primaria importanza per la cultura milanese, con sostanziali partecipazioni, coinvolgimenti ed effetti sulla cultura nazionale e, per statuto, anche internazionale. Nell'ambito della nostra ricerca sulle mostre della Triennale, le prime caratteristiche che abbiamo rilevato sono la consistenza architettonica del palazzo e la solidità e continuità, nel tempo, della comunità permanente che lo utilizza sia in senso attivo, come spettro di autori, sia come ampia platea di fruitori o, per meglio dire, di partecipanti. Questi due elementi, il palazzo e la comunità, sono fondamentali per comprendere la natura, e forse anche il futuro, della Triennale. La monumentale presenza urbana e la spazialità possente del palazzo di Muzio hanno instaurato, nella successione delle diverse fasi e delle alterne fortune, l'autorevolezza di un centro produttivo riconosciuto e condiviso da tutti gli attori nel campo dell'architettura, del design, delle arti applicate e della cultura visiva e materiale. Il palazzo è una sorta di luogo intrinsecamente milanese ma anche fortemente internazionale, un'accademia dove la produzione culturale si realizza e si dissemina come un patrimonio di indiscutibile dominio pubblico.

Un'attitudine stabile, pubblica e collettiva, che ha avuto e continua a svolgere una funzione molto specifica e completamente

7. Vedi: <https://front-triennale.caveaudigitale.com/>.

8. La denominazione ufficiale dell'ente è oggi modificata, con l'eliminazione della preposizione di appartenenza, in "Triennale Milano".



Introduzione alla *Rassegna del prodotto individuale ad alto livello tecnologico* nella *Mostra del grande numero*, allestimento di Pio Manzù, William Lansing Plum, Richard Sapper, XIV Triennale, 1968. Foto di Publifoto, courtesy © Triennale Milano - Archivi.

distinta, per esempio, da quella della Biennale di Venezia dove invece la comunità degli architetti si raccoglie periodicamente, ogni due anni, e poi si disperde per riformarsi, ogni volta diversa, in occasione dell'edizione successiva. Nella Triennale, invece, si consolida attraverso le generazioni un rapporto forte, tra l'istituzione e la cultura del progetto, che si conferma non solo in ogni esposizione internazionale ma anche in ogni singola mostra. La Triennale, quindi, esiste come polo di riferimento al di là dei singoli eventi: come istituzione, come palazzo, come spazio, come luogo di incontro e di confronto permanente e anche come semplice attrattore per il tempo libero, soprattutto dopo la riattivazione del giardino, riformato e intitolato a Giancarlo De Carlo nel mandato presidenziale di Stefano Boeri⁹. Per capire il ruolo e la rilevanza dell'istituzione, è sufficiente scorrere l'elenco degli architetti, intellettuali, ricercatori e designer che, nel corso degli anni, hanno partecipato, come promotori, curatori, espositori e critici, ai vari eventi della Triennale.

Immaginare il futuro

Una storia dell'architettura scritta da Jean-Louis Cohen si intitolava *Il futuro dell'architettura dal 1889*¹⁰, rendendo plasticamente il paradosso per cui guardare al passato significa principalmente studiare una serie di proiezioni nel futuro, in cui i migliori progetti oltrepassano l'ovvia funzione propositiva per rappresentare una sequenza visionaria e profetica. È un tratto essenziale che emerge anche nelle molte storie che hanno impegnato Triennale, esprimendo di volta in volta una specifica volontà di prefigurazione del futuro dell'architettura e della città, dell'ambiente costruito e di

9. Stefano Boeri è stato presidente Presidente di Triennale Milano (dal febbraio 2018 al maggio 2026), e Commissario della 24a Esposizione Internazionale *Inequalities* (maggio - novembre 2025).

10. J.-L. Cohen, *The future of architecture since 1889. A worldwide history*, Phaidon, New York 2012.



Un viaggio in Italia, sezione della mostra *Le città immaginate*, con il *Gioco dell'oca* (1972) di Aldo Rossi, XVII Triennale, 1987. Foto di Matteo Piazza, courtesy © Triennale Milano - Archivi.

quello naturale. Una volontà di predizione del futuro che si esplicita soprattutto nelle esposizioni internazionali degli anni Sessanta: il *Tempo libero*, di Vittorio Gregotti e Umberto Eco (XIII Triennale di Milano, 1964), è figlia dell'avanguardia letteraria di quegli anni, come il Gruppo 63, e mescola elementi colti, la lettura sociologica e semiologica, con un versante Pop che, per il Palazzo dell'Arte, è un'apertura significativa, oltrepassando i tradizionali confini dell'architettura e delle arti applicate per mettere in comunicazione, attraverso gli strumenti delle avanguardie letterarie e artistiche, le scienze umane e le nuove dimensioni della vita quotidiana, le mutazioni dell'economia e del costume.

Anche *Il grande numero*, a cura di Giancarlo De Carlo (XIV Triennale di Milano, 1968), era una ricognizione estesa sulle società investite dallo sviluppo impetuoso del boom economico per comprendere una realtà in rapida trasformazione e per immaginare il futuro del Paese. L'esposizione vedeva un coinvolgimento di personalità internazionali molto ampio e interessante ma, com'è noto, non fu mai accessibile al pubblico, fermata il giorno stesso dell'inaugurazione da una violenta azione politica con occupazione del palazzo e distruzione della mostra¹¹. Nello scorcio del secolo scorso, la prefigurazione del futuro è stata una componente essenziale di alcune mostre la cui memoria rimane viva, nonostante i documenti a disposizione consentano spesso di rievocarne l'esperienza solo parzialmente. Sopravvivono i cataloghi, alcune immagini memorabili, titolazioni geniali o la partecipazione di personalità straordinarie, talvolta inconsuete per l'ambito dell'architettura e del design. Per esempio, *Le affinità elettive* (1985)¹² di Carlo Guenzi ha

11. Tra gli altri, la mostra vedeva la partecipazione di: Arata Isozaki, Alison e Peter Smithson, Shadrach Woods, Aldo van Eyck, Archigram, Archizoom, Gyorgy Kepes, Hans Hollein, Marco Bellocchio con Giancarlo De Carlo, Renzo Piano con il Center for the Studies of Science and Art of London; per una approfondita analisi della mostra vedi: P. Nicolini, *Castelli di carte. La XIV Triennale di Milano, 1968*, Quodlibet, Macerata 2011.

12. A cura di Carlo Guenzi, dal 24 aprile al 4 luglio del 1985, parte della XVII Triennale di Milano; C. Guenzi, *Le affinità elettive. Ventuno progettisti ricercano le proprie affinità*, Electa, Milano 1985.

indagato l'immaginario di ventuno progettisti, molti dei quali appartenenti al mondo del design, utilizzando il titolo del romanzo goethiano come un grimaldello per portare alla luce della coscienza legami, memorie e riferimenti che, nell'attività professionale, sono normalmente relegati nel non detto, nel rimosso.

Un capitolo importante riguarda la riflessione sul progetto urbano, sulle politiche e sulle strategie di riforma della città europea e non solo. Le mostre su questi temi sono molte, in linea con gli interessi dominanti della cultura architettonica negli anni della Tendenza, e ne ricordiamo solo alcune, quelle che, a nostro parere, hanno contribuito in modo più rilevante alla disseminazione di esperienze importanti. Molte sono raccolte nel ciclo della XVII Triennale e, soprattutto grazie all'iniziativa di Pierluigi Nicolin, membro della Giunta esecutiva, si è realizzata una serie di eventi memorabili.

*La ricostruzione della città. Berlino, IBA 1987*¹³, in coproduzione con il Senato di Berlino, portava a Milano l'esperienza della Internationale Bauausstellung (IBA), un programma di ricostruzione della città di Berlino basato sulla partecipazione di architetti internazionali che, per un periodo non breve, è stato un punto di riferimento e di sperimentazione fondamentale sul rapporto tra architettura e trasformazione della città, cogliendo la ricostruzione della città di Berlino, centro simbolico della crisi e della rinascita della città europea, come un laboratorio a cielo aperto.

Le città immaginate: un viaggio in Italia (1987)¹⁴ era composta da due mostre separate che si integravano in una riflessione complessiva sul passato e sul futuro del paese. *Nove progetti per nove città*¹⁵ presentava l'esito di una consultazione progettuale che vedeva

13. La mostra, a cura di M. De Michelis, P. Nicolin, W. Oechslin, F. Werner, si è tenuta nel Palazzo della Triennale dal 23 febbraio al 31 marzo del 1985, parte della XVII Triennale di Milano; *La ricostruzione della città*, Electa, Milano 1985.

14. Dal 7 febbraio al 17 maggio del 1987.

15. A cura di Carlotta de Bevilacqua e Alberto Ferlenga; i responsabili per le nove città erano Franco Purini (Roma), Adolfo Natalini (Firenze), Giuliano Gresleri (Bologna), Luciano Semerani (Venezia), Marco Porta (Ancona), Pasquale Culotta (Palermo), Francesco Venezia (Napoli), Pietro Derossi (Torino), Pierluigi Nicolin (Milano).



Frank Gehry, *Golden Linear*, in *Le città del mondo e il futuro delle metropoli - Oltre la città la metropoli*, XVII Triennale, 1988. Foto di Paolo Rosselli, courtesy © Triennale Milano - Archivi.

i migliori architetti italiani impegnati a offrire visioni, soluzioni e nuove interpretazioni per aree specifiche di nove città italiane. *Un viaggio in Italia*, coordinato da Vittorio Magnago Lampugnani e Vittorio Savi, percorreva invece gli archivi del paese secondo uno spirito di ricerca, restituendo valore a documenti di vario genere uniti dal comune riferimento alla forma urbana, come le tavole originali di Aldo Rossi e Gianni Braghieri per il cimitero di San Cataldo, ma anche molti elaborati di carattere storico, urbanistico e geografico. *Le città del mondo e il futuro della metropoli* (1988)¹⁶ è stata l'esposizione internazionale ufficiale e la mostra conclusiva del ciclo della XVII Triennale, presieduta da Eugenio Peggio, con Pierluigi Nicolini nel comitato esecutivo e con la direzione scientifica di Marco De Michelis, Luigi Mazza, Marco Romano e Georges Teyssot. Grazie a una folta partecipazione internazionale, la mostra rappresenta un'ampia antologia di architettura contemporanea, con approfondimenti alla scala urbanistica e territoriale, nella grafica, con la memorabile partecipazione del grafico Richard Saul Wurman, e nella fotografia, con un atlante curato da Luigi Ghirri.

Nello stesso periodo, per via di episodi diversi, si fa strada l'interesse per i media e le nuove tecnologie digitali, le loro promesse e i loro effetti. Nella XVI Triennale trova spazio una mostra dedicata allo spazio audiovisivo, *Spazio reale – spazio virtuale* (dicembre 1979) a cura di Ugo La Pietra, con installazioni dello stesso La Pietra e di Alberto Farassino, Alberto Prina, Franco Vaccari, Paolo Gioli, Alessandro Mendini e Davide Boriani¹⁷. Il mondo di Internet, in quel momento ancora a diffusione limitata, irrompe pochi anni dopo con la mostra sull'impatto mediatico delle nuove tecnologie, *Oltre il villaggio globale*, curata da Maria Grazia Mattei e allestita da Silvio De Ponte¹⁸.

16. Dal 21 settembre al 18 dicembre del 1988.

17. *Spazio reale – spazio virtuale. Lo spazio audiovisivo*, Marsilio, Padova 1981.

18. Dal 12 giugno al 16 agosto 1995; M. G. Mattei, *Oltre il villaggio globale*, Electa, Milano 1995.



Hermann Czech, allestimento dello scalone d'onore, XIX Triennale, 1996. Foto di Tilde De Tullio, courtesy © Triennale Milano - Archivi.

Dopo la città, l'ambiente

L'ambiente costruito, l'ecologia, le nuove forme della conoscenza e della socialità riprendono i temi tipici della Triennale, almeno dagli anni Sessanta, adeguandoli allo spirito del tempo.

Asfalto: il carattere della città (2003)¹⁹ si può interpretare come un punto di snodo che guida la transizione da una modalità consolidata di legare architettura e città in un unico discorso verso una nuova attenzione alle condizioni di abitabilità degli spazi. In questo caso, la scelta di un materiale che, evidentemente, non riguarda soltanto la città ma anche le infrastrutture che attraversano i territori, porta a uno spostamento dell'attenzione dal fatto urbano a quello ambientale.

Questa attitudine si è consolidata e forse anche radicalizzata con l'apertura di nuove traiettorie nelle mostre dell'ultimo ciclo, soprattutto: *Broken Nature* (2019, curata da Paola Antonelli) che esplorava le conseguenze del mutato rapporto con la natura, e in alcune mostre comprese nella XXIV Esposizione internazionale *Inequalities* (2025), che affronta il problema delle disuguaglianze rivolgendosi anche alla microbiologia. Tra queste, si ricordano due mostre che si sono inoltrate in territori nuovi, per la cultura architettonica, introducendo tematiche che afferiscono direttamente alla questione ambientale. *We the Bacteria. Appunti per un'architettura biotica*²⁰ che ha svolto un discorso biopolitico approfondito e spettacolare, cercando di comprendere come il nostro organismo e le nostre società si comporteranno di fronte alle dinamiche della mutazione biologica dell'ambiente in cui viviamo e in cui vivremo nel prossimo futuro.

19. Mostra e catalogo (Electa, Milano 2003) a cura di Mirko Zardini con Giovanna Borasi, Isabella Inti, Ludovica Molo.

20. A cura di Beatriz Colomina e Mark Wigley con Guillermo S. Arsuaga, Foivos Geralis, Alessandro Pasero, Sergio Perdiguer Torralba; allestimento di Grace; vedi B. Colomina, M. Wigley, *We the Bacteria. Notes Toward Biotic Architecture*, Lars Müller, Baden, Zurigo 2026. Vedi anche S. Hosszufalussy, *Fragilità, immunità e progetto*, in A. Rocca (a cura di), *Il futuro del pianeta in mostra*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2026.

*Un viaggio nella biodiversità. Otto stazioni sul pianeta Terra*²¹ ha portato l'attenzione sull'ambiente costruito non umano, dove i protagonisti sono le altre forme di vita con cui condividiamo le risorse e i problemi, talvolta drammatici, della vita al tempo dell'Antropocene.

21. A cura di Telmo Pievani con la collaborazione di Massimo Labra e Maria Chiara Pastore (National Biodiversity Future Center); allestimento di Studio Gisto.

La risposta ai maestri nelle ultime Triennali

DI

Luigi Spinelli

Questo contributo vuole analizzare quali tracce del pensiero di alcuni maestri dell'allestimento di architettura sono rimaste venti e più anni dopo nelle edizioni della Triennale di Milano dal 1980 al 2020, periodo preso in esame dalla ricerca. È necessario ricordare che si tratta della testimonianza di tre architetti 'operanti' – nell'ormai storica accezione muratoriana – e non solo tre semplici allestitori o curatori di mostre; e che le tre testimonianze coprono ciascuna gli anni '50, '60 e '70 del dibattito sul tema.

Franco Albini, 1954

La lezione tenuta da Franco Albini in occasione dell'inaugurazione dell'anno accademico 1954-1955 all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, dal titolo *Le mie esperienze di architetto nelle esposizioni in Italia e all'estero*, può essere considerata la prima pietra d'angolo di questo confronto¹. Nel definire la differenza tra "Museo" e "Mostra" – rigorosamente in maiuscolo – e raccontando diverse mostre allestite nel tempo in contesti differenti, Albini sottolinea i tre aspetti necessari nel concepire una mostra: il tema, l'ordinamento, l'architettura. È interessante la sua definizione di 'spazio sensibile' creato da una mostra:

L'architettura deve farsi mediatrice tra il pubblico e le cose esposte, deve dare valore all'ambiente come potente elemento di suggestione sul visitatore. Per raggiungere questo risultato bisogna, secondo me, ricorrere a soluzioni spaziali piuttosto che a soluzioni plastiche: bisogna creare spazi architettonici, e sottolineare quelli esistenti, legandoli in un'unità assoluta con le opere esposte. È mia opinione che sono proprio i vuoti che occorre costruire, essendo aria e luce i materiali

1. F. Albini, *Le mie esperienze di architetto nelle esposizioni in Italia e all'estero*, in F. Bucci, F. Irace (a cura di), *Zero Gravity. Franco Albini. Costruire le modernità*, Triennale - Electa, Milano 2006; pp. 75-77.

da costruzione. L'atmosfera non deve essere ferma, stagnante, ma vibrare, e il pubblico vi si deve trovare immerso e stimolato, senza che se ne accorga. [...] Per l'intelligibilità delle opere esposte occorre sempre una dimensione logica e umana dello spazio che le contiene; dimensione proporzionata logicamente alle opere e umanamente al visitatore. Questa necessità di uno spazio sensibile è fondamentale: materiale, luce, colore, devono essere impiegati in funzione e dipendenza dello spazio².

Sul tema della temporaneità e della possibile riconfigurazione di una mostra:

Le mostre hanno funzioni culturali, didattiche e anche di propaganda e quindi, spesso, proprio per questa loro natura, si richiede siano trasferite successivamente in altri luoghi. Uno speciale aspetto assumono quindi le mostre viaggianti. [...] i materiali devono resistere a montaggi plurimi, tutti gli elementi devono essere riducibili a dimensioni di facile trasporto, il montaggio deve essere semplice: e occorre, soprattutto, che gli elementi della mostra soddisfino le evidenti esigenze di flessibilità e di intercambiabilità. In questi casi l'elemento tecnico assume un grande peso e occorre preoccuparsi che l'allestimento non ne sia soverchiato [...] La breve durata che caratterizza, di massima, le mostre, permette di scegliere per l'allestimento materiali anche poveri e di poca resistenza nel tempo. L'accentuare questa provvisorietà può essere di grande efficacia e l'uso di alcuni di questi materiali fuori dal loro impiego abituale e al limite delle loro possibilità può essere un elemento di vivificante sorpresa³.

2. F. Albini, *op. cit.*, pp. 75-77.

3. Ivi

Aldo Rossi, 1965

Il testo di un intervento di Aldo Rossi con alcune considerazioni sulla storia e sul futuro della Triennale di Milano viene presentato il 28 e 29 settembre 1965 durante un incontro internazionale del Centro Studi della Triennale alla Camera di Commercio Artigianato e Industria di Milano. Pubblicato per la prima volta sulla rivista *Abitare* nel febbraio del 2008, a dieci anni dalla scomparsa dell'architetto, e commentato da Paola Nicolini, questo testo si inserisce in un momento di crisi della Triennale nel quale, dopo la chiusura della XIII edizione giudicata «eccessivamente astratta e poco comunicativa», erano state poste una serie di riflessioni sull'impostazione delle manifestazioni future:

questo discorso si riferisce a tutta l'architettura italiana, che molte volte ha perso di vista quello che pure è uno dei suoi compiti principali, cioè la elaborazione di forme nuove, di un nuovo disegno. [...] accettiamo il fatto che essa ha attraversato una crisi di idee; crisi che la riguarda dal punto di vista della sua struttura interna e della sua storia, ma soprattutto che rifletteva il momento di una crisi generale⁴.

Rivendicando il ruolo dell'architettura come 'disciplina autonoma', Rossi solleva con grande lucidità diverse problematiche, avanzando l'esigenza di esporre fatti concreti e non astrazioni. L'alternativa tra rassegna della produzione e mostra a tema, tra dispositivo concettuale e progetto storico, è un falso problema:

Questa vastità di interessi della Triennale non può aversi senza la mostra della produzione; ci chiediamo addirittura se essa non debba essere il motivo dominante dell'intera mostra. Bisognerà chiarire cosa s'intenda

4. A. Rossi, *Per la Triennale/On the Triennale*, in "Abitare" n. 479, febbraio 2008, pp. 55-61..

per mostra della produzione; ma anche qui conviene all'oggetto finito, conchiuso, piuttosto che a cercare di rappresentare un processo produttivo che può avere un interesse relativo [...] quelle del dopoguerra [...] possono chiamarsi le "Triennali a tema" [...] soluzione indubbiamente lodevole e sembrava assolvere il carattere sociale e culturale che veniva messo in evidenza attraverso le lunghe discussioni che avvennero pochi anni or sono e alle quali diede il suo apporto la parte più viva degli architetti milanesi [...] O noi vogliamo mantenere una mostra della produzione, e allora non vi sono alternative al di fuori dello scegliere gli oggetti validi ed esporli, o noi vogliamo una mostra di scenografia, di personali dei singoli architetti. Ora noi siamo per la prima versione (mostra degli oggetti per quel che sono) e siamo anche per la seconda (mostra degli architetti) qualora essa sia riportata alla sua sola base logica: quella delle mostre di architettura⁵.

Il ruolo del pubblico è condizione necessaria per un dibattito che richiede scelte precise e di tendenza:

L'interesse del pubblico significa qualcosa di più di una buona riuscita della mostra: significa la possibilità di poter tener vivo quel discorso con le diverse classi e le diverse categorie dei cittadini che preoccupa la cultura moderna. Una Triennale senza pubblico non è tanto astratta quanto grottesca [...] la prima condizione perché questo avvenga è l'esposizione di oggetti concreti, di fatti, di proposte precise; non delle astrazioni⁶.

5. A. Rossi, *op. cit.*, pp. 55-61.

6. Ivi.

La decisione del Centro Studi sarà alla fine quella di una Triennale con più mostre, ma divisa in due grandi sezioni: la mostra dell'architettura e la mostra della produzione. Queste sezioni devono essere il più possibile concrete, con il fine di mostrare il dibattito attuale sull'architettura "dal punto di vista compositivo, dal punto di vista figurativo", un dibattito che a detta di Rossi è diventato inesistente. In coda al documento, a testimonianza della "irriducibile e inquieta ricchezza della personalità di Rossi"⁷ una nota conclusiva precisa: "Dopo aver letto all'assemblea la sua relazione, l'architetto Rossi abbandona la riunione del Centro Studi e si dimette dal Comitato Scientifico della manifestazione".

Carlo Scarpa, 1976

Nella lezione di Carlo Scarpa agli studenti del 13 gennaio 1976, intitolata *Volevo ritagliare l'azzurro del cielo*, in alcuni passaggi della registrazione pubblicati sulla rivista *Rassegna* quattro anni dopo, l'architetto veneziano ci lascia considerazioni generali sullo spazio architettonico, quando analizza le dimensioni dell'ampliamento della Gipsoteca Canoviana di Possagno – un involucro architettonico che mette in mostra sé stesso:

questo spazio sarebbe stato distrutto, sarebbe diventato veramente un contenitore provvisorio in rapporto alla dimensione dell'oggetto, una cassa alta per un oggetto alto. Invece in quello spazio altissimo, in rapporto a quell'altro susseguente, mi pare che siano risultati degli effetti plastici di notevole qualità, e che non ci siano stati dei gravissimi errori di tecnologia⁸.

7. S. Boeri, *A 10 anni dalla sua scomparsa...*, in "Abitare" n. 479, febbraio 2008, p. 54.

8. C. Scarpa, *Volevo ritagliare l'azzurro del cielo*, in "Rassegna" n. 7 (*Carlo Scarpa, Frammenti 1926-1978*), luglio 1981, pp. 82-85.

La luce naturale è la protagonista di queste considerazioni:

per tornare alla luce museografica, io sostengo e sosterrai, se possibile, il concetto della luce naturale. Ma ottenerla è naturalmente impossibile. [...] io amo molto, come vi ho detto, la luce naturale: volevo ritagliare, se possibile, l'azzurro del cielo⁹.

E rispetto ad alcune sorprese inaspettate nell'uso di questo materiale:

Sono errori in cui si incorre nel pensare, nell'agire, nel fare, e quindi bisogna avere la mente doppia, la mente tripla, la mente del ladro, da uomo che specula, da uomo che vorrebbe rubare in una banca, e bisogna avere quella che io chiamo arguzia, una tensione attenta per poter capire tutto quel che succede e quello che succederà. E naturalmente di errori ne faremo degli altri perché se uno specula nella forma non ha più le tradizioni del passato che sono le sagome, le componenti normali: colonne, pilastri, archi, capitelli, codificati attraverso i secoli. Tutto questo se voglio inventare qualcosa di nuovo. Io credo che di questi imprevisti ne siano successi anche agli architetti più bravi¹⁰.

Per Scarpa, infine, la disposizione degli oggetti va ordinata “secondo il senso dell'intuizione compositiva di certi elementi” e secondo “la coscienza del fare, la conoscenza delle cose, la via di poterla sostenere e trovare persone colte e intelligenti che ne abbiano l'ardire”.

9. C. Scarpa, *op. cit.*, pp. 82-85.

10. Ivi.

Triennale di Milano, 1979-2019

Se andiamo ora a verificare le ‘intenzioni’ programmatiche delle edizioni della Triennale di Milano negli ultimi quarant'anni rispetto a queste possibili indicazioni, è possibile aggregare alcuni riscontri attorno ad alcuni temi. Vanno innanzi tutto registrate due prese d'atto fondamentali: la prevalenza della disciplina e della scala del design rispetto a quella dell'architettura, forse per una prevalenza nella scelta dei curatori e nell'assestare le mode del pubblico; la prevalenza delle mostre a tema rispetto a quelle della produzione, forse per una difficoltà a raccogliere in maniera esaustiva una rassegna del panorama produttivo attuale.

La prima edizione del periodo preso in esame, la XVI, collocata cronologicamente tra il 1979 e il 1982, segna il cambiamento auspicato nel documento di Aldo Rossi il quale, quattordici anni dopo, ritorna con la curatela della mostra *Architettura/Idea* insieme a Daniele Vitale e Luca Meda – che ne progetta il Padiglione – sul tema del rapporto tra pensiero e costruzione. Il documento di ‘Indirizzo programmatico’ del Consiglio di Amministrazione, nel febbraio 1978 riconosce il mutato panorama e la necessità di nuovi e più attuali significati all'attività della Triennale. La nuova politica culturale si dovrà esprimere in una serie di modalità – la parola ‘laboratorio’ compare più volte – che uniscano la dimensione della ricerca e della sperimentazione in un ‘laboratorio istituzionale’, con l'attivazione di nuove modalità espressive, utilizzando tutti i nuovi mezzi di comunicazione, in un ‘laboratorio di comunicazione’ che promuova anche uno scambio con altri enti e istituzioni. L'attività diventa permanente: non più mostre periodiche, ma lungo il triennio una serie di manifestazioni legate tra loro dall'ambito tematico proposto scelto all'interno di “nuovi fatti artistici e culturali”.

L'ambito tematico di questa edizione sceglie come protagonisti gli abitanti della città e i loro problemi, sullo sfondo delle contraddizioni tra insediamento e ambiente, tra produzione e cultura, periferia e centro storico, pubblico e privato. Con la proposta di assumere come campo di studio la città di Milano e il suo hinterland. Tra le aree tematiche individuate, due afferiscono all'ambito



Conoscenza della città - Le trasformazioni del centro e della periferia: Torino e Bergamo, XVI Triennale, 1981. Foto di Walter Barbero, courtesy © Triennale Milano - Archivi.



*Pierluigi Cerri, Costantino Dardi, Giorgio Fiorese, allestimento per *Politica della casa e poetiche architettoniche. Spazio di lavoro e nuovi modi di produrre*, nella sezione *Il progetto di architettura*, XVI Triennale, 1979. Foto di Giorgio Fiorese, courtesy © Triennale Milano - Archivi.*

dell'architettura: in entrambe i responsabili di Giunta sono Guido Canella e Andrea Villani. La prima è *Conoscenza della città*, il cui coordinamento è affidato a Antonio Acuto, e assume come punto di vista il rapporto tra tipologia architettonica e processo insediativo, con il fine ultimo di un museo metropolitano del territorio milanese. La seconda è *Il progetto di architettura*, il cui coordinamento è affidato a Guido Zucconi e Angelo Villa, che sviluppa due temi di ricerca: quello del rapporto tra internazionalismo e contesto, e quello degli spazi della cultura nel loro rapporto con il territorio.

Un rinnovamento che si respira anche nella XIX edizione, del 1996, che si apre alla città: il Palazzo che la rappresenta diventa, con una programmazione continua nel tempo e multidisciplinare, una struttura culturale permanente. L'impronta di questa edizione, dal titolo *Identità e Differenze. Integrazione e pluralità nelle forme del nostro tempo. Le culture tra effimero e duraturo* – i cui responsabili scientifici e coordinatori sono Pietro Derossi e Silvana Cafaro Rore, e che annovera tra i membri del Comitato scientifico Bernardo Secchi e Ignasi de Solà-Morales – sembra seguire l'insegnamento di Albini e Rossi. Parlando del carattere temporaneo di una mostra, Franco Albini aveva spiegato il ruolo dell'architettura della mostra tra effimero e duraturo:

Credo che proprio da questo diverso concetto della vita dell'esposizione, e del padiglione che la contiene o dell'allestimento che le dà forma, dalla durata di questa vita, dal modo di concepire il tema, e di articolarlo attraverso l'ordinamento delle opere, dalla graduazione dell'effimero e del definitivo nell'architettura¹¹.

Attraverso un'attribuzione di significato alle differenti identità, in una interazione dinamica tra loro, le mostre vogliono narrare la realtà. E lo fanno attraverso i progetti, prendendo una posizione, come Rossi suggeriva:

11. F. Albini, *op. cit.*, pp. 75-77.



Aldo Rossi, allestimento per *Il progetto di architettura - Idea e conoscenza*, XVI Triennale, 19781-82. Foto di Matteo Piazza, courtesy © Triennale Milano - Archivi.

Perché dobbiamo vedere le singolari applicazioni di tanti architetti quando sarebbe tanto più utile e interessante vedere dei loro progetti e fornire loro l'occasione di manifestare tutti quei valori e quelle idee che altrimenti non trovano applicazione?¹²

La proposta di Franco Purini nel Padiglione Italia va nella direzione della estrema sintesi e frammentazione della progettualità dell'architettura italiana, in modo da far affiorare connessioni e relazioni con i differenti contesti. Un tema sollevato da Franco Albini è quello della spettacolarizzazione della mostra:

La mostra ha affinità con lo spettacolo [...] anche in questo linguaggio visuale; e come lo spettacolo necessita di un tema chiaro, definito, conchiuso, e di un ordinamento che ne proporzioni le parti, le congegni e le concluda, come la regia le azioni di una commedia. [...] Essa stabilisce il rapporto tra le opere esposte e il visitatore e per di più stabilisce proprio il primo avvicinamento del pubblico al tema della mostra, il primo atto di simpatia. [...] È talvolta fondamentale per il successo e per l'interesse della mostra staccare il visitatore dalla realtà esterna 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. Occorre che l'invenzione espositiva attiri nel suo gioco il visitatore; occorre che susciti attorno alle opere l'atmosfera più adatta a valorizzarle, senza tuttavia mai sopraffarle¹³.

La XVII edizione della Triennale, da ottobre 1983 a dicembre 1988, con Mario Bellini e Pierluigi Nicolin come membri della Giunta

12. A. Rossi, *op. cit.*, pp. 55-61.

13. F. Albini, *op. cit.*, pp. 75-77.



Vittorio Magnago Lampugnani, *L'avventura delle idee nell'architettura 1750-1890*, XVII Triennale, 1985. Foto di Matteo Piazza, courtesy © Triennale Milano - Archivi.

esecutiva, sembra aver accolto questo aspetto. Con il titolo *Le città del mondo e il futuro delle metropoli*, presenta una serie di mostre a tema introduttive – *Il paesaggio domestico*; *Lo spazio del lavoro*; *Nove progetti per nove città-Viaggio in Italia*; *L'Avventura delle idee* – caratterizzate da una forte valenza spettacolare. Il riconquistato carattere di una vera esposizione internazionale rinforza la tesi delle mostre a tema, con un gruppo di studiosi interessati alla ricerca fenomenica e al dibattito culturale che pone al centro l'architettura, piuttosto che agli oggetti della produzione industriale.

All'inizio del nuovo secolo, tra il 2001 e il 2004, nonostante un titolo importante e diciassette mostre tematiche, la XX edizione intitolata *La città e il design. La memoria e il futuro*, sull'applicazione della sostenibilità alla vita quotidiana e con il coordinamento scientifico di Silvana Annichiarico, perde l'occasione per parlare di architettura. La mostra *La città e il design* espone riproduzioni di esempi di design e artigianato – modelli in scala ridotta e fotografie di mezzi di trasporto, oggetti scientifici – risultati dell'archivio della Triennale ma anche di fondi e archivi di impresa sul territorio, rinunciando alla scala architettonica auspicata da Aldo Rossi. Dopo questa edizione, due mostre di architettura nello stretto giro di due anni segnano l'esperienza personale di chi scrive nel ruolo secondario di curatore di sezione, entrambe riconducibili al tema dell'esigenza di spettacolarizzazione e coinvolgimento del pubblico, sottolineato nelle lezioni di ciascuno dei tre architetti.

La mostra *Brasilia. Un'utopia realizzata/A utopia come true 1960-2010*, allestita tra novembre 2010 e il gennaio successivo a cura di Alessandro Balducci, Antonella Bruzzese, Remo Dorigati e Luigi Spinelli, parte dal voler raccontare una città e la sua storia, a cinquant'anni esatti dalla realizzazione. Viene messo in mostra un progetto, viene raccontato il dibattito attorno a questa proposta. Aldo Rossi scriveva:

Tutti si chiedono se, qualora si intenda divulgare o far conoscere un problema non convenga, per esempio, fare un libro su questo o quell'argomento invece di finanziare una ricerca o una mostra meramente didascalica¹⁴.

Questa mostra si articola in un racconto a più voci attraverso la diversificazione degli strumenti di comunicazione: non solo un allestimento, ma anche un libro – con le testimonianze delle figlie di Lucio Costa e Juscelino Kubitschek – e una giornata di studi, risultato della ricerca di due entità universitarie.

La mostra *Senza pericolo! Costruzioni e sicurezza*, aperta da maggio a settembre 2013 e curata da un gruppo guidato da Federico Bucci con l'allestimento dello Studio Mendini, articola in nove sezioni il tema dell'educazione alla sicurezza, nei luoghi del lavoro e nelle città. Sempre Aldo Rossi: “che cosa significa illustrare un tema in una esposizione? [...] si dovrà raggiungere un certo risultato degli ‘effetti’, delle ‘suggestioni’ delle ‘messe in scena’ di natura varia”. Nella sezione *Macchine invisibili: la sicurezza nascosta*, la costruzione di una intercapedine muraria, che nascondeva tutti i sistemi e impianti legati al controllo e alla sicurezza, dei quali affiorano dalla parete solo labili segnali, sembrava rispondere a questa suggestione. Nel documento del 1965, Aldo Rossi sottolineava anche l'importanza di esempi alla scala architettonica portati in mostra, rivalutando la caratterizzazione per prototipi delle mostre degli anni '30, come la *Mostra dell'abitazione* dell'VIII Triennale o la realizzazione del QT8:

La costruzione di alcuni modelli della nuova architettura ha una importanza enorme [...] Con queste costruzioni, con i modelli esposti, la Triennale assume un ruolo importante nel mondo dell'architettura; tanto più importante in quanto fa vedere la possibilità per un'istituzione di questo tipo di incentivare l'aspetto culturale di una disciplina così facilmente vittima del professionalismo quale l'architettura [...] la misura si ebbe chiara perché si presentò con una tendenza precisa, con una corrente; da parte della Triennale si operò una scelta non equivoca sugli artisti che operavano allora in Italia¹⁵.

14. A. Rossi, *op. cit.*, pp. 55-61

15. Ivi.



Ezio Manzini, *Il giardino delle cose - Le qualità dell'esperienza*, XVIII Triennale, 1992, allestimento di Andrea Branzi e Silvio De Ponte. Foto di Federico Brunetti, courtesy © Triennale Milano - Archivi.

Con la XXI edizione, dal titolo *XXI Secolo: Design after Design*, la Triennale torna nel 2016 dopo dodici anni e si diffonde in tutta la città di Milano, con 20 mostre in dodici luoghi diversi. Oltre ai luoghi della tradizione come il Palazzo della Triennale e la Villa Reale di Monza, luoghi storici come il Museo della Scienza e della Tecnologia, il Palazzo della Permanente e il Museo Diocesano si affiancano a nuovi spazi di avanguardia come l'Hangar Bicocca, la Fabbrica del Vapore, il MUDEC, i campus del Politecnico e dello IULM, il BASE e l'area dell'Expo. Nonostante questa edizione – sui temi dell'affermazione di nuove tecnologie di comunicazione, della mobilità individuale, della rete come mercato alternativo – sia prevalentemente incentrata sul ruolo strategico del design, due mostre di architettura sembrano ricalcare il solco dell'insegnamento di Aldo Rossi sulla messa in mostra di esempi concreti, anche nel caso di mostre a tema, e dell'esigenza di una consistenza dell'architettura.

La prima è *Architecture as Art*, curata da Pierluigi Nicolini e Nina Bassoli, dove negli spazi esterni dell'Hangar Bicocca viene invitato Studio Albori per un'installazione temporanea, un progetto pensato per essere smontato e ricollocato, all'interno di un processo in continua evoluzione. Con una contemporanea applicazione concreta nel progetto della Casa di legno e paglia realizzata a Laveno Mombello tra il 2017 e il 2022, la proposta radicale dei progettisti milanesi è il recupero e l'assegnazione di nuovi ruoli e significati a materiali altrimenti destinati allo scarto¹⁶.

La seconda mostra, curata da Cino Zucchi e Luisa Collina nello spazio MUDEC, è dedicata all'opera di Gottfried Semper – *Sempering* è il neologismo nel titolo – interpretando il pensiero dell'architetto tedesco al quale si deve l'intuizione della relazione dei quattro elementi con le rispettive arti industriali: il focolare, in relazione alla ceramica e alla metallurgia; il tetto, in relazione con la carpenteria; il recinto, con la tessitura e l'intreccio; il terrapieno, con l'idraulica

16. G. Setti, *The Poetry of Materials. Exploring Techniques and Environment in Design Practice*, in G. Setti (a cura di), *Architecture and Sustainability: Matter, Quality, Form*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2025, pp. 69-70.

e la muratura. Le otto sezioni in cui è articolata la mostra seguono altrettante 'categorie pratiche' individuate dai curatori, che fanno riferimento alle proprietà fisiche dei materiali e alle possibili lavorazioni e modi di assemblaggio; *impilare*, l'azione del muratore; *intrecciare*, l'azione dell'impagliatore e del tessitore; *piegare*, l'azione del lattoniere; *connettere*, l'azione del carpentiere di legno o metallo; *plasmare*, l'azione del fonditore e dello scultore; *soffiare*, l'azione del vetraio; *incidere*, l'azione del decoratore e dell'intagliatore; *disporre*, l'azione del piastrellista¹⁷. Materialità e artigianato sono il tema della mostra, che sembra accogliere quanto scriveva Aldo Rossi nel 1965: "Non si può offrire una sezione completa; bisogna operare delle scelte, mettere in luce delle personalità e delle tendenze".

Un ultimo tema, sviluppato prevalentemente nelle edizioni più recenti, solleva una riflessione e un interrogativo allarmato sulla condizione futura, in termini di crisi e sostenibilità delle condizioni ambientali, a confronto con nuove modalità di pensiero.

La XVIII edizione della manifestazione, nel 1992, dove compare la realtà virtuale, ha come titolo: *La vita tra cose e natura: il progetto e la sfida ambientale*. Commissario straordinario dell'edizione è Alberto Cavalli; tra i membri della Commissione Consultiva figurano Gianfranco Frattini, Bernardo Secchi, Marco Zanuso. Il tema è quello della cura, intesa come attenzione verso tutti gli aspetti della realtà esistente: le mostre a tema seguono questo approccio, indagando il comportamento umano tra progresso tecnologico e equilibrio ecologico. In particolare, la mostra curata da Ezio Manzini con il titolo *Il giardino delle cose* mette in relazione l'oggetto e la tecnica che lo produce proponendo, in analogia con il suggerimento di Aldo Rossi, nuove possibilità e esperienze di produzione e tecnica dei materiali, le qualità ambientali dei quali sono riscoperte in funzione di un loro ruolo sostenibile.

Anche la XXII edizione, l'ultima del periodo preso in esame, che si è svolta nel 2019 con il titolo *Broken nature: Design Takes on Human Survival*, curata da Paola Antonelli con Ala Tannir, Laura Maeran, Erica Petrillo e Laurie Maudin, attraverso una mostra tematica e ventuno partecipazioni internazionali, solleva l'urgenza della compromissione dei legami che per

secoli hanno legato l'uomo all'ambiente naturale in cui vive. Un allarme scatenato dal raggiungimento anticipato al 2 agosto del 2017 del Earth Overshoot Day, quando cioè la disponibilità annuale di risorse rinnovabili del pianeta raggiunge la capacità massima di assorbimento del carbonio.

In questa edizione il design viene concepito come possibile ricostituente strategico dei legami ormai spezzati tra uomo e natura, coinvolgendo team internazionali su scale e sistemi diversi, come quello economico, sociale, politico, biologico, tecnologico, oltre all'ecosistema naturale. La risposta della Triennale a questo allarme è una mostra di progetti esistenti, e l'attivazione di sei importanti collaborazioni a carattere sperimentale, commissionate non solo a designer, ma anche a scienziati e ingegneri. Vale la pena riportare qui un passo curioso della lezione di Carlo Scarpa sulla trasversalità delle competenze disciplinari:

La scienza è tutt'altra questione, l'architettura moderna ha bisogno anche della scienza: l'ideale sarebbe che un architetto fosse anche un bravissimo ingegnere, come dire un matematico, o almeno un matematico a metà strada, come potrebbe essere un professore di scienza delle costruzioni, perché gli architetti del passato conoscevano in modo veramente virtuoso quello che era necessario conoscere al massimo della loro esperienza, mentre noi qui sappiamo fare dei bei disegni con copie eliografiche di superiore qualità ma il fondo delle cose non lo sappiamo mai abbastanza¹⁸.

Rispetto a queste edizioni, che prendono coscienza dei problemi attuali e della responsabilità che può ricoprire l'architettura, si rimanda al concetto finale della lezione di Franco Albini:

17. L. Spinelli, *Cino Zucchi*, LetteraVentidue, Siracusa 2025, pp. 129-130.

18. C. Scarpa, *op. cit.*, pp. 82-85.

Si potrebbe riassumere che il fine delle esposizioni [...] è quello di far comprendere al pubblico che le opere esposte, antiche o moderne che siano, appartengono all'attualità della sua vita, alla sua cultura viva [...] di far comprendere che i problemi di coerenza tra società e arte permangono in ogni tempo. [...] Non si fanno passi avanti, ma soltanto nuovi passi, ed esistono soltanto situazioni in continuo mutamento, soltanto nuovi aspetti di antichi problemi, che sono sempre quelli della vita degli uomini. È dovere dell'architetto porsi con responsabilità dentro di essi: è suo dovere prenderne piena coscienza. Alla base dell'Architettura è sempre un problema morale: alla base del nostro mestiere non ci sono che doveri. Dalla presa di coscienza dei problemi, e soltanto da qui, l'architetto potrà trarre le forme che aderiranno ai modi di vita della sua società. Dalla presa di coscienza dei problemi egli trarrà l'invenzione di nuove forme, che genereranno nuovi modi di vita¹⁹.

La domanda al termine di questa rassegna coinvolge il risultato della ricerca, e pone la questione sugli obiettivi e sul ruolo futuro non solo dell'attività culturale della Triennale di Milano ma, in generale, delle mostre di architettura.

19. F. Albini, *op. cit.*, pp. 75-77.

Una raccolta di spazi. Atrio e Scalone d'Onore alla Triennale di Milano (1979/2001)

DI

Fabrizia Berlingieri

Il Palazzo dell'Arte

Oggetto di rilievi critici divergenti ai tempi della sua inaugurazione¹ – un'architettura “troppo nuda, troppo liscia, troppo fredda” per alcuni, rea di manifesta italianità per altri² – e di una lunga fase di abbandono tra il secondo dopoguerra e la fine degli anni '70, il Palazzo dell'Arte, sede della Triennale di Milano, incarna un “bagaglio di notizie, di invenzioni e di speranze (...), testimone e insieme voce della coscienza di tutto lo sviluppo progettuale del Novecento”³. Nel corso di quasi un secolo gli spazi progettati da Giovanni Muzio si sono riempiti di oggetti, allestimenti, innesti e volumi che, di volta in volta, hanno dialogato con la grande macchina espositiva. È la stessa architettura a fornire indicazioni precise, stabilendo limiti e possibilità interpretative di una quinta scenica continua, una soglia tra interno ed esterno, tra istituzione e città. Il complesso, infatti, si iscrive con grande precisione nel sistema paesaggistico e monumentale del Parco Sempione come porta urbana d'accesso sul lato sud-ovest, stretto tra due direttrici⁴.

La sequenza delle gallerie, e delle sale espositive insieme al teatro, si allinea sull'asse nord-sud rispetto ai due fulcri dell'Arco della Pace e del Castello Sforzesco. Su quello ortogonale, dove il Palazzo fa da contrappunto all'Arena Civica, si snoda invece

1. Il complesso, progettato da Giovanni Muzio su iniziativa dei senatori Bernocchi e De Capitani d'Arzagho, fu realizzato in soli diciotto mesi, tra il 1931 e il 1933, per l'inaugurazione della V Triennale del 1933, diretta da Gio Ponti e Mario Sironi.

2. G. Capo, *La Fondazione Antonio Bernocchi e il Palazzo dell'Arte*, in “Rivista mensile del Comune”, Milano 1933, fascicolo 4, p. 165.

3. G. Dorfles, *Introduzione*, in A. Rocca, *Atlante della Triennale*, Triennale di Milano - Edizioni Charta, Milano 1999, p. 8.

4. La scelta localizzativa finale viene assunta direttamente dal progettista: “(...) si era pensato al Parco non solo perché questo appariva la sede ideale per un Palazzo dell'Arte, per un ritrovo di cultura e intellettualità, ma anche per giovare al Parco stesso, valorizzandolo, comunque richiamando quella folla che oggi gli manca, ridandogli quella vita che oggi non ha”. L'argomento è trattato da Muzio sulla rivista “La casa ideale”, settembre 1931, p. 9, cit. in L. Fiori, *Il Palazzo dell'arte. Il concetto costruttivo*, in “Casabella”, n. 454, 1980, pp. 42-49.

il sistema di accesso principale, la cui lettura emerge nel “rapporto tra percorso e spazio unitario”⁵.

La facciata monumentale di ingresso dal Viale Alemagna accoglie i visitatori introducendoli nel primo vestibolo interno – un canocchiale leggermente strombato verso il Parco – da cui si irrompe nell’anello espositivo delle gallerie, che lavora sulla direttrice opposta ripiegando verso le sale oltre il Salone. Una seconda soglia denuncia il nucleo centrale, una *consecutio* geometrica binaria di quattro volumi in negativo: l’invaso a tutta altezza dello Scalone d’Onore è pari a quello dell’Impluvium, e lo spazio di distribuzione, in asse con il vestibolo, al vuoto del cortile interno ora coperto. Infine, dalla terza soglia – la parete di fondo ritmata da una serie di pilastri – si accede allo spazio-podio che oggi ospita la caffetteria e proietta l’interno sul filtro ombroso della terrazza-loggiato sul Parco. Quest’ultimo sembra quasi un corpo aggiunto, affrancato dalla grande fabbrica e incentrato su una logica compositiva di facciata che ricorda un’aristocratica – e mastodontica – villa italiana, distesa su una superficie complessiva di oltre undici mila metri quadrati.

Complice anche la nota ambiguità pragmatica dell’architettura⁶, che articola il cantiere in diversi lotti esecutivi indipendenti⁷,

5. B. Minardi, *Una architettura del Novecento*, in “Casabella”, n. 454, 1980, p.54.

6. Su Muzio, Guido Canella scrive: “In quel primo incontro e poi nei successivi non mi riuscì mai di aggirare una certa sua scontroso bergamasca, che i miei ambiziosi quesiti teorici risolveva uno a uno in pratica edilizia, evadendoli o minimizzandoli soprattutto a proposito di predilezioni, conoscenze, personalità connesse alla sua lunga carriera, volendo egli forse concedersi come costruttore sempre sollecitato da procedure di corretto impiego dei materiali e non come intellettuale coinvolto nelle diverse intemperie culturali, non poche delle quali pur attraversate da protagonista”. In G. Canella, *Dalla biblioteca di Giovanni Muzio*, in G. Buccellati (a cura di), *Provincia di Milano, la sede, il patrimonio artistico*, Franco Maria Ricci, Milano 1988, e ripubblicato in E. Bordogna, E. Prandi, E. Manganaro (a cura di), *Guido Canella, Architetti Italiani nel Novecento*, Christian Marinotti, Milano 2010.

7. I sei lotti erano individuati negli elaborati esecutivi come: Lotto I – corpo absidale lato sud; Lotto II – gallerie lato sud e teatro; Lotto III – nucleo centrale; Lotto IV – sale d’esposizione lato nord; Lotto V – vestibolo d’ingresso; Lotto VI – terrazza-loggiato.

l’intera sequenza spaziale è fatta di adiacenze e leggeri disassamenti. Al cuore del Palazzo, i due grandi vuoti dello Scalone d’Onore e dell’Impluvium costituiscono un’eccezionalità, mettendo in crisi la chiarezza dell’impianto e sospendendo la rigidità assiale dell’attraversamento. Ad una lettura più attenta, si decifrano come un *terzo corpo* autonomo rispetto alle direzioni che governano l’assetto complessivo, una dilatazione che sottolinea ed enfatizza la complessità e la cura materica dello spazio. L’esito, come rileva Fiori, è quello di un *procedimento additivo*, “una serie di forme semplici, isolate, la cui combinazione ed accostamento sono il fine ultimo del progetto”, che consente solo una “lettura per parti separate, cogliendo lo spettro di composizioni e di logiche con cui il progettista ha voluto infrangere il latino della composizione, per ricomporlo nel largo gioco della poetica personale”⁸.

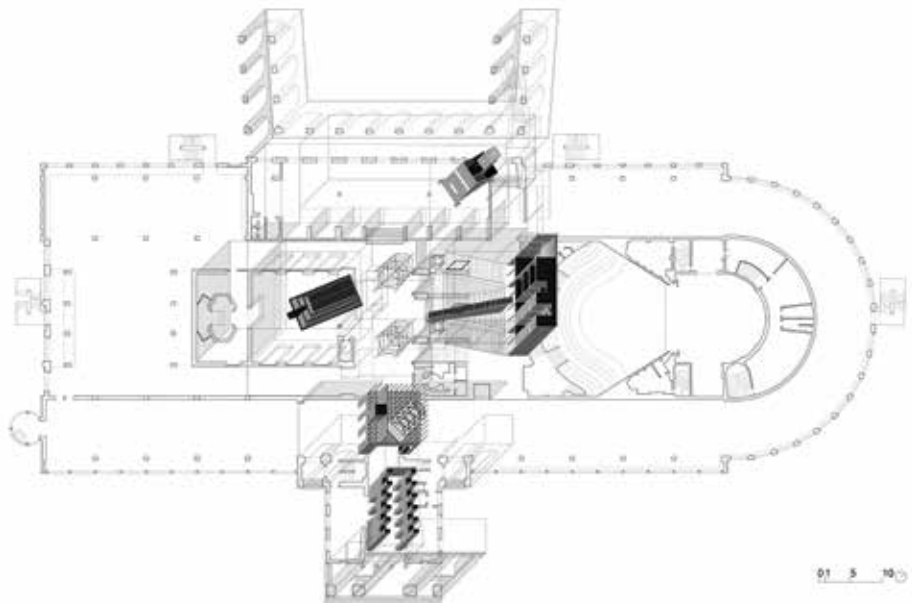
Azzeramenti, figuranti e dispositivi: 1979/2001

Le esposizioni internazionali della Triennale di Milano, a partire dalla sua riapertura al pubblico alla fine degli anni ’70, costituiscono il teatro di una riflessione profonda sul ruolo dell’architettura italiana e internazionale in dialogo con i temi emergenti del progetto, della città e della società. Seguendo le diverse edizioni tra il 1979 e il 2001, il saggio traccia alcune delle installazioni che hanno conosciuto particolare fortuna critica. In particolare, si tratta di interventi che instaurano una relazione esplicita con la sequenza degli spazi di attraversamento e rappresentanza, orientati al confronto con la dimensione forse anche più autoriale dell’opera.

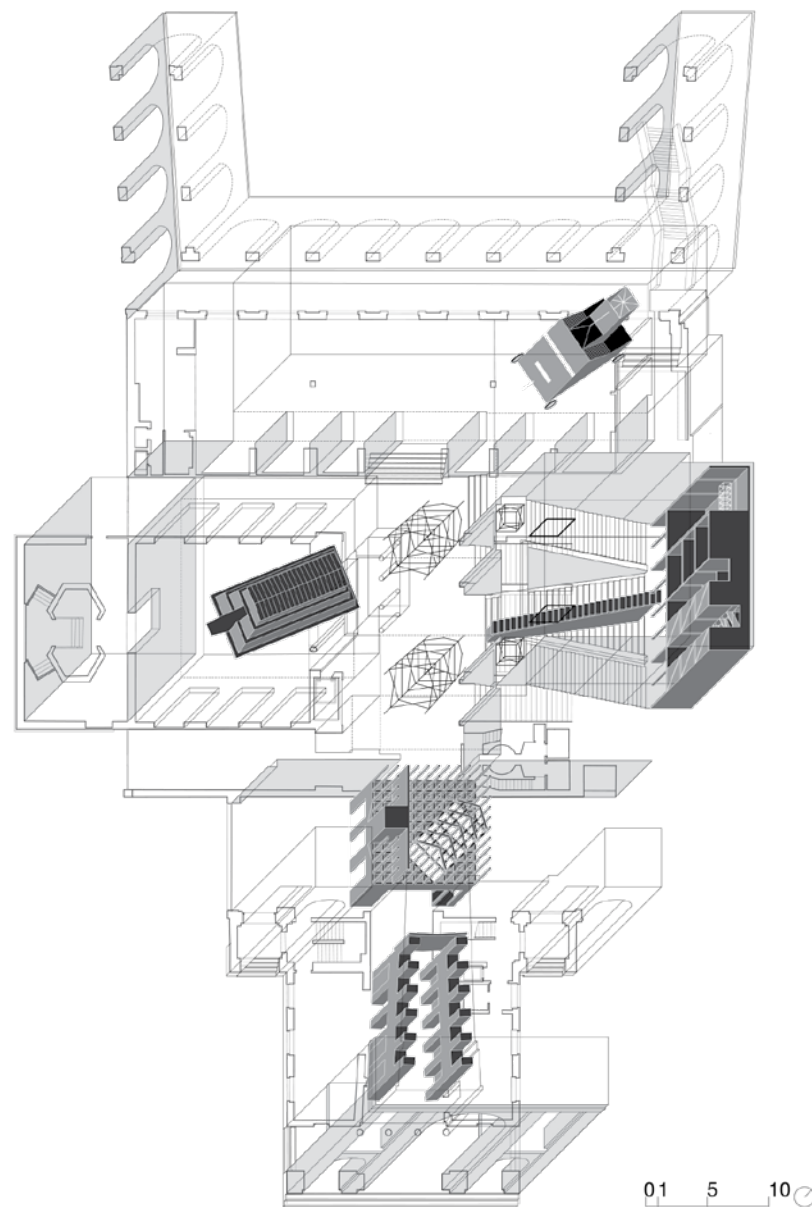
Con la XVI Triennale si apre una stagione difficile ma cruciale. Articolata in cinque sezioni e per la prima volta in tre cicli espositivi con durata triennale⁹, l’edizione è raccontata dal coordinatore

8. L. Fiori, *Il Palazzo dell’Arte. Il concetto costruttivo*, in “Casabella”, n. 454, 1980, p. 46.

9. Le sezioni Conoscenza della città (I), Il progetto di architettura (II), La sistemazione del design (III), Il senso della moda (IV), Lo spazio audiovisivo



Fabrizia Berlingieri, *Una raccolta di spazi*, disegni digitali su costruzione analogica, assonometria cavaliera su pianta (asse z 45°, rapporto 1:0.5).



Giampaolo Fabris come occasione per ricentrare il ruolo dell'istituzione nella cultura del progetto¹⁰, con un *asset* tematico centrato sull'architettura e sul design¹¹.

L'idea di rifondazione si esprime, nel primo ciclo espositivo, con l'azzeramento della monumentalità degli spazi interni di ingresso che, con un gesto radicale, vengono dipinti di nero (fig. 1). Nel secondo ciclo, lo spazio del vestibolo si trasforma in un'impalcatura provvisoria e continua con l'installazione *Spazio Connettivo* di Ugo La Pietra, una biblioteca di architetture che declina il rapporto tra conoscenza, progetto e rappresentazione (fig. 2). Lo stesso tema è poi ripreso nella doppia mostra *Idea e Conoscenza*¹² dove Aldo Rossi espone l'idea di un "museo di architettura"¹³.

Rispetto a un atteggiamento di aderenza degli allestimenti al

(V), costituiscono il palinsesto tematico delle mostre e degli incontri che si svolgono in tre cicli successivi annuali (1979, 1981, 1982), vedi il catalogo, *Triennale di Milano XVI*, Fratelli Alinari, Firenze 1982, <https://www.bdl.servizirl.it/vufind/Record/BDL-OGGETTO-17980> (accesso 24 Aprile, 2026).

10. A. Rocca, *Atlante della Triennale*, Triennale di Milano - Charta, Milano 1999, p. 62.

11. Si veda il documento preparatorio per la sezione Il progetto di architettura con un contributo di Vittorio Gregotti sul museo di architettura. "Prima di tutto la tradizione del museo di architettura è recente (...), tanto recente da porre innanzitutto la questione metodologica della raccolta di materiali, del loro ordinamento e dei modi della loro messa a disposizione del pubblico, dell'organizzazione storica di tali materiali che possiedono una tradizione di studi assai più ridotta di quella che ad esempio presiede alle questioni della pittura o della scultura. Io credo quindi che la fondazione di un museo della progettazione di architettura e di design (...) non sia uno dei compiti della Triennale, ma il compito principale di questa Triennale", in V. Gregotti, *Il Museo di Architettura*, in *XVI Triennale di Milano, Il progetto di architettura Mostra Programma. Materiali*, dicembre 1979, pp. 69-70.

12. La mostra, coordinata da Guido Canella, era articolata in due sezioni: *Architettura e Conoscenza* curata da Roberto Gabetti e *Architettura e Idea* curata da Aldo Rossi. Vedi A. Rossi, L. Meda, D. Vitale (a cura di), *Architettura/Idea. Catalogo della XVI Triennale di Milano*, Fratelli Alinari, Firenze 1981.

13. F. Berlingieri (a cura di), *Exposed Praxis. The studio and other crypto-exhibitions of architectural poetics and intentions*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2026, p. 35.



Fig. 1. *Città, architettura, design, moda, audiovisivi*, 1979/1982, lavori di allestimento, Scalone d'onore, primo ciclo della XVI Triennale di Milano. Courtesy © Triennale Milano - Archivi.



Fig. 2. Scalone d'onore adibito a libreria e spazio connettivo, secondo ciclo della XVI Triennale, 1979/1982, courtesy © Triennale Milano - Archivi.

dispositivo scenografico del Palazzo dell'Arte, nella mostra preparatoria alla XVII Triennale (1986-1989) *Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi*, invece, gli spazi si popolano di nuove figure – soglie, innesti e figuranti – che intercettano in modo esplicito la sequenza orchestrata da Muzio. All'incrocio tra il primo vestibolo e la galleria espositiva Franco Purini e Laura Thermes realizzano, insieme ad Efisio Pitzalis, l'allestimento de *La capanna primitiva* (fig. 3). L'intervento, una struttura lignea basata sul modulo di 1,40 e con una geometria quadrata di 7,20x7,20 metri, è un'architettura dal doppio registro. La soglia, attraversabile dai visitatori, si proietta verso il soffitto con una griglia di pilastri, “in una sorta di dissolvenza incrociata tra la foresta e la capanna, quella tendente all'astrazione formale”, questa ancora incapace di esprimerla totalmente in quanto luogo intermedio e intermittente, tra disordine e geometria, tra materia e misura”¹⁴.

Più avanti, sulla quota intermedia dello Scalone d'Onore, campeggia la quinta scenica che Aldo Rossi realizza con la collaborazione di Massimo Scheurer, Ghego da Pozzo e Claude Zuber (fig. 4). *Il teatro domestico* poggia su un fitto portico, diviso a metà tra l'ordine gigante che caratterizza lo spaccato di tre interni e una facciata urbana – di contro rappresentata in scala ridotta – che rimanda alla tipologia di case a ballatoio o di ringhiera. Una cortina sezionata che espone la banalità del quotidiano, rimbalzando tra pochi elementi anonimi di arredo e oggetti ingigantiti sullo sfondo di una tappezzeria floreale e un po' stinta “che non dice molto sulla qualità di questa abitazione, (...) genericamente residenziale e debolmente ottimistica come deve essere appunto un'abitazione o appartamento urbano”¹⁵. Alla quota superiore, superata la parete costruita da Mario Bellini con l'installazione *La scatola dell'anima*, si entra nello spazio dell'Impluvium che ospita l'arca progettata da Massimo Scolari con la collaborazione di Bertrand Nivelles (fig. 5). *La stanza*

14. F. Purini, L. Thermes, *La capanna primitiva*, in M. Bellini, G. Teyssot (a cura di), *Il progetto domestico. La casa dell'uomo. Archetipi e prototipi. Vol II*, Electa, Milano 1986, p. 14.

15. A. Rossi, *Teatro domestico*, in *Il progetto domestico*, cit., p. 17.



Fig. 3. Franco Purini e Laura Thermes, *La capanna primitiva*, in *Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi*; spazio dell'atrio, febbraio 1986. Foto di Matteo Piazza, courtesy © Triennale Milano - Archivi.



Fig. 4. Aldo Rossi, *Il teatro domestico*, in *Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi*, scalone d'onore, febbraio 1986. Foto di Matteo Piazza, courtesy © Triennale Milano - Archivi.

del collezionista, questo il titolo, è il “senso attivo della mancanza” che si incarna nel paradosso di un’architettura che non ha fondamenta. Al suo interno è posta “la testa di Hypnos, dio del sonno e dell’oblio: perché in opposizione ad esso gli oggetti si allineano alle collezioni e per suo merito esse non hanno fine”¹⁶. Nello spazio contiguo del Salone di rappresentanza, infine, è collocata *La casa mobile e la condizione nomadica* di John Hejduk (fig. 6) che risponde alla provocazione dei curatori di ripensare architettonicamente la relazione tra abitare e mobilità, visto che “la questione della mobilità della casa sembra aver lasciato il campo ad una tanto imperante quanto deludente tecnologia applicata”¹⁷. Ancora, nell’allestimento generale della XVIII Triennale del 1992, Aldo Rossi e Luca Meda interpretano lo spazio di ingresso del primo vestibolo come una quinta scenica che entra dalla città, sottolineando il portato urbano di questa architettura (fig. 7).

Il nostro obiettivo – afferma – è stato quello di coordinare questi spazi secondo un ordine o principio architettonico capace di esprimere un percorso di valore plastico e figurativo senza annullare la presenza del Palazzo di Muzio. Anzi esso viene messo in luce nei suoi aspetti espositivi e nella sua particolare architettura. Così, per fare un esempio, si aumenta la prospettiva dell’ingresso mediante un finto muro di notevole spessore che non altera la muratura del palazzo. Questo muro segmentato esce idealmente sulla strada costruendo come un acquedotto. (...). Tale unione tra parco ed edificio della Triennale suggerisce l’esigenza di un ponte, di un passaggio o di un raccordo tra questi due elementi urbani¹⁸.

Nelle successive edizioni della Triennale, e fino ad oggi, la

16. M. Scolari, *La stanza del collezionista*, in *Il progetto domestico*, cit., p. 20.

17. M. Bellini, G. Teyssot, *Pensate architetti alla casa degli uomini*, in *Il progetto domestico*, cit., p. 13.

18. A. Rossi, L. Meda, M. Scheurer, *Relazione architettonica. Allestimento generale*, nel catalogo della XVIII Triennale di Milano (6 febbraio - 3 maggio), *La vita tra cose e natura: il progetto e la sfida ambientale*, Electa, Milano 1992, p. 10.



Fig. 5. Massimo Scolari, *La stanza del collezionista* in *Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi*, febbraio 1986, courtesy © Triennale Milano - Archivi.



Fig. 6. John Hejduk, *La casa mobile e la condizione nomadica*, in *Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi*, febbraio 1986. Foto di Matteo Piazza, courtesy © Triennale Milano - Archivi.



Fig. 7. Aldo Rossi e Luca Meda, allestimento per *La Vita tra Cose e Natura: il progetto e la sfida ambientale*, XVIII Triennale di Milano, 1992. Foto di Federico Brunetti, courtesy © Triennale Milano - Archivi.



Fig. 8. Achille Castiglioni, Italo Lupi, Paolo Ferrari, ingresso al Palazzo dell'Arte di *Le città del mondo e il futuro delle metropoli*, XVII Triennale di Milano, 1988. Foto di Paolo Rosselli, courtesy © Triennale Milano - Archivi.

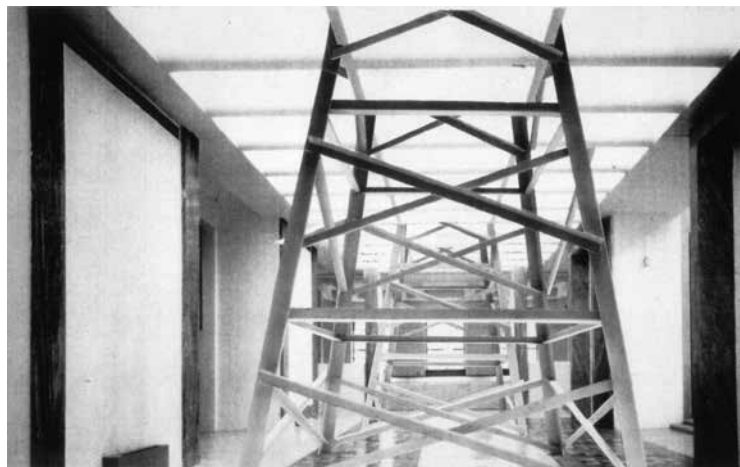


Fig. 9. Hermann Czech, versione ingrandita dell'elemento transitorio nell'atrio, *Identità e differenze*, XIX Triennale di Milano, 1996. Courtesy © Triennale Milano - Archivi.

presenza di figure autonome in dialogo con l'architettura del Palazzo si affievolisce, lasciando invece spazio ad interventi allestitivi che sempre più spostano il baricentro sulla narrazione, dispositivi anticipatori delle sezioni e dei contenuti in mostra. Un precedente è l'allestimento di Achille Castiglioni, sempre per la XVII Triennale, che mette in scena la condizione metropolitana con diaframmi tessili luminosi ridisegnando i soffitti del vestibolo e dello Scalone, introducendo i visitatori all'atmosfera del tema generale (fig. 8). In questa direzione può essere letta anche l'installazione ad opera di Hermann Czech nel 1996 che lavora sul transitorio¹⁹, con strutture effimere che popolano il sistema di ingresso con tralicci e telai (fig. 9). Ancora nel 2002, l'installazione di Studio Azzurro reinterpreta lo spazio dello Scalone d'Onore come un portale verso la città immaginata, o perduta. Con *Bauci*, ispirata alle città invisibili di Italo Calvino²⁰, la soglia tra reale e virtuale si dissolve in uno spazio narrativo abitato da immagini, suoni e memorie (fig. 10).

Disegno come registro diacronico

La ricerca *Display: la presenza del futuro* (Prin 2022) si propone di costruire un archivio digitale che raccolga e renda fruibile il patrimonio immateriale delle mostre di architettura. Ma se l'architettura tradizionalmente si fonda su dispositivi di permanenza, l'effimero – nel caso specifico con riferimento agli allestimenti e alle installazioni in Triennale – introduce una condizione di instabilità che rende l'archivio non più semplice deposito, ma campo operativo. In questo senso, l'indagine sull'eredità delle mostre nella cultura architettonica implica una riflessione sugli approcci e gli strumenti

19. *Catalogo Generale XIX Triennale di Milano, Identità e Differenze. Gli immaginari della Differenza*, vol.1, Electa, Milano 1996.

20. L'installazione, parte del progetto *La città degli occhi*, apre la mostra del 2002 *Le città in/visibili*, con la presenza di 12 artisti, per ricordare il trentennale della pubblicazione di Italo Calvino. Video del progetto del collettivo Studio Azzurro al link: <https://www.youtube.com/watch?v=jSX-3GpliesY> (accesso 25 Aprile, 2026).



Fig. 10. Studio Azzurro, *Bauci, la città post-antropica* sullo Scalone d'onore, *La Memoria e il Futuro*, XX Triennale di Milano, 2002. Foto di Loris T. Zambelli, courtesy © Triennale Milano - Archivi.

metodologici attraverso i quali tali fenomeni possono essere registrati, trasmessi e riattivati nell'oggi. Questo saggio individua nel disegno una possibile modalità di trasbordo. La ricostruzione assonometrica del Palazzo dell'Arte e della sequenza d'ingresso costruisce il palinsesto spaziale, metaforicamente è il luogo dell'archivio. In esso vengono registrate alcune installazioni che non intendono essere una restituzione descrittiva di documenti e materiali archivistici, bensì un'indagine visiva che ricostruisce relazioni spaziali, intenzioni progettuali e modalità d'uso. Il disegno diventa dispositivo critico capace di rendere leggibile il rapporto tra allestimenti e gli interni della Triennale dove i temi si intrecciano con la specifica volontà di articolare un discorso spaziale.

Le installazioni di Franco Purini e Laura Thermes – con il doppio registro della soglia come stasi e attraversamento, di Aldo Rossi – con la costruzione scenica dello spazio architettonico, di Massimo Scolari e John Hejduk – con oggetti a reazione poetica, o ancora i dispositivi multimediali di Achille Castiglioni e Studio Azzurro come interfacce esperienziali, indicano come temi e funzioni dell'allestimento abbiano di volta in volta declinato un dialogo tra contenitore e contenuto, tra spazio dell'archivio e dispositivo narrante. In questo quadro, il disegno di riassettramento si configura come strumento disciplinare di possibile costruzione dell'archivio e traduzione virtuale, capace di restituire una dimensione relazionale e diacronica dell'effimero. Tale operazione, seppure presentata come un esperimento in vitro, consente inoltre di indagare gli “affastellamenti”, ossia la stratificazione di elementi, segni e dispositivi che, di volta in volta, hanno costruito il campo dell'esperienza espositiva. In questo senso, lo spazio del Palazzo dell'Arte si rivela un “registro di spiriti parlanti”, un archivio dinamico in cui immagini, forme e dispositivi continuano a dialogare nel tempo²¹.

21. G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

Le mostre: spazi di apprendimento e infrastruttura di conoscenza

DI

Filippo Orsini

La mostra è un luogo in cui il sapere diviene esperienza condivisa, in cui le idee prendono forma tangibile e in cui il pensiero contemporaneo si riflette in maniera vivida e concreta¹.

Una mostra, prima ancora di essere un dispositivo espositivo, è un'azione sul sapere: un gesto che preleva le idee dalla loro sorgente discorsiva, le attraversa nel setaccio dello spazio costruito, le rimonta secondo tempi e intensità, e le restituisce come esperienza comune. È un congegno che dispone i corpi, organizza sguardi e orienta attenzioni. In questa prospettiva, l'allestimento è teoria in atto e, come ricorda Barthes, l'oggetto esposto non è mai innocente: il fatto stesso di metterlo in scena lo carica di valori e lo colloca in una trama di rimandi². Il display è dunque una sintassi, e il visitatore, camminando, ne percorre la punteggiatura. Un buon percorso non espone soltanto: espone il come, rende visibile la costruzione del senso e interroga i nessi. Da qui l'evidenza pedagogica: la mostra è tra i contesti in cui l'apprendimento può farsi aperto e auto-diretto. L'efficacia dell'apprendere dipende dalla possibilità di partecipare attivamente alla costruzione della conoscenza, organizzando relazioni, sequenze e strutture interpretative proprie³.

In un percorso ben congegnato, la mappa si disegna mentre si procede, attraverso dispositivi di scelta e comparazione. Quando Lina Bo Bardi libera i quadri dalla parete e li dispone su cavalletti di cristallo, la sala del MASP diventa una piazza: l'arte reclama una postura attiva dello sguardo⁴. E quando il dispositivo espositivo non

1. U. Eco, *A Theory of Expositions*, in "Dot Zero", n. 4, 1967; tr. it. *Una teoria delle esposizioni* in L. Massidda (a cura di), *Expo 1851-2015. Storie e immagini delle Grandi Esposizioni*, Utet, Torino 2015.

2. R. Barthes, *Mythologies*, Éditions du Seuil, Parigi 1957; tr. it. di L. Lonzi, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1994.

3. J. S. Bruner, *Toward a Theory of Instruction*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, MA 1966; vedi in particolare *Notes on a Theory of Instruction*, p. 72.

4. Lina Bo Bardi, progetto dei cavalletti di cristallo per la pinacoteca del MASP, São Paulo, 1968; cfr. G. Latorraca, *MASP: arquitetura expositiva / MASP: Exhibition Architecture*, in A. Pedrosa, L. Proença (a cura di),

decora, ma abilita, emerge la vera cifra critica della mostra, ovvero trasformare il pubblico da platea a controparte.

L'allestimento espositivo è una forma d'arte in sé, un medium comunicativo attraverso cui le opere parlano al pubblico, facilitando una comprensione immediata e diretta dei contenuti presentati⁶. L'allestimento è scrittura e può ambire a una forma di autonomia espressiva. In questa direzione si colloca la riflessione di Harald Szeemann sul *Gesamtkunstwerk*: non come opera totale compiuta, ma come tensione, montaggio e dispositivo capace di far convergere materiali, immagini, testi, luci e percorsi in un'esperienza unitaria. Tuttavia, tale ambizione non è autoreferenziale: la forma vale nella misura in cui resta argomentativa. Inoltre, se le mostre sono macchine epistemiche, l'architettura ne costituisce il banco di prova più radicale. Diversamente dalle arti visive, che possono convivere con il formato quadro-vetrina, l'architettura esige scala, uso, attraversamento, conflitto tra disegno e vita. Per questo l'esposizione didattica funziona quando riesce a trasformare il vedere in provare: talvolta costruendo a grandezza reale, talvolta ricostruendo contesti, vincoli e processi decisionali. In questo senso, alcune piattaforme italiane ed europee hanno agito come vere scuole pubbliche permanenti.

La Biennale di Venezia e la Triennale Milano sono forse tra i casi più evidenti di mostra come infrastruttura di apprendimento, poiché hanno assunto programmaticamente il compito di connettere ricerca, formazione e *public engagement*. Quando la curatela ha insistito su temi problematici – giustizia climatica, lavoro, parità di genere, crisi ecologica – il visitatore è stato convocato non come *turista del nuovo*, ma come interlocutore politico. Il progetto Biennale Sessions ha consolidato questa postura, prolungando

Concreto e cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi, MASP-Cobogó, São Paulo-Rio de Janeiro 2015, pp. 56-75.

5. H. Szeemann, *La Biennale di Venezia. 48a Esposizione Internazionale d'Arte: d'APERTutto / aperto over all*, La Biennale di Venezia-Marsilio, Venezia 1999, voll. 1-2. Cfr. F. Derieux (a cura di), *Harald Szeemann: Individual Methodology*, JRP|Ringier - Le Magasin, Zürich - Grenoble, 2007, pp. 5-32 e pp. 45-63.

la visita in seminari, workshop e iniziative didattiche⁷. Anche le Triennali milanesi più recenti hanno trasformato la mostra in piattaforma di alfabetizzazione ecologica e tecnologica: *Broken Nature*⁸ ha messo in scena una pedagogia della riparazione; *Unknown Unknowns*⁹ ha portato al centro la grammatica dell'incertezza, facendo della didattica museale un esercizio critico sul non-sapere.

Pensare per immagini: l'immagine come metodo operativo e l'allestimento come atlante costruito

Il progetto di allestimento è, prima di tutto, una forma di pensiero: non contenitore neutro di opere o documenti, ma macchina conoscitiva che organizza relazioni visive e concettuali; a partire dal *Denken in Bildern* ungersiano, può configurarsi come montaggio operativo in cui le immagini non illustrano un'idea, ma la producono¹⁰. “Pensare per immagini” significa concepire la mostra come un atlante costruito dove la conoscenza non procede linearmente ma per costellazioni, secondo una logica warburghiana che fa emergere il senso negli intervalli tra le cose¹⁰. Il visitatore non sfoglia pagine

6. La Biennale di Venezia, “Biennale Sessions”, pagina istituzionale del progetto.

7. P. Antonelli, A. Tannir (a cura di), *Broken Nature: Design Takes on Human Survival*, La Triennale di Milano-Electa, Milano 2019; vedi in particolare P. Antonelli, *Broken Nature*, pp. 16-42, e A. Tannir, *Visions That Move Mountains*, pp. 44-49.

8. E. Coccia (a cura di), *Unknown Unknowns. An Introduction to Mysteries. Saggi*, Triennale Milano-Electa, Milano, 2022; E. Coccia (a cura di), *Unknown Unknowns. An Introduction to Mysteries. Mostre*, Triennale Milano-Electa, Milano 2022.

9. O. M. Ungers, *Morphologie = City Metaphors*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln-New York 1982; in particolare, vedi il saggio introduttivo *Designing and Thinking in Images, Metaphors and Analogies*, pp. 6-15.

10. A. Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, 1924-1929, incompiuto; vedi M. Warnke e C. Brink (a cura di), *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Akademie Verlag, Berlin, 2000; cfr. G. Didi-Huberman (a cura di), *Atlas. How to Carry the World on One's Back?*, Museo Nacional Centro de Arte Reina

ma attraversa un campo di rimandi, prossimo alla “immagine dialettica” benjaminiana, in cui presente e già-stato si condensano in figura conoscitiva¹⁷. Il cinema chiarisce meglio questo passaggio: per Eisenstein il montaggio produce “attrazioni” capaci di orientare lo spettatore verso un effetto tematico; in Godard, soprattutto nella lettura di Deleuze, il pensiero nasce nell’intervallo tra le immagini più che nella singola immagine isolata¹⁸. Anche in mostra, dunque, le giunzioni contano quanto gli oggetti: soglie, luci e didascalie agiscono come connettivi logici. Dal teatro epico brechtiano l’allestimento può mutuare il *Gestus*, gesto ordinatore che rende leggibile una tesi nello spazio¹⁹. La conoscenza generata dalla mostra coincide così con la memoria di tale gesto: una traccia pratica, un modo di guardare che sopravvive ai singoli contenuti. In questa prospettiva, analogia, metafora e allegoria non sono ornamenti retorici, ma figure progettuali attraverso cui lo spazio costruisce significato ed esperienza¹⁵ ¹⁶. La triade analogia-metafora-allegoria diventa operativa perché consente il passaggio dal repertorio alla forma, dall’archivio al dispositivo. L’analogia attiva ciò che Wittgenstein definiva “somiglianze di famiglia”: non identità, ma costellazioni di tratti comuni che il progetto rende percepibili

attraverso ritmi, proporzioni, assi e materiali¹⁷. Le leggi gestaltiche di prossimità, continuità e somiglianza diventano risorse per produrre comprensione senza eccesso di spiegazione¹⁸, generando campi isotopici di senso¹⁹. Per analogia, nell’allestimento, non si intende dunque una somiglianza superficiale, ma una corrispondenza strutturale capace di trasferire relazioni da un campo all’altro²⁰. Il progetto costruisce così una famiglia di dispositivi – supporti, soglie, luci, proporzioni – che rende comparabili opere eterogenee. È il caso di Carlo Scarpa a Castelvechio, dove basamenti, mensole, passerelle e cerniere non illustrano le opere ma le fanno parlare per contatto, organizzando una coerenza tattile che istruisce lo sguardo (Scarpa 1957-1964)²¹. Franco Albini, con Caterina Marcenaro a Palazzo Bianco e con Franca Helg nel Tesoro di San Lorenzo, radicalizza questa logica in una grammatica di sostegni, sospensioni, vetrine e distanze: la scultura e l’oggetto prezioso non sono semplicemente collocati nello spazio ma colti nell’istante del loro equilibrio percettivo²².

La metafora trasferisce invece un mondo semantico in un altro e offre al visitatore una regola d’uso dello spazio, affinché

Sofia - ZKM-Sammlung Falckenberg, Madrid-Karlsruhe-Hamburg 2010-2011.

11. W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte* [1940], tr. ingl. *On the Concept of History*, in H. Eiland, M. W. Jennings (a cura di), *Selected Writings*, vol. 4: 1938-1940, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, MA-Londra 2003.

12. S. M. Eisenstein, *Montage of Attractions: For Enough Stupidity in Every Wiseman* [1923], tr. ingl. di D. Gerould, in “TDR: The Drama Review”, vol. 18, n. 1, *Popular Entertainments*, March 1974, pp. 77-85.

13. G. Deleuze, *Cinéma 2. L’image-temps*, Les Éditions de Minuit, Parigi, 1985; trad. ingl. di H. Tomlinson, R. Galeta, *Cinema 2: The Time-Image*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1989, p. 180.

14. B. Brecht, *On Gestic Music* [1932], in M. Silberman, S. Giles, T. Kuhn (a cura di), *Brecht on Theatre*, Bloomsbury Academic, Londra-New York 2014, p. 194.

15. P. Ricoeur, *La Métaphore vive*, Éditions du Seuil, Parigi 1975, in particolare la VI étude, *Le travail de la ressemblance*, pp. 221-264.

16. E. Auerbach, *Figura*, in “Archivum Romanicum”, XXII, 1938, pp. 436-489; tr. it. in *Studi su Dante*, a cura di D. Della Terza, Feltrinelli, Milano 1966, pp. 176-226.

17. L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen / Philosophical Investigations* [1953], a cura di G. E. M. Anscombe e R. Rhees, tr. ingl. di G. E. M. Anscombe, Basil Blackwell, Oxford 1953, pp. 65-71.

18. W. Köhler, *Gestalt Psychology*, Horace Liveright, New York 1929, in particolare *Sensory Organization*, pp. 148-186, e *The Properties of Organized Wholes*, pp. 187-223.

19. A. J. Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Larousse, Parigi 1966, e in particolare *L’isotopie du discours*, p. 69 segg.

20. P. Ricoeur, *op. cit.*, pp. 221-264.

21. Carlo Scarpa, restauro e allestimento del Museo di Castelvechio, Verona, 1957-1964; cfr. F. Dal Co, G. Mazzariol (a cura di), *Carlo Scarpa: The Complete Works*, Electa/Rizzoli, Milano - New York 1984/1985.

22. Franco Albini, riallestimento delle Gallerie comunali di Palazzo Bianco, Genova, 1949-1951, con Caterina Marcenaro; Franco Albini, Franca Helg, Museo del Tesoro della Cattedrale di San Lorenzo, Genova, 1952-1956. Cfr. O. Lanzarini, M. Mulazzani, *L’esperienza del porgere: i musei di Franco Albini e Carlo Scarpa*, in F. Bucci, F. Irace (a cura di), *Zero Gravity. Franco Albini: costruire le modernità*, Triennale-Electa Milano 2006, pp. 149-163; F. Bucci, A. Rossari (a cura di), *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Electa, Milano 2017.

l'allestimento agisca sul comportamento ambientale oltre che sui "testi"²³. La mostra diventa così metafora ambientale: non espone semplicemente un'idea ma la fa percepire. In *Les Immatériaux*, Lyotard e Chaput costruiscono un ambiente di trame, luce controllata e ascolto in cuffia che restituisce percettivamente la smaterializzazione²⁴. In *Elements of Architecture*, Rem Koolhaas inscena l'architettura come anatomia percorribile, isolando i suoi elementi fondamentali come parti di un corpo costruito²⁵. Già *Italy: The New Domestic Landscape* impiegava prototipi e ambienti come metafore di futuri quotidiani: gli oggetti non erano solo prodotti, ma ipotesi narrative di comportamento, domesticità e trasformazione sociale²⁶.

L'allegoria, infine, sovrascrive all'ordine fenomenico un senso ulteriore: sequenze di sale, soglie, soste e regimi di luce compongono una narrazione per figure, in cui il particolare rimanda a un'idea del tutto²⁷, e in mostra emerge quando l'intero assetto diventa immagine di qualcos'altro. La *Strada Novissima* della Biennale 1980 ne è il caso più evidente: una via di facciate effimere a grandezza reale in cui la scena si fa città e il postmoderno assume forma espositiva²⁸. Ma l'allegoria agisce anche in registri più sobri, come nelle sequenze archeologiche di soglie e camere o nei

23. Paul Ricoeur, *op. cit.*, pp. 221-264 ca.

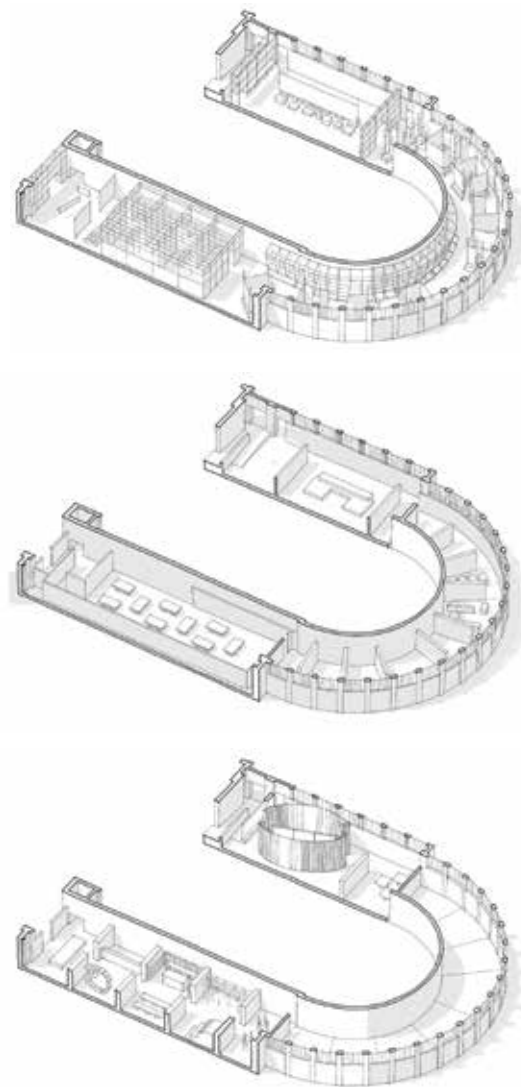
24. J.-F. Lyotard, T. Chaput, *Les Immatériaux*, Centre de Création Industrielle - Centre Georges Pompidou, Parigi, 28 marzo - 15 luglio 1985; cfr. *Les Immatériaux. Épreuves d'écriture e Les Immatériaux. Album et Inventaire*, Centre Georges Pompidou, Parigi 1985.

25. R. Koolhaas, J. Westcott (a cura di), *Elements: A Series of 15 Books Accompanying the Exhibition Elements of Architecture at the 2014 Venice Architecture Biennale*, Marsilio, Venezia 2014.; cfr. anche R. Koolhaas (a cura di), *Fundamentals*, catalogo della 14. Mostra Internazionale di Architettura, La Biennale di Venezia-Marsilio, Venezia 2014.

26. E. Ambasz (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, The Museum of Modern Art, Centro Di, New York - Firenze, 1972; mostra al Museum of Modern Art di New York, 26 maggio - 11 settembre 1972.

27. W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, tr. it. di F. Cuniberto, Einaudi, Torino 1999; vedi, in particolare, *Allegoria e dramma barocco*.

28. P. Portoghesi (a cura di), *La presenza del passato. Prima Mostra Internazionale di Architettura. Corderia dell'Arsenale, La Biennale di Venezia 1980. Settore Architettura*, La Biennale di Venezia, Venezia 1980.



Filippo Orsini, progetti di allestimento per le mostre *Ricostruzioni. Architettura, Città, Paesaggio nell'epoca delle distruzioni* (2018), *Comunità Italia: Architettura, città e paesaggio dal dopoguerra al 2000* (2015-16), *L'Architettura del mondo - Infrastrutture, mobilità. Nuovi paesaggi* (2013).

percorsi cerimoniali di Scarpa a Castelvechio, dove passo e luce organizzano il racconto. Più di recente, *Serial/Classic*²⁹ allegorizza la serialità del classico tramite l'allineamento di originali, copie, calchi e repliche mentre *Post Zang Tumb Tuuum* fa dell'allestimento una figura dell'apparato espositivo come macchina di visibilità e di potere³⁰.

Nel loro insieme, le tre figure sono strumenti complementari: l'analoga stabilizza un lessico di relazioni, la metafora dà tono all'esperienza, l'allegoria costruisce la sintassi generale del percorso. Non sono stili ma regimi di progetto. Quando vengono impiegati con rigore, la mostra smette di essere un contenitore e diventa un pensiero che prende forma, un *pensiero per immagini* (Ungers 1982)³¹.

29. S. Settis, A. Anguissola, D. Gasparotto (a cura di), *Serial / Portable Classic. The Greek Canon and its Mutations*, Fondazione Prada, Milano 2015; catalogo pubblicato in occasione della mostra *Serial Classic. Multiplying Art in Greece and Rome*, Fondazione Prada, Milano, 9 maggio - 24 agosto 2015.

30. G. Celant (a cura di), *Post Zang Tumb Tuuum. Art Life Politics: Italia 1918-1943*, Fondazione Prada-Progetto Prada Arte, Milano 2018; catalogo della mostra presso Fondazione Prada, Milano, 18 febbraio - 25 giugno 2018.

31. Vedi nota 9.

Analogia, ovvero la regola delle somiglianze operative.

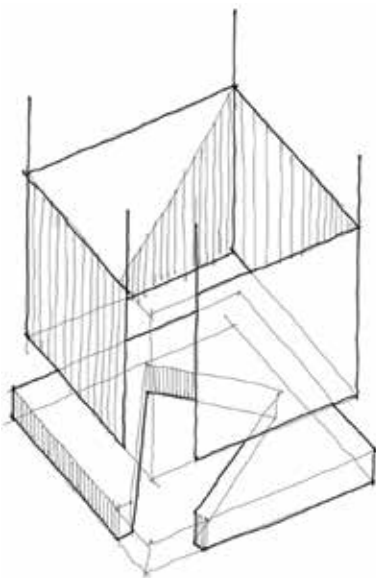
Ricostruzioni. Architettura, Città, Paesaggio nell'epoca delle distruzioni

Nel settembre del 1945, all'interno dell'ex Arengario di Milano, edificio simbolo della rappresentanza civica, si inaugura la Mostra della ricostruzione. I C.L.N. al lavoro, promossa dal Comitato di Liberazione Nazionale della Lombardia³². La mostra assume da subito un valore storico e civile. L'Italia esce stremata dalla guerra; Milano reca sul corpo urbano i segni dei bombardamenti. L'esposizione affronta il nodo della ricostruzione materiale e morale, respingendo l'idea di una semplice riparazione e proponendo invece una visione integrale: progetto urbano, architettura civile e sociale, riflessione sulla città come fatto culturale e politico. L'impianto si articola in sezioni dedicate a casa, scuola, spazi collettivi e infrastrutture, con un'area riservata a materiali e tecniche per la nuova fase edilizia. Non si tratta di cancellare le ferite, ma di renderle leggibili, integrandole in un disegno che trasformi il trauma in consapevolezza condivisa. Anche l'allestimento partecipa a questo obiettivo: tubi, ponteggi e grafica mettono in scena la ricostruzione come processo pubblico; fotografie, modelli e plastici comunicano l'urgenza di un linguaggio più umano, democratico e socialmente responsabile, capace di archiviare le retoriche del passato regime.

Tra la mostra dell'Arengario del 1945 e *Ricostruzioni. Architettura, Città, Paesaggio nell'epoca delle distruzioni*³³ della Triennale, del 2018, passano più di settant'anni e tuttavia le due esposizioni mettono in scena una medesima struttura profonda: le città ferite vengono insieme esibite come testo da leggere e come progetto da

32. *Mostra della ricostruzione. I C.L.N. al lavoro*, Milano, ex Arengario, dal 1° settembre 1945, a cura del Comitato di Liberazione Nazionale della Lombardia; allestimento di Albe e Lica Steiner, con Paolo A. Chessa, Vico Magistretti e Remo Muratore.

33. A. Ferlenga, N. Bassoli (a cura di), *Ricostruzioni. Architettura, città, paesaggio nell'epoca delle distruzioni*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2018.



Filippo Orsini, allestimento di *Ricostruzioni. Architettura, Città, Paesaggio nell'epoca delle distruzioni* (2018), la "stanza perduta". Foto di Gianluca Di Ioia, courtesy © Triennale Milano - Archivi.

comporre. Nel 1945 questo dispositivo si articolava in tavole, plastici e fotografie capaci di convocare una collettività attorno alla necessità di ripartire; nel 2018 lo stesso tipo si aggiorna in mappe di reti, atlanti di pratiche, banche dati e visualizzazioni che trasformano il danno in conoscenza condivisa. Mutano i media, si raffina l'alfabeto grafico, cambiano i registri retorici; resta inalterata la funzione: educare lo sguardo, orientare le scelte, costruire consenso informato intorno a un'idea di città possibile.

In questo quadro, l'analogia costituisce la chiave metodologica per connettere tempi e scale differenti. Non si tratta di imitare il passato, ma di riconoscerne le figure nel presente – rovine, cantieri provvisori, mappe dei danni – e di proiettarle verso forme future: quartieri, infrastrutture, spazi comuni. Essa agisce come traduzione critica: seleziona, accosta, generalizza, trasformando ciò che altrimenti resterebbe muto – la cicatrice urbana, il vuoto, l'interruzione – in regole di progetto, criteri di priorità e protocolli d'azione. In questo senso, l'allestimento non è un semplice contenitore, ma una grammatica comparativa capace di rendere commensurabili fenomeni diversi e di convertire l'evento in modello operativo.

Nel 1945 le macerie rappresentano il punto di avvio per rifondare città e convivenze; nel 2018, in un'epoca segnata da crisi diffuse e distruzioni lente, la ricostruzione si amplia fino a comprendere manutenzione, adattamento e prevenzione. Milano, che allora esponeva le ferite dei bombardamenti, mostra ora reti – mobilità, energia, acqua, dati – e pratiche di cura: un passaggio dal gesto straordinario al cantiere permanente. Dove un tempo prevalevano rilievi dei danni e piani d'emergenza, oggi emergono cartografie di rischio, scenari climatici, strategie di mitigazione, riusi adattivi e retrofit sismici e idraulici. Cambiano i linguaggi, ma resta invariato il compito.

Da qui l'idea della mostra come macchina analogica, capace di accostare tempi e luoghi, tradurre le macerie in conoscenza e convertire le testimonianze in ipotesi operative. Nel passaggio dal riparare al prendersi cura, dall'intervento puntuale al programma continuo, si riconosce la persistenza di un metodo italiano: leggere prima di disegnare, misurare prima di deliberare, ricucire prima

di sostituire. La ricostruzione non è dunque un capitolo dell'emergenza, ma una politica permanente. Senza questa cultura, città e paesaggio rischiano di diventare un disastro continuo; tuttavia ogni crisi può ancora costituire una soglia, un punto di ripartenza in cui comunità e luoghi ritrovano forma. In questo senso, la mostra in Triennale del 2018 non smentisce l'Arengario del 1945: ne rappresenta l'analogia attuale, confermando che ogni ricostruzione è anche ricostituzione di un patto tra spazio e società.

Metafora, ovvero spostare un mondo in un altro.

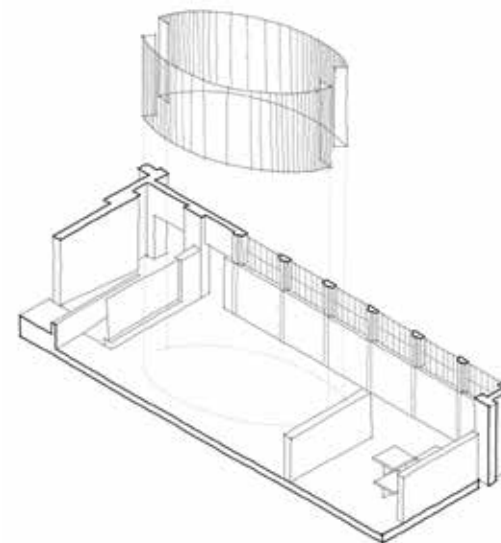
*Comunità Italia: Architettura, città e paesaggio dal dopoguerra al 2000*³⁴

La VI Triennale di Milano del 1936, segnata dal programma di Giuseppe Pagano ed Edoardo Persico e dal tema *Continuità e modernità*, rappresenta un momento centrale nel dibattito sull'architettura e il design italiani. Inserita nel contesto del regime fascista, la mostra rifletteva sul rapporto tra tradizione culturale e modernità, interpretando il progetto come strumento di costruzione dell'identità collettiva. L'allestimento, chiaro e ordinato, integrava elementi visivi, materiali e informativi secondo una logica funzionale e moderna. Per questa capacità di coniugare memoria storica e innovazione, la Triennale del 1936 è stata letta da Tafuri come sintesi tra funzionalismo europeo e specificità italiane e da Zevi come espressione di una modernità insieme universale e locale.³⁵

A distanza di decenni, il concetto di “comunità” si trasforma

34. A. Ferlenga, M. Biraghi (a cura di), *Comunità Italia. Architettura / Città / Paesaggio 1945-2000*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015. Catalogo della mostra alla Triennale di Milano, 28 novembre 2015 - 6 marzo 2016.

35. Cfr. M. Tafuri, F. Dal Co, *Architettura contemporanea*, Electa, Milano 1976; B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino 2004, in particolare *La vicenda italiana* e le sezioni su Edoardo Persico e Giuseppe Pagano.



Filippo Orsini, allestimento di *Comunità Italia: Architettura, città e paesaggio dal dopoguerra al 2000* (2015-16), la “radura in controforma”. Foto di Gianluca Di Ioia, courtesy © Triennale Milano - Archivi.

profondamente: non più sostantivo al singolare, ma parola corale. Ciò che per Pagano e Persico appariva come allegoria di un corpo unitario – la comunità nazionale resa visibile nella continuità di forme, tecniche e costumi – diventa nel nuovo millennio metafora di una tessitura, in cui tradizione e pratiche presenti si intrecciano, si sovrappongono e talvolta si disfano per ricomporsi. Se nel 1936 la mostra agiva come allegoria ordinatrice, capace di comporre in un'unica figura il rapporto tra passato e modernità, nel 2016 la stessa istituzione rilegge la comunità come tessuto vivente: non un'immagine conclusa, ma un intreccio in fieri, attraversato da fili eterogenei – voci, scale, saperi – tenuti in tensione da un telaio comune. L'allestimento passa così da metafora pedagogica, che propone modelli come norma, a dispositivo dialogico, capace di rendere visibili i nodi e le fragilità dell'intreccio.

Il confronto tra le due mostre “comunitarie” rivela dunque due regimi figurali complementari. Nel primo caso, l'allegoria del corpo sociale mirava a un'immagine coesa, fondata sul patto tra tradizione e innovazione. Nel secondo, la metafora della tessitura assume la pluralità come condizione e la traduce in competenza collettiva: un sapere di montaggio, manutenzione e riparazione che riguarda tanto gli spazi quanto le forme della convivenza. Tra questi poli, la continuità non scompare, ma cambia scala: diventa capacità di ricucire frammenti, di tenere insieme vicino e lontano, città e paesaggio. In questo senso, la coppia comunità/continuità resta decisiva: ieri garanzia di coesione, oggi grammatica per abitare la differenza.

Allegoria, ovvero l'ordine delle parti come figura del tutto. *L'Architettura del mondo – Infrastrutture, mobilità. Nuovi paesaggi*

L'allestimento della mostra *L'Architettura del mondo – Infrastrutture, mobilità. Nuovi paesaggi*³⁶, realizzata nel 2013 nello spazio della Curva alla Triennale di Milano, non si offriva come semplice mediazione tra contenuti e contenitore ma come precisa presa di posizione progettuale. Esporre le infrastrutture significava infatti confrontarsi con un oggetto che sfugge alla pura riduzione figurativa: non solo opera tecnica, ma sistema di relazioni, organizzazione dello spazio, dei flussi, delle gerarchie territoriali e delle possibilità d'uso. In questo senso, l'infrastruttura non coincide mai soltanto con ciò che si vede.

Da qui il ruolo decisivo dell'allegoria, non intesa come ornamento concettuale, ma come forma necessaria del progetto espositivo. Se ponti, dighe, stazioni, viadotti, canali e autostrade non sono più meri apparati funzionali, ma dispositivi capaci di produrre paesaggio, immaginario e identità urbana, l'allestimento non poteva limitarsi a illustrarne le immagini: doveva restituirne la logica. Doveva, cioè, costruire uno spazio capace di agire esso stesso come infrastruttura.

Nella Curva, l'infrastruttura non veniva dunque messa in scena come icona, ma assunta come principio attivo. L'allestimento non cercava la citazione formale, bensì la traslazione delle relazioni che l'infrastruttura istituisce. Era allegorico proprio perché non esauriva il significato in ciò che mostrava, ma rinviava a un sistema più ampio di connessioni, attraversamenti, nodi e intensità. Lo spazio espositivo diventava così dispositivo di orientamento e percorrenza, macchina temporanea capace di organizzare materiali

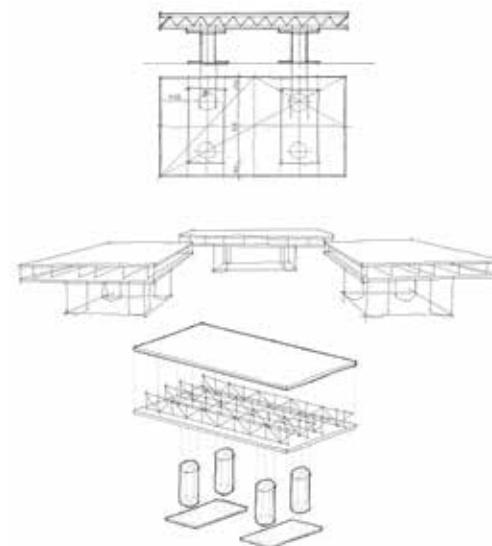
36. A. Ferlenga, M. Biraghi, B. Albrecht (a cura di), *L'architettura del mondo. Infrastrutture, mobilità, nuovi paesaggi*, Editrice Compositori Bologna 2012; catalogo della mostra, Triennale di Milano, 9 ottobre 2012 - 10 febbraio 2013.

eterogenei e farli interagire. La Curva cessava quindi di essere un involucro neutro per assumere la forma di un campo operativo. I contenuti non erano ordinati secondo una sequenza didascalica, ma posti in tensione come nei paesaggi infrastrutturali reali: attraverso accostamenti, diramazioni, continuità e scarti. Il visitatore non era chiamato soltanto a guardare, ma a muoversi dentro una struttura di relazioni che, come ogni infrastruttura consapevole, non si limita a consentire il transito, ma produce spazio mentre lo organizza.

In questo scarto tra funzione e forma, supporto e immaginario, prestazione tecnica e costruzione di mondo, l'allegoria mostrava la propria precisione critica. La mostra insisteva infatti sul fatto che, dal Novecento in poi, le infrastrutture non rappresentano più il retrobottega della modernizzazione, ma uno dei luoghi in cui architettura, ingegneria e paesaggio si ridefiniscono reciprocamente. L'allestimento raccoglieva questa tesi e la trasferiva nel progetto espositivo: non la rappresentava soltanto, ma la metteva al lavoro.

Ridurre tale operazione a una questione di linguaggio formale sarebbe dunque fuorviante. Il punto non era come l'infrastruttura appare, ma come agisce. L'allestimento operava infatti come *un'infrastruttura culturale*³⁷: sosteneva, connetteva, distribuiva e orientava, costruendo un ordine temporaneo capace di rendere leggibile una materia complessa senza semplificarla. Non una scenografia delle reti, dunque, ma una rete di sguardi, testi, immagini e corpi; non la rappresentazione dell'infrastruttura, ma la sua allegoria spaziale.

37. V. Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 1966; ed. cons. 2014, pp. 180-182.



Filippo Orsini, allestimento di *L'Architettura del mondo - Infrastrutture, mobilità. Nuovi paesaggi* (2013), il tavolo in cemento armato. Foto di Giulia Bottiani, courtesy © Triennale Milano - Archivi.

Conclusioni

The relation between what we see and what we know
is never settled³⁸.

Un'esposizione non si limita a presentare, ma mette alla prova: fa sentire nella concretezza di luce, ritmo e distanza la genesi del senso, invitando lo sguardo a misurare, comparare, sospendere l'evidenza. In questo regime, l'architettura non fornisce soltanto un contenitore: offre una grammatica, una sintassi ambientale capace di trasformare il vedere in conoscenza condivisa. "Pensare per immagini" è il nome operativo di tale grammatica. L'analogia stabilisce parentele percettive e rende confrontabili gli eterogenei; la metafora traduce un'idea nel comportamento dello spazio, facendone esperienza prima che concetto; l'allegoria orchestra l'ordine delle parti in figura del tutto, consegnando al visitatore una trama da ricomporre nel cammino. Non si tratta di orpelli retorici; sono strumenti attraverso cui la curatela trova compimento nella regia dei dispositivi, e l'allestimento si rivela pratica intellettuale non meno esigente della selezione dei contenuti. Lì dove le due dimensioni si intrecciano – una vera *curatela dell'allestimento* – la tesi si fa leggibile senza diventare didascalica, densa senza cadere nell'ermetismo. Se ciò avviene, il lascito non è un'opinione in più, ma uno sguardo meglio allenato. E in un tempo che domanda criteri più che spettacoli, forse è proprio questa la più urgente opera che l'architettura possa restituire alla città ed alla società a cui si rivolge. Una mostra è buona quando lascia strumenti – glossari, protocolli replicabili, regole di lettura – più che impressioni effimere.

38. J. Berger, S. Blomberg, C. Fox, M. Dibb, R. Hollis, *Ways of Seeing*, British Broadcasting Corporation-Penguin Books, Londra 1972, p. 7, tr. it. di M. Nadotti, *Questione di sguardi. Sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità*, il Saggiatore, Milano 2022.

L'archivio in mostra. *La mise-en-scène* del lato intimo della cura

DI

Filippo Lorenzo Balma

Quali ragioni possono motivare la messa in mostra di un archivio? Nell'immaginario comune, l'archivio è sempre stato un luogo silenzioso, opaco, spesso nascosto, come un ripostiglio: un ambiente certamente funzionale, ma architettonicamente secondario. È notoriamente caratterizzato da anonimi scaffali, pile di carte e documenti, magari coperti da una patina di polvere. In apparenza, rappresenta l'esatto opposto dello spazio espositivo: nulla di visivamente invitante¹. Eppure, come nota Massimo Curzi, nel corso degli ultimi anni l'archivio si è trasformato in uno spazio più vicino a un allestimento, attraente e visitabile², dove le serialità di mensole e faldoni assume qualità estetica e spaziale.

Alcune istituzioni e musei, come Triennale Milano, hanno saputo intercettare questa tendenza riconoscendo il potenziale insito nell'“archivio in mostra”. I musei d'arte sono stati i primi a mettere in scena i loro archivi, ovvero i depositi. Sono recentissimi i casi del Depot del Museum Boijmans Van Beuningen (Rotterdam, 2021), progettato da MVRDV, e dell'East Storehouse del Victoria & Albert Museum (Londra, 2025), di Diller Scofidio + Renfro, dove per la prima volta l'intera collezione di un museo è stata resa completamente accessibile al pubblico. Già in precedenza, tuttavia, alcune istituzioni d'arte avevano iniziato ad aprire e rendere visibili parti del proprio deposito.

È il caso, per esempio, del Restoration and Storage Centre del Museo dell'Hermitage a San Pietroburgo (2003) o, nello stesso anno, dello Schaulager a Basilea, progettato da Herzog & de Meuron. Il primo esperimento può essere fatto risalire forse addirittura al 1909, con la Galleria delle ceramiche del V&A³. In tutti questi esempi i musei hanno messo in scena la “macchina conservatrice”, dissolvendo i confini tra deposito ed allestimento in una nuova forma

1. E. Modena, *Display. Luoghi Dispositivi Gestì*, Einaudi, Torino 2024, p. 95.

2. M. Curzi, *Archivi aperti / Open archives*, in “Casabella”, n. 963, novembre 2024, p. 88.

3. S. Kisters, *The Collection Within Easy Reach: The Concept of an Open Depot*, in S. Kisters, E. Postma (a cura di), *Depot Boijmans Van Beuningen*, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 2022, pp. 56-57.



Allestimento di Gustavo Pulitzer Finali per la Mostra internazionale dei trasporti (V Triennale, 1933) dove si trova oggi lo spazio Cuore. Foto di Stabilimento fotografico, courtesy © Triennale Milano - Archivi.

architettonica ibrida che mostra anziché nascondere. Archivi e depositi non sono però semplici contenitori di oggetti, mostrarli significa esporre il loro contenuto quanto le loro dinamiche. Infatti, sebbene latente, l'archivio non è stagnante né immobile. Come ricorda Elisabetta Modena, oltre ad essere un luogo, esso rappresenta anche un dispositivo, e un gesto e, in quanto tale, qualcosa di vivo⁴. Se appartenente a un ente ancora in attività, l'archivio è un processo in corso di accumulo, selezione e organizzazione di materiale. In ogni caso, costituisce un serbatoio potenziale di conoscenza a cui attingere e da cui possono emergere nuovi significati, spinte creative e piste di ricerca⁵. In definitiva, quello che Jacques Derrida definiva efficacemente come una “promessa” o un “pegno d'avvenire”⁶. Riconoscere il potenziale dell'archivio significa cogliere questa natura viva e generativa, manifestarla e metterla in azione. Così, ha provato Triennale Milano attraverso il progetto di Cuore.

Cuore

La messa in mostra di una collezione d'arte, anche nella forma di deposito, presenta sicuramente una maggiore attrattività rispetto all'esibizione del materiale documentale di un archivio, composto prevalentemente da carte, solo in alcuni casi disegni, fotografie e supporti video. Nonostante ciò, Triennale Milano ha deciso di intraprendere questa sfida, aprendo al pubblico il proprio archivio attraverso il progetto “Cuore – Centro Studi, Archivi, Ricerca”. Inaugurato nel febbraio 2024, Cuore è l'esito del piano strategico 2022-2026 di Triennale. Nello specifico, l'obiettivo 3 del piano, intitolato “Valorizzare Triennale Milano come luogo dove, a partire dal suo patrimonio, si fa ricerca, si sperimenta e si restituisce alla società una riflessione critica sul futuro e sulla contemporaneità”,

4. E. Modena, *op. cit.*, p. 5.

5. Ivi, p. 96.

6. J. Derrida, *Mal d'archivio: un'impressione freudiana*, tr. it. di G. Scibilia, Filema, Napoli 2005.

ambisce alla riapertura del Centro Studi di Triennale dopo oltre trent'anni e all'istituzione di nuovo hub per l'innovazione⁷. Cuore è quindi concepito come uno spazio che integra attività di conservazione e consultazione, tipiche dell'archivio, con iniziative di ricerca⁸ e di valorizzazione del patrimonio di Triennale e, più in generale, del contesto milanese⁹.

A Cuore è dedicato uno spazio fisico all'interno del Palazzo dell'Arte. Lo studio Ar.ch.it di Luca Cipelletti¹⁰ è stato incaricato della riprogettazione di una delle gallerie del palazzo di Giovanni Muzio, in quel momento non utilizzata. Il progetto di Cipelletti traduce in termini architettonici le prerogative di Cuore: innanzitutto una rinnovata accessibilità al pubblico, trasformando l'archivio in uno spazio accogliente e aperto ai visitatori del museo, e non più esclusivamente a ricercatori e specialisti; inoltre un ambiente capace non solo di conservare, ma soprattutto di valorizzare le collezioni di Triennale, attraverso dispositivi di display, aree di lavoro e consultazione, oltre a un'infrastruttura in grado di accogliere attività, eventi, seminari e talk.

Il progetto rende così possibile una revisione complessiva dell'archivio, che viene portato in scena invece che nascosto, svelandone il funzionamento e l'immagine attraverso una nuova forma

7. Il precedente Centro Studi di Triennale, fondato da Giuseppe Pagano, fu in attività dal 1935 al 1990.

8. La prima iniziativa rivolta alla ricerca ha inizio nel 2023. A partire da quell'anno, Triennale ha stabilito collaborazioni con le scuole di dottato del Politecnico di Milano, dell'Università degli Studi di Roma La Sapienza e dell'Università di Roma Tor Vergata, cofinanziando alcune borse di studio.

9. Attraverso il progetto di Cuore, Triennale ambisce a creare un punto di riferimento – fisico e istituzionale – per la valorizzazione dell'intera storia dell'architettura e del design milanese del Novecento, diventando l'hub di una rete di archivi, fondazioni e istituzioni del design milanese. Già prima dell'apertura di Cuore, infatti, Triennale ha avviato progetti di collaborazione con attori chiave come il Politecnico di Milano, la Soprintendenza Archivistica della regione Lombardia, il Centro Studi di Arti Visive (Casva) e altri fondi e archivi privati di architetti e designer del Novecento. Tra i vari obiettivi, c'è quello di sostenere anche gli enti più piccoli, spesso a gestione familiare e privi di grandi risorse.

10. Luca Cipelletti è consulente architettonico di Triennale dal 2019.



Scala elicoidale e parete di fondo della galleria in una foto del 1933, durante la *Mostra internazionale dei trasporti* (V Triennale 1933). Foto di Stabilimento fotografico, courtesy © Triennale Milano - Archivi.



Sistema di illuminazione naturale della galleria: finestratura verticale apribile e lucernario in formelle di vetro-cemento traslucide, in una foto del 1933. Il sistema è stato oggetto di restauro durante il progetto di Cuore, mantenendo i caratteri materici e dimensionali originari. Foto di Stabilimento fotografico, courtesy © Triennale Milano - Archivi.

architettonica. La galleria originale di Muzio presentava già qualità architettoniche di pregio che lo studio Cipelletti recupera e rivalorizza. Situata al piano terra del palazzo, la galleria si estende per circa 40 metri dall'atrio di ingresso al giardino, in direzione nordovest, fino a incontrare una scala elicoidale racchiusa da una lanterna vetrata. È proprio dal restauro di quest'ultima, della finestratura e dei lucernai in vetrocemento sul lato ovest che Ar.ch.it reimmagina lo spazio come una grande basilica luminosa. Si entra da un ampio portale vetrato, dal quale si scorge in fondo l'abside luminoso della lanterna. Sul lato est, la galleria viene ritmata da una successione di trentuno scaffalature modulari che, da un lato, riprendono ed esaltano la struttura delle travi originali a vista, dall'altro, offrono un sistema di soluzioni flessibile per la conservazione e l'esposizione di materiale d'archivio. Ogni segmento è pensato infatti come una piccola cappella della basilica, nella quale poter inserire mensole, vetrine, teche, monitor, scrivanie, cassette, schedari, etc., elementi che possono essere scambiati o sostituiti nel tempo. Attualmente, questi trentuno segmenti sono suddivisi secondo l'organizzazione dei fondi e collezioni dell'archivio storico e della biblioteca di Triennale¹¹. Sul lato ovest, al di sotto delle vetrate, sono invece presenti cinque monitor led che, attraverso video e infografiche, raccontano la storia delle esposizioni internazionali. Al centro della sala i progettisti hanno previsto un sistema orizzontale di tavoli che, in parte, funziona da espositore orizzontale per piccole mostre temporanee con materiali d'archivio e, in parte, come piano di lavoro per la consultazione. Infine, al fondo della galleria, è collocata un'area adibita a incontri di vario genere: seminari, conversazioni, presentazioni, etc.

La galleria sfugge dunque all'immagine tradizionale dell'archivio buio e polveroso, presentandosi come un ambiente luminoso

11. Gli scaffali sono attualmente ordinati in dieci sezioni: 1. Documenti, 2. Grafica, 3. Architettura, 4. Teatro, 5. Fotografia, 6. Audiovisivi, 7. Acquisizioni, 8. Collezioni, 9. Design, 10. Biblioteca. Questa articolazione costituisce in realtà una semplificazione, pensata per risultare più comprensibile al pubblico, rispetto alla più complessa indicizzazione adottata per l'archivio e per la biblioteca di Triennale.



Cuore - Centro studi, archivi, ricerca, Triennale Milano, progetto di AR.CH.IT. Foto di Delfino Sisto Legnani - DSL Studio, courtesy © Triennale Milano - Archivi.



Cuore, veduta dell'ingresso. Foto di Delfino Sisto Legnani - DSL Studio, ccourtesy © Triennale Milano - Archivi.

e accogliente, dove la serialità dei materiali conservati, da potenziale elemento disturbante, diventa un carattere architettonico che conferisce armonia e ordine allo spazio.

Come è intuibile dalle sue dimensioni, lo spazio misura in pianta circa 40x10 metri, e non accoglie l'archivio nella sua interezza, ma ne propone una selezione curatoriale. Le sezioni "Grafica" e "Architettura", ad esempio, espongono solo alcuni disegni e stampe, scelti e accostati per ricostruire dei racconti. La sezione "Documenti", invece, raccoglie una serie di cartelle e faldoni di carte poco consultate o di duplicati, oltre a un antico schedario inutilizzato: elementi più utili a costruire un'immagine dell'archivio che non a sostenerne la funzione. Cuore si configura quindi come una vetrina, mentre la grande maggioranza dei documenti e degli oggetti rimane custodita nel denso e funzionale deposito storico posto al livello sotterraneo. Questo contrasto mette in luce la duplice natura del progetto: da un lato il vecchio deposito, archivio operativo e nascosto; dall'altro Cuore, spazio performativo e simbolico. Le due dimensioni non sono però indipendenti, ma complementari e correlate: il deposito alimenta Cuore con i suoi materiali, mentre Cuore valorizza questo materiale attraverso la sua messa in scena, trasformando l'ordinamento dell'archivio in un atto comunicativo e spaziale.

Un nuovo paradigma

La *mise-en-scène* dell'archivio non coincide con un cambio di paradigma rivoluzionario, tantomeno costituisce il primo ripensamento tipologico. Gli archivi nel tempo sono infatti cambiati, evoluti; la loro definizione si è costantemente mutata, accogliendo forme sempre più ampie di raccolta e accumulo: dagli *archeion* dell'Antica Grecia fino ai datacenter contemporanei. L'aspetto forse più innovativo degli archivi in mostra come Cuore è però la riscoperta di una propria qualità estetica e ambientale, nonché la riaffermazione di un ruolo autoriale dell'architetto in un progetto solitamente relegato a competenze prevalentemente tecniche. La rivalutazione



Cuore, sistema di scaffalature modulare sulla parete est. Foto di Delfino Sisto Legnani - DSL Studio, courtesy © Triennale Milano - Archivi.

estetica dell'archivio ha già conosciuto diverse sperimentazioni sul terreno del progetto di allestimento. In parallelo alle esperienze architettoniche prima citate (vedi Depot e V&A East Storehouse), mostre come *ViewingMatters* di Hans Haacke del 1996 al Museum Boijmans Van Beuningen o, più recentemente, *Il Deposito Vivente* (2024-2026) di Chiara Bertola e Fabio Cafagna presso la Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea (GAM) di Torino hanno esposto oggetti d'arte in maniera apparentemente casuale su anonimi scaffali e griglie d'acciaio da magazzino, eliminando le gerarchie visive tipiche di un allestimento museale tradizionale ed evocando l'aspetto di un archivio tradizionale¹².

L'approccio adottato nella curatela di queste esibizioni ha una

12. H. Haacke, *AnsichtsSachen / ViewingMatters*, Richter Verlag, Düsseldorf 1999.



Cuore, area incontri di fronte alla lanterna e alla scala restaurate.
Foto di Delfino Sisto Legnani – DSL Studio, courtesy © Triennale
Milano - Archivi.

valenza tanto visiva quanto concettuale. Non si tratta semplicemente di evocare l'atmosfera della *wunderkammer*, ma di riorganizzare – o, in alcuni casi, smontare – le pratiche di narrazione e interpretazione della memoria. Questo approccio è in sintonia con le istanze contemporanee di democratizzazione e decolonizzazione del patrimonio documentale e artistico¹³. Come in un archivio, in questi allestimenti gli oggetti acquisiscono rilevanza per la loro dimensione fisica, più che per il valore storico o culturale che è stato loro assegnato, riducendo al minimo i filtri interpretativi e selettivi – per definizione non neutrali – della curatela. Come spiega Elisabetta Modena, se i dispositivi di display tradizionali dei musei (come cornici, teche e piedistalli) guidano lo sguardo del visitatore e mediano la prossimità fisica e sensoriale con gli oggetti, i dispositivi archivistici sovvertono questo ruolo: gli oggetti vanno interpretati nel loro insieme o attraverso il loro accostamento seriale. La disposizione seriale e la “neutralità” degli scaffali d'archivio generano quell'effetto che Ernst van Alphen definisce *depletion of identity* (o *subjectivity*), ovvero l'indebolimento della specificità di ogni singolo oggetto all'interno dell'unità più ampia dell'archivio¹⁴.

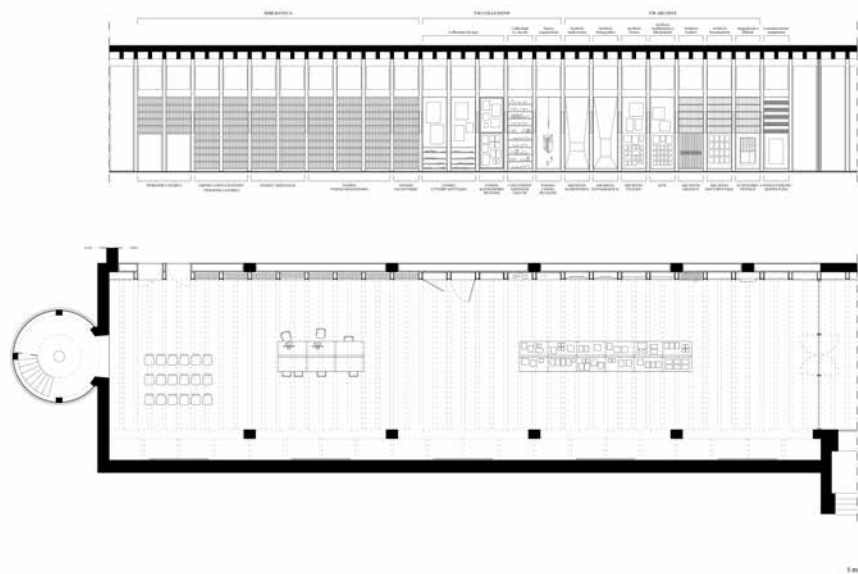
L'attenzione del visitatore è rivolta alla moltitudine, al grande numero. Così anche in Cuore, in assenza di gerarchie e rigide mediazioni curatoriali, il visitatore si fa anche un po' ricercatore costruendo il proprio percorso, la propria interpretazione, il proprio significato a partire da ciò che vede e da ciò che incontra¹⁵. L'archivio in mostra suscita nel visitatore un senso di mistero offrendo la possibilità di scoprire nuove prospettive, sulla storia e sul tempo, guidate da *serendipità* piuttosto che da un percorso di visita programmato¹⁶. In questo senso, come notano Simone Farresin

13. E. Modena, *op. cit.*, p. 100.

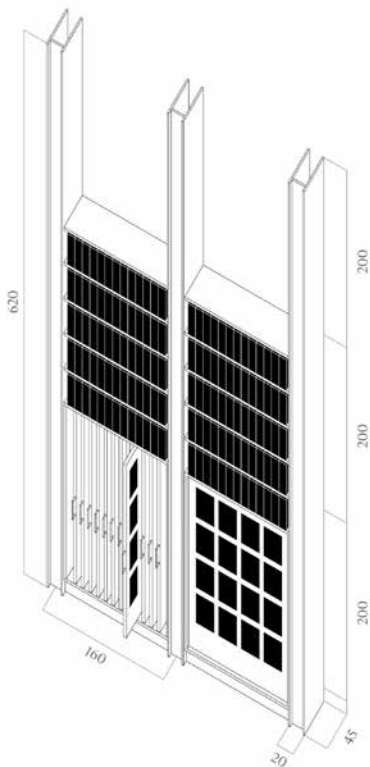
14. E. van Alphen, *Staging the Archive. Art and Photography in the Age of New Media*, Reaktion Books, Londra 2014.

15. S. Farresin, A. Trimarchi (Formafantasma), *Displaying the Archive*, intervista di M. Alessandrini, 2026. <https://curatorialarchives.com/formafantasma/>.

16. S. Bond, *Serendipity, transparency, and wonder. The value of visitable storage*, in M. Brusius, K. Singh (a cura di), *Museum Storage and Meaning. Tales from the Crypt*, Routledge, Abingdon 2018, pp. 64-82.



Cuore, pianta e prospetto della parete est. Rielaborazione dell'autore a partire da disegni pubblicati su "Casabella" n. 963, 2024.



Cuore, disegno assonometrico di due moduli del sistema di scaffalatura della parete est. Disegno dell'autore.

e Andrea Trimarchi di Formafantasma, diversamente dalla sua reputazione, l'archivio si rivela tutt'altro che rigido, bensì dinamico e partecipativo¹⁷.

La messa in mostra dell'archivio apre quindi a nuove forme di interazione e coinvolgimento con il patrimonio. Paradossalmente, nonostante un minor aiuto nell'interpretazione da parte della curatela, la relazione con l'oggetto si fa più diretta e intima. Cambia il modo di interagire con il materiale e cambia la postura stessa del visitatore: si china, si piega, allunga il collo, scruta, estrae cassette e apre vetrine alla ricerca di qualcosa che possa coinvolgerlo. Del resto, l'archivio porta da sempre con sé una serie di gesti di cura e di attenzione, nei confronti dell'oggetto che richiedono tempo e generano inevitabilmente un senso di intimità e prossimità che le forme convenzionali di esposizione museale tendono invece a negare¹⁸.

In un'epoca fortemente segnata dal digitale, Cuore e gli archivi in mostra restituiscono importanza al contatto con la materia fisica, spesso relegando la tecnologia digitale a supporto secondario (come nel caso dei monitor sulla parete ovest di Cuore). L'oggetto *analogico*, da un lato, acquisisce un'aura probabilmente mai avuta, venendo esposto come reliquia da esibire¹⁹; dall'altro, assume un carattere intimo, attraverso il quale il visitatore può riconoscersi, rispecchiarsi o prendere le distanze.

Tra cura e spettacolo

Ritornando alla domanda iniziale, la messa in mostra dell'archivio sembra rispondere al desiderio di riscoprire il patrimonio attraverso nuove forme più dirette, più intime, svincolate da filtri e mediazioni. Progetti come Cuore si rivelano come macchine architettoniche capaci di negoziare nuovi rapporti tra corpo e oggetto, tra storia personale e memoria collettiva. Alle linee curatoriali

istituzionali subentrano progetti architettonici che coreografano la visibilità e l'accessibilità dell'archivio.

Tuttavia, più che risposte, l'archivio in mostra pone nuovi interrogativi. Attraverso queste forme di esibizione della memoria, tali architetture possono stimolare nuovi impulsi creativi e progettuali? La visibilità di un archivio di progetto, come quello di Triennale, coincide con la possibilità di ricomporre riferimenti del passato in traiettorie creative inedite? Boris Groys sostiene che la novità emerge non dall'invenzione *ex novo* ma dalla rivalutazione dei valori del materiale culturale già presente. In questo processo, sempre secondo Groys, gli archivi sono siti operativi di produzione intellettuale e creativa, anziché semplici custodi passivi²⁰. La *mise-en-scène* dell'archivio potrebbe dunque assecondare questa visione, offrendo strumenti alternativi, più diretti, di accesso al serbatoio culturale. In un'epoca dominata dall'accelerazione digitale, il ritorno al materiale, al tangibile appare una chiave per l'innovazione creativa autentica. Altre questioni interessano il valore culturale dei materiali d'archivio messi in mostra. L'estetizzazione dell'archivio attraverso progetti come Cuore favorisce indubbiamente una tendenza a trasformare le architetture in icone mediatiche, immagini da condividere sui social. Il Depot Boijmans Van Beuningen ne è un esempio paradigmatico: soprattutto nei primi mesi di apertura, è stata visitato più per la sua architettura che per la sua collezione²¹.

L'imponente facciata in specchi e lo spettacolare atrio piranesiano hanno prodotto un'estetica instagrammabile, attraendo soprattutto curiosi di architettura e turisti in cerca di selfie. Allo stesso modo, a partire dalla sua apertura, sono state soprattutto le immagini di Cuore – più che le sue attività – a circolare su riviste e web. È dunque lecito chiedersi se queste architetture appiattiscano il valore artistico e documentale di un patrimonio a puro consumo estetico, alimentando un'economia dell'attenzione che insegue *like* e visibilità. In questo processo, il livellamento dei materiali, privo

17. S. Farresin, A. Trimarchi, *op cit.*

18. *Ibid.*

19. E. Modena, *op. cit.*, p. 99.

20. B. Groys, *On the New*, traduzione di G. M. Goshgarian, Verso, Londra - New York 2014.

21. Come emerso da interviste con i curatori del Depot nel gennaio 2026.

di gerarchie, rischia di ridurre un documento a oggetto mercificato – in pasto ai social – o, paradossalmente, di innalzarlo a opera d'arte, seppur privo di tale statuto.

Al contrario, trasparenza e visibilità possono realmente democratizzare e accrescere davvero la consapevolezza pubblica della conoscenza conservata negli archivi? E in che misura una maggiore prossimità al patrimonio si traduce in un'effettiva capacità educativa? Spesso, riducendo mediazioni e filtri curatoriali, i visitatori possono trovarsi persi nella mole di materiali conservati, specialmente in collezioni come quella del Depot dove sono conservati oltre 150 mila oggetti²². Vista l'attualità di questo fenomeno, misurarne gli effetti sul pubblico è complesso, ma alcuni curatori ne testimoniano già cambiamenti significativi. Georgia Haseldine, ad esempio, riferisce di un rispetto inaspettato da parte dei visitatori del V&A East Storehouse nei confronti della collezione esposta²³. In questo senso, l'archivio o il deposito aperto può esercitare una funzione educativa, *istruendo* il visitatore come co-proprietario della collezione, oltre che ricercatore²⁴.

L'archivio in mostra si configura dunque come uno spazio di negoziazione tra spettacolo e cura, tra consumo di immagini e democratizzazione del sapere: un laboratorio progettuale in cui l'architettura sperimenta, reimmagina e, in alcuni casi, mette in crisi le condizioni di conservazione. Cuore prende le distanze dall'idea dell'archivio come bunker, impenetrabile arca di sapere. Pur limitandosi a una selezione delle collezioni di Triennale, svela la natura autentica dell'archivio: un dispositivo culturale e spaziale, una macchina poetante che oltre a conservare narra, evoca e mette in scena in modi in cui la memoria è mostrata, condivisa e governata. Scaffali, cassettiere, mensole diventano dispositivi narrativi

che rendono il patrimonio leggibile e generativo. L'archivio da serbatoio potenziale diviene strumento attivo di ispirazione e produzione culturale. Infine, l'archivio accoglie l'attesa, lo scorrere lento del tempo. Se già l'aspetto basilicale del progetto di Cipelletti evoca un'atmosfera contemplativa, la gestualità e le posture richieste – chinarsi, scrutare, estrarre, sfiorare – rimandano a uno spazio intimo di riflessione. L'archivio in mostra dà così luogo a diversi livelli di esperienza e di visione: dal consumo veloce, inscritto nelle logiche dei social media, fino all'approfondimento paziente dello sguardo e del pensiero. Allora, aprire gli archivi significa innescare un mutamento culturale profondo, riaffermare il valore dell'attesa e della cura. Il progetto di questi spazi sfrutta gli strumenti della comunicazione veloce – estetizzazione, spettacolarizzazione, “instagrammabilità” – per riportare l'attenzione sul tempo lungo della relazione con il patrimonio, dalla conservazione all'esposizione, dal restauro alla ricerca. In questo modo, tramite visibilità e trasparenza, l'archivio in mostra rende presente il passato e viva la memoria. Non come reliquiario ma come un laboratorio aperto: un invito a osservare, a toccare, a ricercare. A prendersi cura.

22. S. Kisters, *Paradoxical Starting Points*. Depot Boijmans Van Beuningen, in “Oase”, n. 111, 2022, p. 71.

23. Come emerso dalla conversazione con Georgia Haseldine, senior curator V&A East Storehouse, del 3 dicembre 2026.

24. S. Kisters, *Paradoxical Starting Points*. Depot Boijmans Van Beuningen, cit., p. 75.

Architettura e ambiente

Aria, ambiente, abitare: casa come clima

DI

Stamatina Kousidi

Un padiglione espositivo è in genere esente da molti dei requisiti ambientali associati all'architettura residenziale. Eppure, una serie di installazioni effimere presentate alla Triennale di Milano, all'interno del Palazzo dell'Arte tra il 1983 e il 1992, ha sfruttato proprio questa libertà per interrogare il rapporto tra la casa, il corpo e i dispositivi per il controllo climatico¹. L'approccio allo spazio domestico attraverso la tecnologia – finalizzato alla qualità spaziale, al comfort termico e al benessere umano – non costituiva una novità nel contesto di mostre di architettura né lo era l'attenzione alla dimensione fisiologica dello spazio. Dalla Casa Elettrica di Figini e Pollini (IV Triennale di Monza, 1930) alla *Wichita House* di Buckminster Fuller (Museum of Modern Art, New York, 1946), lo spazio domestico era stato a lungo concettualizzato, attraverso installazioni effimere, come un dispositivo di regolazione dell'ambiente interno. Questi approcci hanno posto la casa in primo piano come un sistema progettato per regolare le condizioni del corpo umano, riducendola di fatto a un “guscio attorno ai servizi ambientali, come un tepee o un igloo attorno al suo fuoco, con poco spazio lasciato all'abitante”².

Tuttavia, nel momento in cui queste installazioni venivano concepite – all'indomani dell'embargo petrolifero del 1973 – i sistemi di climatizzazione stavano subendo una profonda trasformazione: quelli basati su grandi volumi d'aria ad alta inerzia termica stavano lasciando il posto a flussi più piccoli e variabili. Con la diminuzione di questa inerzia, gli ambienti interni diventavano meno stabili e meno adatti alle esigenze individuali, sollevando nuove preoccupazioni in merito al comfort e alla salute umana³.

Sette installazioni, tratte da tre contesti espositivi più ampi, sono significative a questo riguardo: *Le case della Triennale. Otto*

1. Cfr. R. Banham, *The Architecture of the Well-Tempered Environment*, University of Chicago Press, Chicago 1969.

2. J. Hix, *The Glasshouse*, The MIT Press, Cambridge, MA, 1974, p. 169. Tutte le traduzioni sono dell'autrice, ove non diversamente indicato.

3. M. Addington, *Contingent Behaviours*, in “AD – Energies”, vol. 79, n. 3, 2009, p. 14.

progetti di ambienti domestici (1983); *Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi* (1986), una delle mostre introdotte alla XVII Triennale; e *La vita tra le cose e la natura: il progetto e la sfida ambientale* (1992).

La rassegna del 1986 coniugava “un forte impegno teorico a un convincente carattere spettacolare”, definendo temi introduttivi che costituivano “la struttura portante dell'esposizione internazionale: *Le città del mondo e il futuro della metropoli*”⁴. L'edizione del 1992, invece, affrontava esplicitamente la questione ambientale e le tensioni tra creatività progettuale ed emergente crisi ecologica. “Oggi più di ieri”, scrive Carla Venosta nella prefazione del catalogo, “l'intelligenza creativa deve fare i terribili conti con la protesta dell'ambiente, che per differenti motivi diventa sempre meno vivibile”⁵. L'esposizione del 1992 anticipava così preoccupazioni tuttora centrali⁶, auspicando una “relazione sinergica” tra ambiente e contesti domestici o urbani⁷ e configurando l'ambiente stesso sia come vincolo sia come opportunità progettuale.

I progetti selezionati appartengono quindi a una fase in cui il rapporto tra architettura ed energia, così come tra spazio domestico e tecnologia, emergeva come ambito di riflessione critica. Il paradigma precedente – in cui gli ambienti interni determinavano in larga misura lo scambio termico del corpo – aveva già iniziato a lasciare il posto a condizioni più dinamiche e, in parte, più problematiche.

4. A. Rocca, *Atlante della Triennale*, Charta - Triennale di Milano, Milano 1999, p. 66.

5. C. Venosta in AA.VV., *La vita tra cose e natura: il progetto e la sfida ambientale*, Electa, Milano 1992, n.p.

6. Cfr. P. Antonelli, A. Tannir (a cura di), *Broken Nature. Design Takes on Human Survival*, Electa, Milano 2019.

7. C. Venosta, *op. cit.*

Finestre: apparati di mediazione tra interno ed esterno

La prima traiettoria di installazioni richiama l'attenzione sugli elementi liminali, interstiziali e marginali degli edifici: facciate, finestre, nicchie, muri e involucri. Queste componenti vengono considerate come sistemi articolati, la cui forma viene rielaborata per enfatizzarne il carattere performativo. Sono intese come apparati in quanto capaci di mediare tra interno ed esterno, nonché tra dimensione collettiva e domestica. Isolata dalla facciata, la finestra, in particolare, emerge come oggetto ad alte prestazioni: un dispositivo in grado di garantire privacy, sicurezza e un efficiente scambio energetico.

L'installazione *Inside-out: la finestra sul giardino* di Diller e Scofidio comprendeva una serie di prototipi tridimensionali: una finestra urbana in cui “il vetro trasparente era sostituito da un sistema di movimentazione in rame che contiene anche un meccanismo di visualizzazione e un'antenna”, una finestra suburbana che “conteneva una fotocellula e una lamella in acciaio per segnare la divisione tra pubblico e privato” e una finestra rurale che “separava il vetro e il telaio per esplorare la relazione tra punto di vista e punto di fuga”⁸.

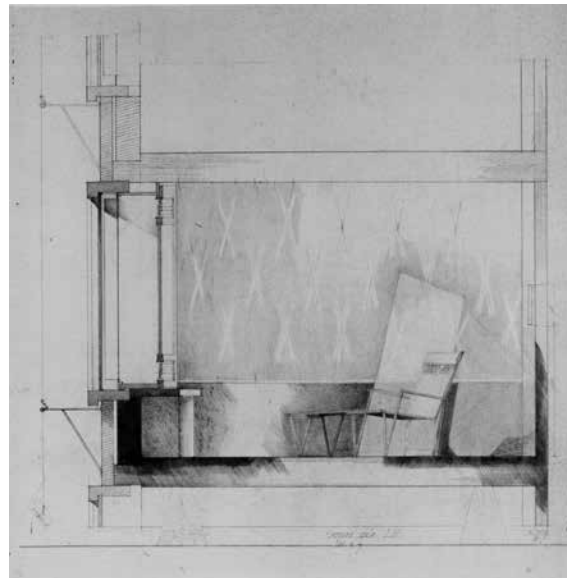
Insieme, questi elementi formavano un'installazione coerente in cui sottili variazioni – sporgenze, cavi, dispositivi integrati, trattamenti del vetro e specchi – applicate a una struttura lignea autoportante articolavano tre diverse relazioni tra interno ed esterno. Come notavano Diller e Scofidio nel catalogo, “la finestra riconcilia l'originale violazione del muro”: è un “apparato che cospira con altre macchine per omogeneizzare qualsiasi clima”⁹. Attraverso i manufatti esposti e i visitatori che si muovevano tra di essi, il

8. E. Dimendberg, Diller Scofidio + Renfro, *Architecture After Images*, University of Chicago Press, Chicago 2013, p. 35-37.

9. E. Diller, R. Scofidio, *Inside-out: la finestra sul giardino*, in M. Bellini, G. Teyssot (a cura di), *Il progetto domestico: La casa dell'uomo: archetipi e prototipi - Progetti*, Electa, Milano 1986, pp. 26-27.



Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio, *Inside-out: la finestra sul giardino*, XVII Triennale di Milano (1986), *Il progetto domestico: La casa dell'uomo: archetipi e prototipi*. Courtesy © Triennale Milano - Archivi.



Umberto Riva, *Il massimo del risparmio; il minimo di energia*, XVII Triennale di Milano (1986), *Il progetto domestico: La casa dell'uomo: archetipi e prototipi*. Courtesy © Triennale Milano - Archivi.

progetto inquadrava l'architettura come una forma di performance culturale¹⁰ capace di fungere da veicolo narrativo e di estrarre storie dall'ambiente costruito e su di esso¹¹.

L'installazione di Umberto Riva *Il massimo del risparmio; il minimo di energia* rielaborava analogamente la finestra domestica come un dispositivo architettonico attivo. Anziché limitarsi a un meccanismo di adattamento stagionale, il progetto ne metteva in evidenza la capacità di determinare l'esperienza spaziale: come mediatrice di luce e aria, ma anche come cornice selettiva attraverso cui percepire il mondo esterno – la natura, la città e lo scorrere del tempo¹². Profondità, forma e materialità, con le rispettive proprietà termiche, contribuivano ad amplificarne le prestazioni. La finestra prismatica, posta al centro di una stanza spoglia, attraverso sottili rotazioni e distorsioni, derivava meno da un formalismo geometrico che da una lettura fenomenologica dello spazio¹³. Questo approccio si allineava alla più ampia concezione di Riva di una “spazialità costruttiva”, in cui gli elementi architettonici – muri, tetti, finestre, porte e pavimenti – risultavano carichi di tensioni latenti e potenziale espressivo¹⁴. Concepita come una “cerniera luminosa fra interno ed esterno”¹⁵, la “finestra-serra” integrava componenti stratificati – un pannello di legno ventilato, un volume vetrato sfaccettato e dispositivi per la vegetazione, l'ombreggiatura e il controllo termico. Presentata come una sezione parziale di interni, l'installazione invitava i visitatori a interagire fisicamente e percettivamente con un'atmosfera attentamente costruita, che evocava un ambiente domestico vissuto, sensoriale e mutevole, “in una ricreata naturalità estiva”¹⁶.

10. E. Dimendberg, *op. cit.*, p. 35.

11. *Ibid.*

12. U. Riva, *Il massimo del risparmio; il minimo di energia*, in M. Bellini, G. Teyssot (a cura di), *op. cit.*, pp. 54-55.

13. *Ibid.*

14. P. Nicolin, *For Umberto Riva*, in M. Zardini, P. Nicolin, *Umberto Riva*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1993, pp. 13-14.

15. G. Ottolini, *Architettura degli allestimenti*, Altralinea Edizioni, Firenze 2019, p. 63.

16. *Ibid.*



Paolo Deganello con Alberto Magnaghi, *La casa in comune* (1983), *Le Case della Triennale: 8 progetti di ambienti domestici contemporanei*. Courtesy © Triennale Milano - Archivi.

La casa in comune di Paolo Deganello e Alberto Magnaghi, invece, riconfigurava lo spazio domestico come un sistema stratificato di esperienze individuali e collettive, in cui l'articolazione della facciata – e, in particolare, delle finestre – assumeva un ruolo centrale. Quattro stanze, ciascuna assegnata a un ipotetico occupante, si esprimevano all'esterno attraverso aperture distinte – “terrazze-finestra” – trasformando la facciata stessa in un segno identitario e in un'interfaccia tra spazio interno ed esterno. Attraverso tali dispositivi, il progetto metteva in luce tre livelli dell'abitare: i luoghi delle “identità individuali, della solitudine”, i luoghi “della vita del collettivo a cui ciascuno riferisce la propria esperienza”, e il luogo “indefinito dell'incontro di esperienze e dell'informazione urbana”¹⁷.

17. P. Deganello, A. Magnaghi, *La casa in comune*, in F. Raggi, F. Trabucco

La varietà delle aperture rafforzava l'ambizione di svincolare lo spazio domestico da archetipi tipologici rigidi e rappresentazioni tradizionali. Essa si inseriva in un sistema di soglie culminante nella cupola trasparente che racchiudeva l'installazione, separando concettualmente l'ambiente interno dal contesto urbano inquinato e, al contempo, reinterpretando i confini tra interno ed esterno.

Ambienti interni: ibridi tra elementi architettonici e infrastrutture domestiche

Una seconda traiettoria di installazioni enfatizza il vuoto – lo spazio interno plasmato dal primato delle qualità ambientali e di elementi atmosferici variabili come luce, umidità e suono. Questo filone richiama l'attenzione sulle molteplici possibili definizioni della casa come ambiente ben temperato, ponendo in primo piano la relazione tra spazio e corpo – i suoi movimenti, le sue emissioni, l'esperienza fisica e la fisiologia – quali componenti centrali delle narrazioni espositive. In tale contesto, l'architettura domestica emerge come un ibrido tra elementi costruttivi e sistemi tecnologici deputati alla regolazione dei flussi di aria, energia, luce e acqua, in cui i confini tra manufatti e dispositivi si fanno sempre più sfumati.

L'installazione *L'idraulica domestica* di Juan Navarro Baldeweg astrae la casa in un assemblaggio scultoreo: una sequenza di oggetti-macchine che consentivano l'immissione, la circolazione e la trasformazione dell'acqua. Il progetto si fondava sulla convinzione di una costanza coesistenza tra naturale e artificiale, e sull'idea che ogni oggetto implicasse un inserimento forzato entro coordinate fisiche. Concependone il flusso dell'acqua come coordinata intrinseca – al tempo stesso parte di un ciclo naturale e sequenza lineare di eventi – la casa veniva reimmaginata come un

(a cura di), *Le case della Triennale. Otto progetti di ambienti domestici*, Electa, Milano 1983, p. 22.

18. J. Navarro Baldeweg, *L'idraulica domestica*, in M. Bellini, G. Teyssot (a cura di), *op. cit.*, pp. 56-57. Cfr. F. Morgia, *La casa è un paesaggio*. Juan



Juan Navarro Baldeweg *L'idraulica domestica*, XVII Triennale di Milano (1986), *Il progetto domestico: La casa dell'uomo: archetipi e prototipi*. Courtesy © Triennale Milano - Archivi.

paesaggio¹⁸. L'infrastruttura domestica veniva isolata, distaccata da qualsiasi struttura circostante e portata in primo piano. Questa strategia richiamava il disegno *Anatomy of Dwelling* [Anatomia di un'abitazione] di Reyner Banham e François Dallegret¹⁹, così come la più recente installazione *Domestic Astronomy* [Astronomia domestica] di Philippe Rahm²⁰. Baldeweg proponeva una concezione olistica dell'architettura, abbracciando una comprensione ampliata dello spazio, non come una collezione di oggetti delimitati, ma come interazione tra materia ed energia intrecciate in reti percepibili. “Il nostro ambiente e la nostra presenza al suo interno sono interdipendenti”, scrive, formando “un tutto integrato, impegnato in una dinamica interattiva”²¹. Il sottotitolo stesso dell'installazione – *L'idraulica domestica è un paesaggio* – rimandava a un continuum che collegava elementi naturali, corpo umano, spazio domestico e tecnologia. L'architettura diventava così “uno specchio in cui possiamo scorgere la consapevolezza della nostra presenza fisica e organica nel mondo”, capace di risvegliare “echi che emozionano e scuotono le emozioni”²². Come suggeriva Baldeweg, “gli effetti di un edificio si moltiplicano quando è abitato”, poiché la casa è permeabile sia verso l'esterno sia verso l'interno: “una stanza esprime un messaggio speciale emesso da un campo energetico”, attivato per risonanza e trasmesso all'esperienza vissuta²³.

Navarro Baldeweg e la Casa de la Lluvia, in A. Boschi, L. Lanini (a cura di), *L'architettura della villa moderna. Volume terzo. Gli anni dei linguaggi diffusi 1981-2018*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 107-116.

19. La didascalia del disegno suggerisce una possibilità inquietante: “The house itself has been omitted from the drawing, but if mechanical services continue to accumulate at this rate it may be possible to omit the house in fact”. R. Banham, *A Home is not a House*, in “Art in America”, vol. 2, 1965, p. 71.

20. Cfr. Rahm P. Rahm, *Architecture météorologique*, Archibooks, Paris 2009.

21. E. Witschey, *Navarro Baldeweg*, Gingko Press, Corte Madera CA, 2001, p. 11.

22. E. Witschey, *op. cit.*, p. 12.

23. E. Witschey, *op. cit.*, p. 21. See also F. Dal Co et al. (a cura di), *Juan Navarro Baldeweg: le opere, gli scritti, la critica*, Electa Architettura, Milano 2012.

Allo stesso modo, la *Body-building home: la casa palestra* dello studio Office for Metropolitan Architecture (OMA) proponeva un modello abitativo visionario basato sull'ibridazione di funzioni, elementi, macchine e ambienti. Formalmente, l'installazione si ispirava all'architettura a padiglione di Mies van der Rohe: consisteva in un piano continuo all'interno del quale si disponeva una serie di volumi in vetro, suggerendo che ogni uso potesse essere integrato in questo campo fluido²⁴. Le zone dedicate all'attività fisica si fondevano senza soluzione di continuità con le funzioni domestiche, dissolvendo i confini funzionali convenzionali.

Sebbene tali ibridazioni tra casa e palestra richiamassero precedenti modernisti – come le stanze comuni della casa di appartamenti di Walter Gropius per l'Esposizione tedesca di architettura del 1931 a Berlino e *La Maison du Jeune Homme* di Charlotte Perriand, René Herbst e Louis Sognot per l'Esposizione universale di Bruxelles del 1958²⁵ – l'installazione di OMA ne radicalizzava gli esiti. Qui, l'intensità programmatica veniva accentuata dall'integrazione pervasiva di apparati tecnologici – “aria condizionata, luci al neon, televisori, proiezioni, pezzi di stoffa, altoparlanti, messaggi registrati, raggi laser e “ogni sorta di tecnologia che intensifica il delirio della metropoli”²⁶.

Sul piano concettuale, l'installazione mirava a provocare e destabilizzare deliberatamente, presentando un modello di domesticità che si discosta nettamente dalle espressioni “senza vita, puritane, vuote e inabitabili”²⁷ di domesticità del Movimento Moderno. Come suggeriva il testo della mostra, “la casa verrà dissacrata e aperta, e illustrerà la sua perfetta aderenza anche agli aspetti più suggestivi della cultura contemporanea”²⁸. Centrale, in questa proposta, era

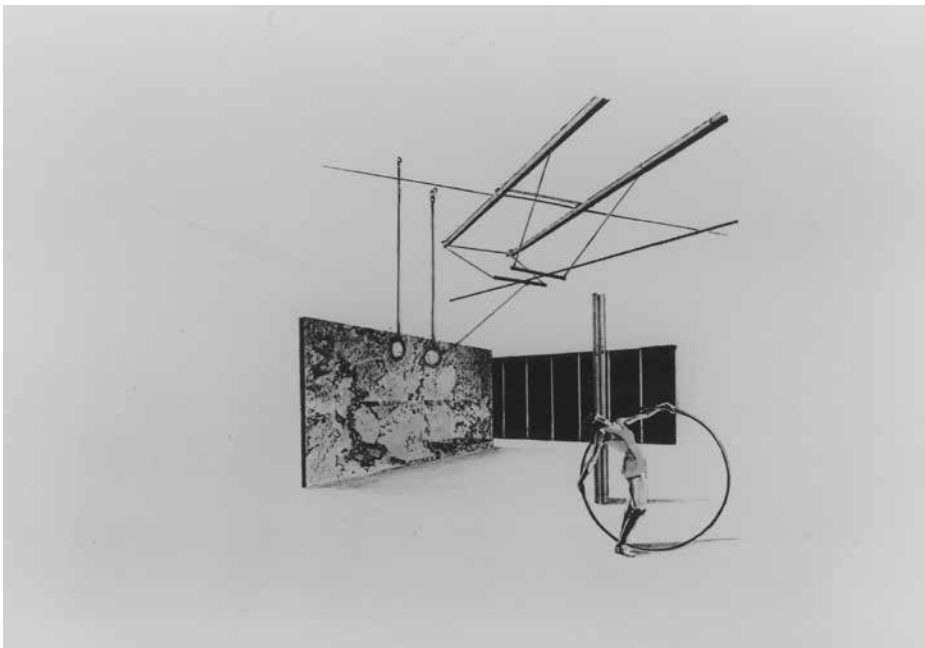
24. L.C. Villegas, *1986. Modernism on Steroids. Casa Palestra, The Domestic Project*, in “OASE”, n. 94, 2025, pp. 78-83.

25. Cfr. N. Greenberg, M. Kennedy, *The Advanced School of Collective Feeling: Inhabiting Modern Physical Culture 1926-38*, Park, Zurich 2023.

26. L.C. Villegas, *op. cit.*, p. 80.

27. OMA, *Casa Palestra, Milan Triennale, 1985-1986*. Mostra. <https://www.oma.com/projects/casa-palestra>.

28. Office for Metropolitan Architecture, *Body-building home: la casa palestra*, in M. Bellini, G. Teyssot (a cura di), *op. cit.*, p. 52.



Office for Metropolitan Architecture, *Body-building home: la casa palestra*, XVII Triennale di Milano (1986), *Il progetto domestico: La casa dell'uomo: archetipi e prototipi*. Courtesy © Triennale Milano - Archivi.

l'azione corporea, evocata attraverso proiezioni, effetti luminosi e voci registrate, che animano lo spazio e sottolineano il ruolo dell'abitante.²⁹ L'installazione si configurava così come una dichiarazione critica nei confronti della concezione modernista della casa come ambiente sterile, anticipando un crescente interesse per le dimensioni corporee, sensoriali e fisiologiche dello spazio domestico³⁰.

29. *Ibid.*

30. R. Gargiani, *OMA/Rem Koolhaas*, Laterza, Roma-Bari 2006, p. 70.

Atmosfere: tra controllo dell'aria e sistemi viventi

Una terza traiettoria di installazioni si concentra sulla relazione tra lo spazio e il processo fisiologico della respirazione, esaminando come gli ambienti espositivi possono essere concepiti non solo come costrutti visivi o spaziali, ma come condizioni atmosferiche capaci di coinvolgere direttamente il corpo umano. Focalizzandosi sugli spazi della casa, questi progetti spostano l'attenzione dai confini architettonici fissi verso condizioni effimere e dinamiche, in cui l'atmosfera emerge come materiale primario della progettazione. Accanto all'interesse per gli aspetti fisici dello spazio domestico, acquistavano crescente rilevanza temi quali la qualità dell'aria, l'igiene e il benessere, collocando l'ambiente espositivo entro discorsi più ampi su architettura, ecologia e tecnologia. In questo senso, la respirazione funziona non solo come metafora, ma come principio strutturante in grado di orientare la progettazione degli spazi abitativi.

L'installazione *La casa che respira ovvero l'Eden di Yves Klein*, di Pierre Restany e Francesco Schianchi, si ispirava al concetto di "architettura dell'aria" sviluppato da Klein, con Claude Parent, all'inizio degli anni '60³¹. Analogamente, proponeva ambienti abitabili definiti dalla regolazione climatica piuttosto che da confini fisici. Questa architettura eterea dissolveva i limiti spaziali, sostituendoli con atmosfere in grado di modellare la percezione e l'interazione sociale: "una specie di ritorno all'Eden, un superamento dell'architettura tradizionale che si esprime nell'isolamento di uno spazio, per liberare sensibilità, relazioni, scambi tra le persone"³². L'installazione mobilitava la metafora del respiro per mettere in primo piano le dimensioni relazionali e fisiologiche dell'architettura, integrando ambiente, tecnologia e percezione umana in un'esperienza

31. Cfr. Y. Klein, *Air Architecture*, Storefront for Art and Architecture, New York 2015.

32. P. Restany, F. Schianchi, *La casa che respira ovvero l'Eden di Yves Klein*, in AA.VV., *La vita tra cose e natura*, cit., pp. 92-93.



Yves Klein *La casa che respira*, realizzata da Pierre Restany e Francesco Schianchi, nella mostra tematica *Natural-Mente*, XVIII Triennale di Milano (1992), *La vita tra cose e natura: il progetto e la sfida ambientale*. Courtesy © Triennale Milano - Archivi.
Clino Trini Castelli, *La camera linda*, XVII Triennale di Milano (1986), *Il progetto domestico: La casa dell'uomo: archetipi e prototipi*. Courtesy © Triennale Milano - Archivi.

spaziale unitaria. Anticipando pratiche espositive contemporanee basate sul clima, costruiva un ambiente immersivo, combinando pavimenti vegetati, specchi, acqua e sistemi di climatizzazione, in cui i visitatori diventano “tanto partecipanti quanto osservatori o spettatori”³³, fisicamente e percettivamente coinvolti nello spazio³⁴.

La camera linda di Clino Trini Castelli seguiva una linea di ricerca parallela, concentrandosi sull'igiene e sulla qualità degli ambienti interni. Concepita come un'unità domestica ermetica, orientata verso un'ampia apertura vetrata e arredata con oggetti sospesi minimali e astratti, l'installazione enfatizzava il ruolo dei fattori immateriali – inclusa la qualità dell'atmosfera – nel definire l'esperienza spaziale. Per Castelli, l'interfaccia tra corpo e spazio era multisensoriale, plasmata da “suoni, colori, luci, esperienze tattili e olfattive che, insieme agli aspetti della composizione formale costituiscono gli elementi più profondi della nostra sensazione dello spazio”³⁵. La stanza sterilizzata, priva di polvere, si inseriva in una più ampia esplorazione, ricorrente nella sua opera, delle dimensioni soggettive e immateriali dello spazio, dal microclima all'atmosfera. Questa indagine sul rapporto tra flussi e forme si sviluppava anche attraverso il disegno, mediante l'uso di simboli, frecce e tracce per visualizzare processi dinamici³⁶. Tali qualità, intangibili ma percepibili, si rivolgevano sia alla sensibilità dell'utente sia alla crescente presenza della tecnologia negli ambienti domestici. Piuttosto che respingerla, Castelli cercava di “umanizzarla”, restituendole profondità sensoriale e ricchezza esperienziale³⁷.

33. H. Urbach, *Exhibition as Atmosphere*, in “Log”, n. 20, p. 16.

34. P. Restany, F. Schianchi, *op. cit.*, p. 92.

35. C.T. Castelli, *La camera linda*, in M. Bellini, G. Teyssot (a cura di), *cit.*, pp. 34-35.

36. “We have today to invent a new kind of perspective tool that represents our condition today. This kind of work involves the drawing many times, so the drawing must be reorganized in some way. This is very interesting and I think exciting, but its a long process. In general, in our work we have to use methods because we are talking about what is subjective, aspects that are immaterial, things that are very fragile [...]”. C. Trini Castelli, *Design Primario*, in C.T. Mitchell, *New Thinking in Design: Conversations on Theory and Practice*, Wiley, New York 1996, pp. 62-71.

37. *Ibid.*

Conclusioni

Le recenti mostre tenutesi alla Triennale di Milano hanno riportato l'attenzione sulla casa, indagandone le molteplici dimensioni: materiali, culturali, estetiche, tecnologiche e politiche. Hanno messo in luce temi quali le infrastrutture che sostengono la vita domestica e il loro intreccio con il genere (*Home Sweet Home*, 2023)³⁸, nonché il modo in cui esse possono supportare le funzioni biologiche, migliorare il benessere e promuovere la longevità (*La Repubblica della Longevità, Inequalities*, XXIV Esposizione Internazionale, 2025)³⁹.

I sette progetti evidenziati possono essere intesi come precursori di queste indagini. Piuttosto che offrire una panoramica esaustiva, individuano momenti chiave della cultura espositiva della Triennale, in cui le installazioni hanno funzionato come banchi di prova per esplorare possibili futuri domestici. Nel corso del XX secolo, le mostre di architettura hanno infatti “svolto un ruolo primario” nella diffusione di idee e nella formazione della percezione pubblica dei “valori della vita moderna”⁴⁰. Molte delle proposte più innovative sono emerse proprio in questi contesti, dove gli spazi espositivi fungevano da laboratori per scenari abitativi speculativi, non ancora realizzabili nella pratica⁴¹. Le esposizioni operavano così sia come luoghi di sperimentazione sia come strumenti di pedagogia pubblica. Allo stesso tempo, i progetti selezionati rispecchiano l'attuale urgenza di affrontare il progetto domestico nelle sue molteplici dimensioni – statiche e dinamiche, corporee e ambientali,

38. N. Bassoli (a cura di), *Home Sweet Home*, Electa, Milano 2023.

39. Cfr. M. Pederbelli (a cura di), *Inequalities. 24. Esposizione Internazionale*, Electa, Milano 2025.

40. C. Rodríguez Pedret, *Spectators of the Future: The Domestic Space as a Theatrical Stage in Exhibitions and Popular Fairs (1955-1970)*, in “Opus Incertum”, n. 10, 2024, p. 58.

41. *Ibid.*

42. A. Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, The MIT Press, Cambridge, MA, 1992, p. 147.

43. *Ibid.*

44. E. Kapp, *Grundlinien einer Philosophie der Technik*, 1877, G. Westermann, Braunschweig 1877; tr. in: West Kirkwood J., Weatherby L. (a cura di),

ordinarie e inquietanti – e di rivisitare l'inscindibile relazione tra architettura, tecnologia e corpo umano.

Anthony Vidler concettualizza questa relazione descrivendo le tecnologie domestiche, progettate per regolare acqua, temperatura, luce e aria, come “un complesso esoscheletro per il corpo umano”⁴². In questa prospettiva, lo spazio domestico funziona simultaneamente come protesi e come protezione, sfumando i confini tra il fisico e il fisiologico, l'artificiale e l'organico, il corpo e la macchina⁴³. Tale visione amplia la teoria dell'*Organprojektion* di Ernst Kapp (1877), che postula una relazione intrinseca tra il corpo umano e gli strumenti che esso crea⁴⁴. Superando dicotomie moderniste come natura e cultura, organico e inorganico, materiale e immateriale, essa trova una forte risonanza nei progetti analizzati.

Georges Teyssot sviluppa ulteriormente questa linea di riflessione, evidenziando il ruolo onnipresente, essenziale e in continua espansione degli apparati tecnologici. “La tecnologia non si integra ‘immaginando’ un nuovo ambiente”, scrive, ma piuttosto ‘riconfigurando il corpo stesso, spingendolo verso l'esterno, dove le sue estremità artificiali incontrano il ‘mondo’⁴⁵. Il corpo – un'entità “semiumana, semisintetizzata e in costante mutazione” – diventa così un'interfaccia tra tecnologia e ambiente attraverso superfici liminali dove “entrano in gioco le relazioni tra sé e il mondo”, e in cui si moltiplicano registri quali benessere, media e informazione⁴⁶.

Più recentemente, Albert Pope descrive l'emergere di un “esoscheletro virtuale per la specie”, osservando che “tutto ciò che facciamo, lo facciamo attraverso la tecnosfera”, al punto che “il semplice fatto di essere umani e vivi nel mondo di oggi richiede un significativo dispendio di carbonio”⁴⁷. La “tecnosfera” – un “sistema

Elements of a Philosophy of Technology: On the Evolutionary History of Culture, University of Minnesota Press, Minnesota 2018. Cfr. T. Ingold, *Society, nature and the concept of technology*, in “Apollo – University of Cambridge Repository”, 1990. <https://doi.org/10.17863/CAM.109801>.

45. G. Teyssot, *A Topology of Everyday Constellations*, The MIT Press, Cambridge, MA, 2013, p. 249.

46. *Ibid.*

47. A. Pope, *Accelerated Obsolescence*, in “Log”, n. 47, 2019, p. 148.

emergente creato dall'uomo⁴⁸ – ha intensificato l'intreccio con le sfere naturali della Terra. Onnipresente ed espansiva, la tecnologia modella il modo in cui abitiamo e interagiamo con gli spazi domestici che ci circondano. Per Pope, affrontare questa condizione non implica permanenza, ma trasformazione: “la riforma della nostra esistenza materiale richiede un'accelerazione dell'obsolescenza”⁴⁹. Questa posizione si allinea con un approccio progettuale in cui la tecnologia non rappresenta più la soluzione predefinita, ma una risorsa da attivare solo dopo aver esplorato appieno strategie architettoniche e a bassa tecnologia⁵⁰.

Questa prospettiva si collega alla necessità di riconsiderare gli standard di comfort dominanti. Ricerche precedenti sulla casa criticavano una nozione riduttiva del comfort, fondata esclusivamente sulla misurazione, arrivando a suggerire che esso non esista come fenomeno oggettivo, poiché le persone percepiscono principalmente il disagio⁵¹. Oggi diventa quindi urgente rieducare la percezione del comfort e della condizione termica da parte degli abitanti.

L'attenzione a struttura, spazio ed energia ha attraversato in modo latente l'architettura del Movimento Moderno. Mostre recenti – come *Housing Footprint* [L'impronta di un habitat] al Pavillon de l'Arsenal di Parigi (2021-2022), a cura di Philippe Rizzotti⁵², e *Lessons from Modernism. Environmental Design Strategies in Architecture, 1925-1970* [Lezioni dal Modernismo. Strategie di progettazione ambientale in architettura, 1925-1970] alla Cooper Union di New York (2013), a cura di Kevin Bone e Steven Hillyer⁵³ – hanno riportato in luce la dimensione ambientale di progetti abitativi modernisti fondamentali.

48. Cfr. A. Pope, B. Utting, “Log – The Sixth Sphere”, n. 60, 2024.

49. *Ibid.*

50. H. Drexler, S. El Khouli, *Holistic Housing: Concepts, Design Strategies and Processes*, Birkhäuser, Basel 2024, p. 41.

51. W. Rybczynski, *Home: A Short History of an Idea*, Penguin Books, London-New York 1986.

52. P. Rizzotti (a cura di), *L'empreinte d'un habitat. Housing Footprint*, Éditions Pavillon d'Arsenal, Paris 2022.

53. K. Bone (a cura di), *Lessons from Modernism. Environmental Design Strategies in Architecture, 1925-1970*, Monacelli, New York 2014.

Analizzando casi studio del XX secolo in termini di forma ed efficienza energetica, tecniche costruttive e impatto ambientale, queste esposizioni mettono in evidenza aspetti a lungo trascurati, contribuendo a individuare “eccezioni a un insieme di pratiche normative altrimenti impoverite dal punto di vista fisiologico e climatico”⁵⁴ e sottolineando la necessità di un cambiamento critico nella progettazione degli spazi domestici contemporanei. Oggi, riconsiderare la nostra dipendenza dalle tecnologie domestiche è diventato imprescindibile. Alla luce dell'emergenza climatica, della crisi energetica e delle crescenti disuguaglianze sociali, tali riflessioni risultano particolarmente rilevanti, poiché superano i meri indicatori quantitativi e ridefiniscono la qualità spaziale in termini più ampi. Attraverso rappresentazioni inedite della casa, le sette installazioni presentate alla Triennale tra il 1983 e il 1992 hanno sensibilizzato il pubblico, mettendo in discussione le convenzioni della domesticità e concettualizzando l'abitare come un contesto dinamico, relazionale e dipendente dalle risorse.

A partire da questa rilettura della casa come ambiente, la tecnologia emerge come componente integrante dello spazio domestico, capace di plasmarne non solo le prestazioni, ma anche l'architettura, la semantica e la poetica. Questa prospettiva trova un contrappunto nell'esposizione del *Refuge Tonneau*, opera di Charlotte Perriand, Pierre Jeanneret e André Tournon, all'ingresso del Palazzo dell'Arte⁵⁵. Progettato come una struttura abitativa leggera, portatile e minimale, capace di offrire condizioni di abitabilità in ambienti estremi, esso risuona fortemente con le preoccupazioni odierne. Al contempo affascinante e inquietante, primitivo e visionario, incarna un modello di vita alternativo: mobile, resiliente e autosufficiente.

54. K. Moe, *Insulating Modernism*, Birkhäuser, Basel 2014, p. 194.

55. Allestimento esposto al pubblico dal 28 gennaio al 15 marzo 2026.

Frammenti di natura

DI

Giulia Setti

Frammenti di natura propone una riflessione sui modi di esporre, raccontare e mettere in mostra il rapporto – complesso e controverso – tra architettura, natura e ambiente. Nell'attuale panorama, l'idea di immaginare allestimenti capaci di descrivere l'equilibrio, fragile e delicato, tra natura e uomo nonché le gravi ripercussioni che può portare nell'ambiente costruito, è una pratica sempre più comune e diffusa. Numerose mostre, negli ultimi anni, hanno provato a costruire forme di consapevolezza rispetto all'impatto sull'ambiente che l'impronta dell'uomo può lasciare, un impatto durevole e capace di modificare irrimediabilmente l'ambiente e il pianeta. Il saggio studia il contesto italiano e, in particolare, le mostre più recenti, realizzate alla Triennale di Milano, che hanno portato al centro del dibattito disciplinare il ruolo dell'architettura in relazione all'ambiente naturale e antropizzato: una relazione precaria, spesso difficile da mostrare, ma che può essere rappresentata in modi diversi e con punti di vista originali.

Il saggio studia due mostre realizzate in seno alle Esposizioni Internazionali del 2019 e del 2025 e prova a individuare traiettorie di ricerca comuni o divergenti, sia nel modo di affrontare la natura e la sua messa in mostra, sia rispetto al ruolo e alle ricadute che ciò può avere nel progetto di architettura.

1. Tra le più significative, ricordiamo la mostra *Everybody Talks About the Weather* curata da Dieter Roelstraete e allestita, nel 2023, alla Ca' Corner della Regina, la sede veneziana della Fondazione Prada; la mostra *Anthropocene* realizzata, nel 2019, alla Fondazione MAST a Bologna che, grazie alle straordinarie immagini di Edward Burtynsky, Jennifer Baichwal e Nicholas de Pencier, racconta dell'indelebile impronta che l'uomo sta lasciando sulla Terra.

2. Si fa riferimento ai contenuti della ricerca finanziata PRIN 2022 - Progetto di Ricerca di Rilevanza Nazionale, dal titolo: *Display. La presenza del futuro. Un archivio/laboratorio del patrimonio immateriale delle mostre di architettura*, che ha visto la collaborazione delle unità di ricerca del Politecnico di Milano, dell'Università di Camerino e dell'Università Federico II di Napoli in un lavoro congiunto svolto tra il 2023 e il 2026. Maggiori informazioni disponibili a questo link: <https://www.display-the-presenceofthefuture-polimi.com/>. Gli esiti della ricerca sono pubblicati nella collana open access Display: <https://www.mimesisedizioni.it/catalogo/collana/932>.



Fig. 1. *Broken Nature*, vista di una parte dell'allestimento. Foto Gianluca Di Ioia, courtesy © Triennale Milano - Archivi.

La prima di queste è la mostra *Broken Nature: Design Takes on Human Survival*, inaugurata nel 2019 alla Triennale di Milano, curata da Paola Antonelli e realizzata in occasione della XXII Esposizione Internazionale che si è tenuta dal 1° marzo al 1° settembre 2019. La mostra è stata un eccezionale laboratorio di sperimentazione progettuale, sia per la selezione dei contenuti interdisciplinari esposti, sia nella forma più concreta del suo allestimento perché ha portato a riflettere su come esporre l'effimero, l'invisibile e il continuo mutare della relazione tra natura e progetto e sia perché affronta una questione che riguarda non solo l'architettura ma anche il design e le arti in senso più generale (fig. 1).

La seconda mostra, che si intreccia alla prima, è *Inequalities*, realizzata nel 2025, alla Triennale di Milano, nell'ambito delle attività relative alle XXIV Esposizione Internazionale. Un'esposizione complessa e articolata che ha visto la presenza di nove sezioni curatoriali affidate ad autori diversi che hanno provato a leggere il tema delle disuguaglianze, al centro della crisi globale, secondo prospettive e ambiti disciplinari differenti, di queste due verranno approfondite in questo saggio: *We the Bacteria. Appunti per un'architettura biotica*, la sezione curata da Beatriz Colomina e Mark Wigley, e *Un viaggio nella biodiversità* curata da Telmo Pievani (fig. 2).

A partire da due mostre, *Broken Nature* e *Inequalities*, in grado di toccare questioni così sensibili per il futuro del pianeta, viene fatta una lettura trasversale, critica e tematica, che osserva una coppia di elementi naturali, esposti e studiati in mostra, e qua messi a confronto tra loro: fossili e batteri. Sono stati selezionati i contributi più significativi, esposti nelle due mostre, che hanno permesso di costruire un regesto approfondito e, in seguito, una ricerca esposta nel corso del convegno e della mostra intitolata *Mostrae di architettura. Il progetto di un archivio*, che si è tenuta a Napoli nell'ottobre del 2025 nell'ambito delle attività della ricerca Display³.

3. La mostra, esito di una parte delle attività del PRIN 2022 Progetto di Ricerca di Rilevanza Nazionale *Display: La presenza del futuro*, è stata allestita a Palazzo Gravina a Napoli, mentre il convegno si è svolto il 30 e 31 ottobre 2025.

Fossili vs batteri: conflitti e alleanze

La contrapposizione tra fossili e batteri è la lente interpretativa scelta per mettere in comparazione due elementi naturali sempre più significativi per il progetto di architettura e che emergono, appunto, dallo studio delle mostre *Broken Nature: Design Takes on Human Survival* e *We the Bacteria*, rispettivamente realizzate nel 2019 e nel 2025. Un'esplorazione che ha toccato le relazioni, le alleanze e i conflitti tra uomo e natura e le relative implicazioni progettuali; attraverso allestimenti non convenzionali, sono emersi progetti, narrazioni e visioni per immaginare nuovi scenari di interazione tra specie viventi diverse⁴.

Broken Nature ha provato a immaginare il ruolo del progetto in un tempo dove la sopravvivenza di alcune specie è messa a rischio a causa dei cambiamenti climatici e ambientali in corso, azioni spesso riconducibili alla mano dell'uomo che, innegabilmente hanno compromesso questa alleanza e il suo precario equilibrio. I fossili, esposti nella mostra, descrivono le stratificazioni e i processi temporali di esseri viventi e materie, così come il rapporto tra il ciclo di vita delle specie naturali e l'ambiente umano.

I batteri sono, invece, al centro di una sezione dell'ampia mostra dedicata alle disuguaglianze – *Inequalities*, appunto – intitolata *We the Bacteria*, curata da Beatriz Colomina e Mark Wigley, il cui progetto di allestimento è stato realizzato dallo studio Grace. In forma più laterale, i batteri interessano, inoltre, la sezione intitolata *Un viaggio nella biodiversità. Otto stazioni sul pianeta Terra* curata da Telmo Pievani con l'allestimento di studio Gisto. La ricerca di Beatriz Colomina e Mark Wigley esplora la relazione tra architettura e microbioma, sfidando la tradizionale prospettiva antropocentrica e riflettendo, invece, sull'ambiente costruito, sullo spazio e sull'architettura dal punto di vista dei batteri⁵. Salute, ambiente e



Fig. 2. *Un viaggio nella biodiversità. Otto stazioni sul pianeta Terra*, foto di Marco Cappelletti Studio, courtesy studio Gisto.

disuguaglianze sono questioni interconnesse, per questo suggerisco di immaginare architetture in grado di cambiare il punto di vista portando al centro del racconto, e del progetto, i batteri e non più l'uomo. Un cambio radicale, ma necessario, perché un'architettura che mette al centro il punto di vista dei batteri e della salvaguardia dell'ambiente potrà, forse, imparare a prendersi più cura della salute stessa dell'uomo⁶. E così diventa fondamentale ragionare sulla sopravvivenza della biodiversità, terreno fertile per la crescita di batteri e microrganismi, così come ci raccontano le otto stazioni descritte da Telmo Pievani. Diventa necessario riflettere sul ruolo dell'uomo, che non viene più considerato un essere superiore alle

4. P. Antonelli, *Broken Nature*, in P. Antonelli, A. Tannir (a cura di), *Broken Nature*, XXII Triennale di Milano, Electa, Milano 2019, p. 19.

5. Si fa riferimento alla descrizione dell'allestimento della mostra dello studio Grace: link: <https://www.grace.eu/work/we-the-bacteria/>

6. B. Colomina, M. Wigley, *We the Bacteria. Appunti per un'architettura biotica*, in M. Pederbelli (a cura di), *Inequalities. 24ª Esposizione Internazionale*, Electa, Milano 2025, p. 165.

altre specie, ma, al contrario, diventa parte di un equilibrio delicato e complesso che sancisce la sopravvivenza e la crescita delle specie tutte (fig. 3). Forme di biodiversità, appunto, raccontate da Pievani attraverso un viaggio in otto stazioni, ciascuna delle quali si riferisce a una città immaginata, che rappresenta una comunità in grado di organizzarsi e costruire il suo mondo, offrendo e proponendo nuovi modi di abitare il pianeta.

Architetture della natura: microrganismi e particelle

Broken Nature e *We the Bacteria* mettono in mostra frammenti, particelle, elementi isolati di ambienti naturali appositamente ricreati per l'esposizione e forme complesse che riproducono le strutture di fossili e batteri. Grandi totem, sculture e oggetti antropomorfi sono disposti lungo i percorsi espositivi e mostrano al visitatore ingrandimenti di strutture naturali, apparentemente invisibili a occhio nudo, ma che governano l'equilibrio del corpo umano e dell'ambiente. Entrambe le mostre utilizzano l'espedito narrativo dell'osservazione ravvicinata, al microscopio, disvelando scheletri, reticoli, genomi, catene batteriologiche che ci portano a scoprire un mondo molto spesso sconosciuto e affascinante che mette in luce delle microarchitetture nascoste.

We the Bacteria porta i visitatori a scoprire la necessità – e l'importanza vitale – dei microbi, attraverso un percorso che abbraccia più di diecimila anni di architettura riletta dal punto di vista storico-progettuale degli agenti patogeni. L'architettura, e l'intera mostra, invitano a biodiversificare spazi, tecniche costruttive e comportamenti, evitando l'esclusione degli agenti patogeni dalle architetture e dagli spazi di vita quotidiana, ribaltando il punto di vista per imparare non soltanto a includerli nel progetto, ma, al

7. T. Pievani, *Un viaggio nella biodiversità. Otto stazioni sul pianeta Terra*, in M. Pederbelli (a cura di), *Inequalities. 24ª Esposizione Internazionale*, Electa, Milano 2025, pp. 182-191.

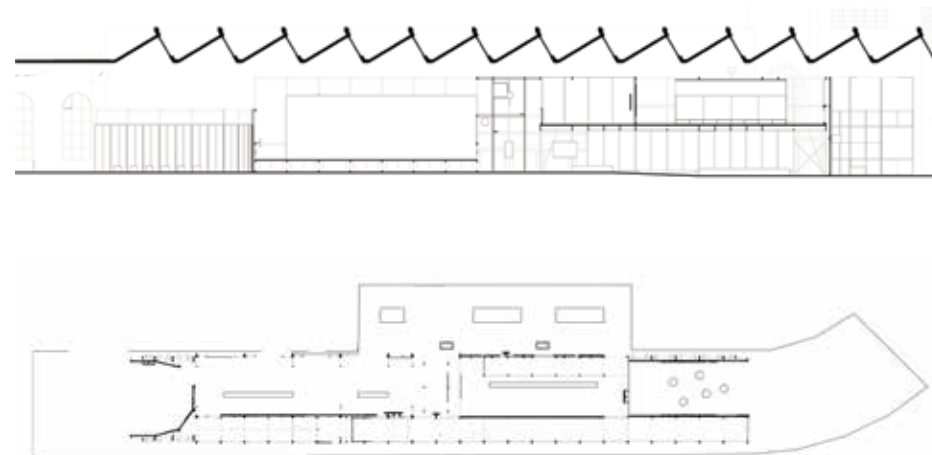


Fig. 3. Studio Gisto, pianta e sezione dell'allestimento di *Un viaggio nella biodiversità. Otto stazioni sul pianeta Terra*.

contrario, progettando in funzione della coesistenza fertile tra batteri ed esseri umani.

Nel 1949, Lina Bo Bardi realizza la Casa de Vidro a San Paolo, in Brasile, una sorta di casa sull'albero, sospesa nella foresta e immersa nella natura più selvaggia, dove gli insetti diventano parte essenziale del progetto e l'uomo coabita insieme agli abitanti della natura stessa. È un progetto rivoluzionario perché l'architetta immagina e costruisce l'intero spazio domestico a partire dalle piante e dagli animali che lo abitano, in questa sorta di archivio vivente Lina Bo Bardi arriva a disegnare ciascuna specie che può abitare la casa insieme a lei. L'idea dell'architetta è quella di abbracciare "un'architettura tran-specie, in cui gli insetti non sono nemici, ma membri intelligenti della comunità, e gli umani semplici ospiti di passaggio".

8. B. Colomina, M. Wigley, *We the Bacteria. Appunti per un'architettura biotica*, cit., p. 173.

La mostra *Broken Nature* è stata, invece, costruita intorno a diversi episodi e installazioni speciali – *site-specific* –, realizzate con l'obiettivo di indagare e studiare le forme di interazione dell'architettura e del design con la natura. Architettura e design che qui si mettono al servizio della natura, per comprendere, attraverso installazioni e invenzioni, come l'universo si sia adattato, e in parte addomesticato, a beneficio della specie umana. La mostra è un viaggio che studia, tra le tante cose, le sperimentazioni sull'uso della seta, prodotta dai bachi, come nuova tecnologia costruttiva grazie al progetto *Silk Pavilion* realizzato da Neri Oxman che esplora il rapporto tra fabbricazione digitale e biologica su scala architettonica e industriale⁹ (fig. 4). Oppure analizza le fotografie di detriti, fossili e plancton in grado di evidenziare come le particelle di microplastica siano presenti nei microrganismi e possano entrare nella catena alimentare dell'uomo grazie all'opera fotografica e di ricerca *Beyond Drifting: Imperfectly Known Animals* di Mandy Baker (fig. 5). Passato, presente e futuro si intrecciano in narrazioni destinate a sollevare questioni su ciò che rimarrà del pianeta e della sua biodiversità.



Fig. 4. Neri Oxman, *Silk Pavilion*, *Broken Nature*. Foto di Gianluca Di Ioia, courtesy © Triennale Milano - Archivi.

Archivio: esporre e catalogare fossili e batteri

Archiviare e catalogare fossili e batteri ha portato a sviluppare idee e suggestioni sul modo di esporre e documentare materiali effimeri e fragili, spesso invisibili all'uomo, destinati a scomparire o a mutare nel tempo. Alla base della ricerca Display c'è proprio questa doppia anima, "il mostrare e il conservare, che corrispondono a due produzioni anch'esse contrapposte e complementari: l'evento temporaneo e l'archiviazione permanente"¹⁰. Nel solco di questa doppia posizione si inserisce l'idea di costruire una sorta di

9. N. Oxman, *Silk Pavilion*, in P. Antonelli, A. Tannir (a cura di), *Broken Nature. XXII Triennale di Milano*, Electa, Milano 2019, p. 170.

10. A. Rocca, *Dialoghi corsari sulle collezioni di farfalle*, in F.L. Balma, A. Pasero, M. Pistocchi (a cura di), *Dentro e fuori. Architettura fra mostre, eventi e archivi*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2026, p. 9.



Fig. 5. Mandy Baker, *Beyond Drifting. Imperfectly Known Animals, Broken Nature*. Foto di Gianluca Di Ioia, courtesy © Triennale Milano - Archivi.

archivio espositivi di fossili e batteri, che ne osservi le forme e le interazioni possibili. Esporre fossili e batteri, descrivere le crisi e contrazioni della natura e delle specie viventi richiede forme espositive interattive e multimediali, in grado di portare il visitatore a scoprire la necessità di elementi naturali ignorati o poco conosciuti e di coglierne l'essenza.

Se proviamo a guardare alcuni progetti presentati nelle due mostre, descritte in questo saggio, vedremo come le tecnologie introdotte sono diverse e, spesso, la rappresentazione digitale diventa un alleato essenziale per raccontare le progressive forme di cambiamento. Ad esempio, l'opera *Reliquaries* di Paola Bay e Armando Bruno, esposta all'interno della sezione Totem della mostra *Broken Nature*, proietta il visitatore verso il futuro, disegnando un monolite, ispirato al film *2001: Odissea nello spazio*, che custodisce materiali, parti e frammenti che potrebbero non esistere più in un futuro molto prossimo (fig. 6). Il reliquiario è una sorta di archivio contemporaneo di fossili futuri, pezzi della natura di cui oggi disponiamo in abbondanza: una goccia d'acqua, margherite, stelle marine, noci e ulivi, che potrebbero rapidamente esaurirsi. Il reliquiario mette in evidenza la sacralità degli elementi naturali che, troppo spesso, viene data per scontata e rievoca, invece, le inestimabili risorse di cui l'uomo è circondato e che non sempre vengono difese e preservate¹¹.

La mostra *We the Bacteria. Appunti per un'architettura biotica* apre, invece, la sua narrazione con una suggestione molto forte: un'intera parete allestita con detersivi e prodotti vari dedicati all'igiene personale e alla pulizia della casa che richiama il costante e perpetuo esercizio che l'uomo fa per escludere sporcizia e microbi dalla sua vita. La collezione infinita di prodotti destinati alla pulizia costruisce una sorta di archivio contemporaneo dedicato alla rimozione dei batteri che, al contrario, rende l'uomo sempre più soggetto a malattie causate dall'eccessiva igienizzazione degli ambienti

11. P. Bay, A. Bruno, *Reliquaries*, in P. Antonelli, A. Tannir (a cura di), *Broken Nature. XXII Triennale di Milano*, Electa, Milano 2019, p. 73.

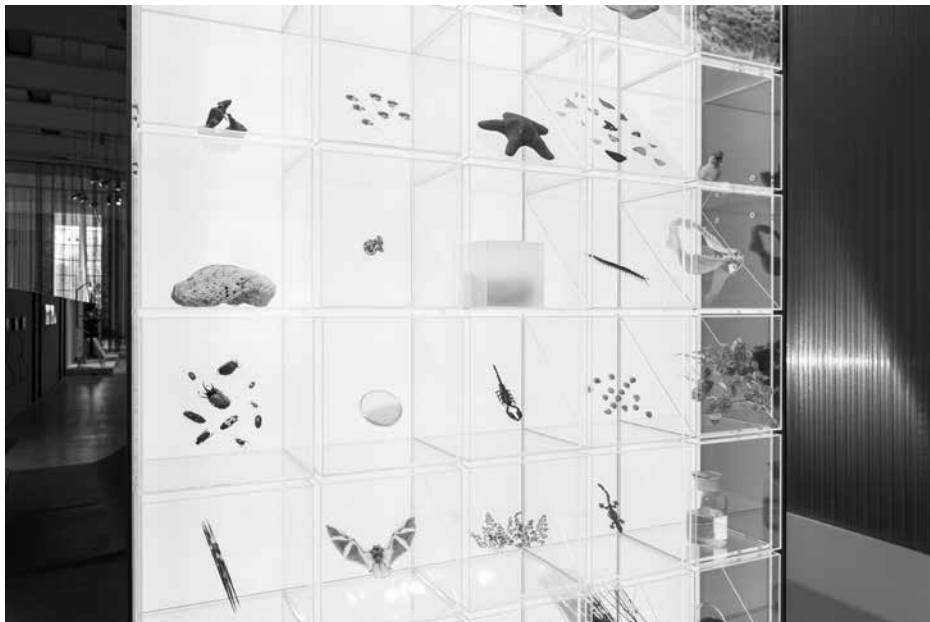


Fig. 6. Paola Bay, Armando Bruno, *Reliquaries*, esposta in *Broken Nature*. Foto di Gianluca Di Ioia, courtesy © Triennale Milano - Archivi.



Fig. 7. *We the Bacteria*, veduta della sezione *Building / Home*. Foto di Delfino Sisto Legnani - DSL Studio, courtesy © Triennale Milano - Archivi.

(fig. 7). L'architettura è stata, per molto tempo, un baluardo difensivo per la protezione da batteri e da agenti patogeni, a partire dal XX secolo iniziarono sperimentazioni progettuali destinate a pulire le abitazioni dalla presenza di batteri. “Le case iniziarono ad assomigliare a laboratori sterili”¹² dicono Beatriz Colomina e Mark Wigley nel saggio che descrive la loro mostra nel catalogo dell'Esposizione Internazionale, dove ripercorrono – con grande efficacia – le posizioni antibatteriche di celebri architetti del XX secolo. Le Corbusier, Buckminster Fuller, Charles and Ray Eames, Alison and Peter Smithson, solo per citarne alcuni, erano ossessionati dai batteri e definivano ben progettate quelle case, e quei progetti, che

12. B. Colomina, M. Wigley, *We the Bacteria. Appunti per un'architettura biotica*, cit., p. 166.



Fig. 8. *We the Bacteria*. Foto di Delfino Sisto Legnani, DSL Studio, courtesy © Triennale Milano - Archivi.

riuscivano a sconfiggere microbi e batteri. La Dymaxion di Buckminster Fuller, del 1927, ne è un esempio: l'abitazione era pensata come una stanza asettica, isolata da qualsiasi possibilità di contagio proveniente dall'esterno o dal suolo, e dotata di dispositivi antibatterici. Una campagna estrema, se vogliamo, dove “i microbi erano la base, in senso sia letterale sia metaforico, di un'architettura e un'urbanistica nuove”¹³ e che ha portato a considerare pulite le abitazioni che riuscivano, il più possibile, a sconfiggere i batteri. Modernizzare l'architettura – e il progetto della casa – significava

disinfettarla, purificare gli edifici per creare un ambiente salubre e pulito, pieno di luce e di aria, con superfici

13. Ivi, p. 169.

bianche e lisce, prive di qualsiasi crepa o fessura dove il contagio potesse annidarsi. L'architettura moderna è tale solo se è priva di batteri¹⁴.

E, invece, nel tempo, si è scoperto che l'architettura pulita e priva di batteri genera malattie, pensiamo, ad esempio, ai condizionatori, capaci di raffrescare e isolare l'ambiente interno da quello esterno, che si sono rivelati serbatoi perfetti per la proliferazione di germi e batteri.

Beatriz Colomina e Mark Wigley ci mostrano come, al contrario, architettura e malattie siano strettamente correlate tra loro e come determinate condizioni progettuali non facciano altro che accentuare la possibile diffusione di malattie infettive al punto che “ogni edificio ha un proprio microbioma e la diversità batterica degli spazi è importante per la salute quanto la diversità batterica dell'intestino”¹⁵. Nella prima parte della mostra, l'allestimento descrive una serie di casi e di progetti che hanno messo in evidenza la stretta correlazione tra architettura, medicina e diffusione di malattie. Attraverso una serie di legghi sono esposti disegni d'archivio, planimetrie e dati che contribuiscono a evidenziare l'impatto che determinate scelte progettuali hanno avuto sulla salute degli abitanti. Una narrazione articolata che diventa un modo per rileggere oltre diecimila anni di architettura, non dal solo punto di vista storico, quanto piuttosto dalla prospettiva dei microbi. Nella seconda parte dell'allestimento, Colomina e Wigley si interrogano sulle possibilità di un manifesto per un'ipotetica e prossima architettura biotica, grazie alla collaborazione tra nove studi di design e microbiologici vengono realizzate installazioni sperimentali che esplorano nuovi modi per lavorare con i microbi¹⁶. La ricerca in mostra è un esperimento riuscito di rilettura dell'architettura, e dei suoi progetti, attraverso una lente specifica, e non banale, in questo caso i batteri e gli agenti patogeni che consente di immaginare anche

14. *Ibid.*

15. Ivi, p. 170.

16. Ivi, p. 174.

future azioni progettuali per migliorare l'interazione tra edifici, architettura e microbi (fig. 8).

La sezione curata da Telmo Pievani, *Un viaggio nella biodiversità. Otto stazioni sul pianeta Terra*, studia, invece, la biodiversità cioè quel delicato equilibrio tra forme naturali, animali, ambienti e batteri diversi che si combinano tra loro, creando condizioni particolari che sono ritenute sempre più fragili e rare. La mostra osserva, da vicino, le tessiture degli animali e i loro habitat nonché le risorse nascoste che alcune specie possiedono per salvaguardare la loro sopravvivenza. L'architettura può, e deve, adattarsi ai cambiamenti in corso per trovare nuove alleanze con gli abitanti del mondo naturale – fossili, batteri, microrganismi – che possono permettere all'uomo di continuare a stare sulla Terra, con nuovi equilibri.

La biodiversità è rappresentata, in mostra, da un "leggera, avvolgente e complessa struttura in alluminio che ingloba le diverse sezioni" che prova a definire i confini del problema perché, ancora una volta, la biodiversità – e la sua mancanza – sono temi sociali legati a profonde disuguaglianze ecologiche e ambientali. Le otto stazioni proposte nell'allestimento, curato da studio Gisto, immaginano futuri prossimi, nemmeno troppo lontani, dove alcune città saranno sommerse dall'acqua o sepolte dalla foresta, dove assisteremo a fenomeni continui di migrazioni di popolazioni dovute alla siccità che comporteranno continui, e sempre più frequenti, adattamenti. In queste condizioni avremo nuovi fossili, lasciati di un passato recente perduto a causa dei rapidi cambiamenti climatici e nuovi batteri, malattie nuove o il ritorno di malattie date per sconfitte, alcune delle possibili conseguenze di una biodiversità che tende a scomparire (fig. 9).

Adattarsi è già una delle possibili strategie di sopravvivenza non soltanto al cambiamento climatico ma, più in generale, alle rapide mutazioni che riguardano le nostre vite. Epidemie, catastrofi



Fig. 9. *Un viaggio nella biodiversità. Otto stazioni sul pianeta Terra*. Foto di Marco Cappelletti Studio, courtesy Studio Gisto.

17. T. Pievani, *Un viaggio nella biodiversità. Otto stazioni sul pianeta Terra*, in M. Pederbelli (a cura di), *Inequalities. 24ª Esposizione Internazionale*, Electa, Milano 2025, p. 182.

ambientali e guerre segnano il nostro tempo e impongono capacità progettuali sempre più flessibili e rapide, capaci di trovare soluzioni temporanee efficaci¹⁸. L'architettura e il progetto provano a definire nuovi confini, a sviluppare strategie e alleanze con la natura, con i batteri e i fossili per immaginare come abiteremo il pianeta nel futuro più prossimo. Se è vero che il postumano e forme radicali di sopraffazione della natura sull'uomo¹⁹ sono una chiave interpretativa possibile, le mostre e gli allestimenti descritti in questo saggio mostrano come l'architettura può ancora stringere alleanze con la natura, e con i suoi abitanti, attraverso progetti che lavorano in equilibrio e sinergia con gli elementi naturali. È una stagione ancora tutta da esplorare, e da immaginare, che lascia emergere speranze per il futuro dell'architettura sul pianeta Terra.

18. G. Setti, *In Search of Adaptation. Exploring Design Tools and Theories*, in F. Berlingieri, G. Setti (a cura di), *Design Processes for Transition*, LetteraVentidue, Siracusa 2022, pp. 106-117.

19. Si fa riferimento alle posizioni di Rosi Braidotti e Timothy Morton, in particolare R. Braidotti, *The Posthuman*, Polity, Cambridge 2013; T. Morton, *Dark Ecology. For a logic of future coexistence*, Columbia University Press, New York 2016.

Tra finzione e realtà: il viaggio a Tahiti di Lucius e Annemarie Burckhardt

DI

Alessandro Pasero

Il testo cerca di compiere un esercizio al tempo stesso archeologico e performativo: da un lato la rilettura storica dell'evento e dall'altro una riflessione attorno al senso delle rievocazioni storiche e al significato delle esplorazioni urbane e degli attraversamenti collettivi. La cornice della mostra è considerata come spazio di produzione e di immaginazione, il cui confine con il reale e lo spazio città viene messo in dubbio da questo genere di interventi.

Nella XVII Triennale di Milano, nel 1988¹, Lucius e Annemarie Burckhardt² presentano una performance collettiva³. L'intervento si basa sulle ricerche di lunga durata dedicate alla Strollology, ovvero la "scienza del camminare"⁴, presentate nel tempo dai Burckhardt attraverso diversi media, pubblicazioni, conferenze, workshop, laboratori e performance⁵. In occasione della mostra, Lucius e Annemarie Burckhardt – insieme a quattro assistenti dell'Università di Kassel e ad alcuni studenti della Facoltà di Architettura di Milano – propongono un'azione strettamente connessa alle pratiche situazioniste. Il progetto mira a indagare il carattere paesaggistico delle aree metropolitane "disfunzionali", considerate come le più

1. *Le città del mondo e il futuro delle metropoli*, sezione *Paesaggio: la natura fra sito e artificio* nella mostra *Oltre la città la metropoli*.

2. Lucius Burckhardt è stato un sociologo ed economista svizzero (1925-2003). Annemarie Burckhardt (1930-2012) è stata un'artista e ricercatrice svizzera. Insieme, negli anni Ottanta hanno sviluppato la promenadologia o scienza del camminare [Spaziergangswissenschaft], un metodo di studi culturali ed estetici che mira ad ampliare le condizioni della percezione ambientale. Dopo la morte di Lucius, Annemarie ha fondato, nel 2009, la Fondazione Lucius e Annemarie Burckhardt.

3. N. Bassoli, *Il grande vuoto*, in "Lotus", n. 161, 2016, p. 31.

4. Strollology o Promenadology è la "scienza del camminare" ("the science of strolling" o, in tedesco, Spaziergangswissenschaft). Si tratta di un metodo, nell'ambito dell'estetica e degli studi culturali, che mira a rendere consapevoli delle condizioni di percezione dell'ambiente e a potenziare la percezione ambientale. Si fonda sia su metodi tradizionali delle scienze culturali, sia su pratiche sperimentali come passeggiate riflessive e interventi di carattere estetico. Il termine è stato elaborato negli anni Ottanta da Lucius e Annemarie Burckhardt. Si veda: Burckhardt, *op cit*.

5. L. Burckhardt, *Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft*, Martin Schmitz, Berlin 2006; tr. ing. M. Ritter, M. Schmitz (a cura di), *Why is Landscape Beautiful? The Science of Strollology*, Birkhäuser, Basilea 2015.



C.R.I.F.A.

TRIENNALE DI MILANO

COMUNE DI MILANO
con il patrocinio della ZONA 7

IL VIAGGIO A TAHITI

Ci sono (ancora) veri paradisi? Ovvero:
natura e paesaggio nelle aree metropolitane

INVITO

Partenza della nave: 23 Settembre 1988

Appuntamento: Stazione Garibaldi ore 15.00 (atrio biglietteria)

Partenza della passeggiata: Bovisa, Stazione FFSS. ore 15.36

Durata: circa 2 ore



Intervento della XVII Triennale di
Milano, del C.R.I.F.A. e degli
studenti delle Facoltà di Architettura
di Milano e di Kassel.
Con Annamaria e Lucius Burckhardt,
specialisti in "promenadologia".

Lettore: Paolo Sorace

Siete pregati di munirvi di buone
scarpe e di sacco tirolese.
L'acchiappamosche obbligatorio è
fornito dall'organizzazione.

Lucius e Annemarie Burckhardt, *Il viaggio a Tahiti*. Invito, 1988.
© Martin Schmitz Verlag.

significative riserve di "natura" all'interno del territorio contemporaneo selvaggio⁶. Il sottotitolo del progetto è infatti *Ci sono (ancora) veri paradisi? Ovvero: natura e paesaggio nelle aree metropolitane*⁷. I Burckhardt mettono in scena un'esplorazione della Goccia di Bovisa, nel nord di Milano, un'area ancora non edificata al limite fra l'urbano e il non urbano, un confine: una passeggiata di gruppo concepita per riscoprire "le qualità di un paesaggio inesplorato"⁸.

La nostra esplorazione per la XVII Triennale cerca di fare visibile il carattere paesaggistico delle zone disfunzionali della metropoli. Nel mare della metropoli crescente rimangono delle isole nascoste, delle quali verrà riscoperto l'aspetto del paesaggio. Evidentemente non riusciamo a farlo con i nostri occhi: per questa ragione prendiamo in prestito gli occhi di coloro che, nell'Ottocento, hanno attraversato i mari per trovare dei paesaggi e portarli a casa. Dal tempo di Bougainville e del Capitano Cook l'isola Tahiti è la quintessenza di paesaggi; anzi, di più: il paradiso terrestre! E se non lo era, si voleva che lo fosse. Nella metropoli ci sono nuovi paradisi? La Bovisa è un quartiere del Nord di Milano, pieno di infrastrutture metropolitane, binari delle ferrovie, autostrade, gasometri e fabbriche private in generale abbandonate. In questa zona il Capitano Cook sbarcherà. Questa volta arriverà in treno e la destinazione sarà Bovisa FS. Farà la sua passeggiata, in alcuni punti si fermerà e leggerà dal suo diario del 1773. Vedendo la Bovisa ci sentiremo come a Tahiti. Seguendo il Capitano Cook troveremo anche il Paradiso della Bovisa. Non potremo entrare perché è chiuso da una strana recinzione

6. F. Rephisti, *Derive contemporanee: l'attualità delle azioni e della ricerca dadaista e psicogeografica*, in J. Leveratto, A. Rocca (a cura di), *Erbario. Una guida del selvatico a Milano*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2022, p. 27.

7. L. Burckhardt, *Il viaggio a Tahiti. Invito*, Triennale di Milano, 1988.

8. N. Bassoli, *op. cit.*, p. 31.

(non abbiamo mai visto nulla di simile) costruita con molle di materassi intrecciati a viticci e rami di loppolo. Protetti da questi muri di letti demoliti, gli abitanti della metropoli godono dei loro orti: ecco i giardini in cui ognuno di loro può dimostrare su un pezzettino di terra come dovrebbe essere il mondo⁹.

Armati di una serie di oggetti di scena - *props* - come ombrelloni da spiaggia e macchine fotografiche View-Master con scritto “Bovisola”, gli esploratori costruiscono una nuova visione di questo luogo, attraversandolo e sovrapponendo a dati reali e condizioni fisiche dell’area - il suo stato di abbandono, l’incolto, il gasometro e la selva circostante¹⁰ - slanci immaginifici.



Macchina fotografica View-Master “Bovisola”, 1988.
© Martin Schmitz Verlag.

9. L. Burckhardt, *Il viaggio a Tahiti*, cit.

10. G. Setti, *Bovisa, la goccia: la sopravvivenza della selva*, in J. Leveratto, A. Rocca (a cura di), *Erbario. Una guida del selvatico a Milano*, Mimesis, Milano 2022, p. 96.

Accessori e oggetti di scena vengono spesso utilizzati durante gli esercizi e le deambulazioni di Burckhardt come strumenti di supporto alla narrazione, come il bastone da passeggio di Lucius Burckhardt di qualche anno dopo, sul quale è montata una piccola placca con scritto “Here it is beautiful” [Qua è bellissimo]¹¹. Così l’equipaggio, munito di una mappa della città e di alcuni brani tratti dal diario del viaggio di Cook, si mette in cammino nella speranza di rintracciare frammenti di Tahiti e nuovi paradisi inesplorati. Questi spazi vengono reinterpretati tramite il disegno di una nuova mappa della Bovisa, ispirata alle carte nautiche, in cui compaiono gasometri e cascine, e dove le infrastrutture della Goccia sono reimmaginate come una rete di canali navigabili. La mappa che deriva dalla esplorazione urbana è ispirata alle carte nautiche nel XVII secolo, in cui si riconoscono alcune presenze come i gasometri, alcune cascine, accenni a strutture industriali circondate da canali navigabili¹². Attraverso la passeggiata viene inventata una nuova geografia, un gesto progettuale corale. La scienza della passeggiata diviene pertanto il punto d’avvio per una comprensione dello spazio urbano ed extraurbano, così come per un nuovo tipo di progettazione situata e consapevole¹³.

La percezione durante la passeggiata produce un’immagine sintetica; più lungo è il giro, più astratta ne sarà l’immagine risultante¹⁴.

Se il progetto proposto da Lucius e Annemarie Burckhardt per la Triennale si svolge al di fuori del perimetro dell’istituzione, quello che rimane dentro al museo durante i mesi dell’esposizione è una traccia dell’esperienza del viaggio. L’esplorazione è infatti organizzata e promossa attraverso una fittizia agenzia di viaggi,

11. Fotografia del 1993, Martin Schmitz Verlag.

12. F. Rephisti, *op. cit.*, p. 27.

13. L. Vargiu, *Abitare la Terra, camminando*, in L. Boi, A. Cannas, L. Vargiu (a cura di), *Abitare. Approcci interdisciplinari e nuove prospettive*, Unicapress, Cagliari 2019, p. 40.

14. L. Burckhardt, *Il viaggio a Tahiti*, cit.



Il viaggio a Tahiti, foto dell'evento, 23 settembre 1988.
© Martin Schmitz Verlag.



Il viaggio a Tahiti, foto dell'evento, 23 settembre 1988.
© Martin Schmitz Verlag.

appositamente allestita nel piano terra del museo: una scrivania con sedia e macchina da scrivere, una bacheca con le informazioni riguardanti il viaggio a Tahiti, un paravento su cui è stampata l'immagine di una vegetazione incolta e una palma. Questa scenografia è l'ambientazione del primo e dell'ultimo atto della performance, il punto di partenza dell'esplorazione ed il luogo di ritorno – la città.

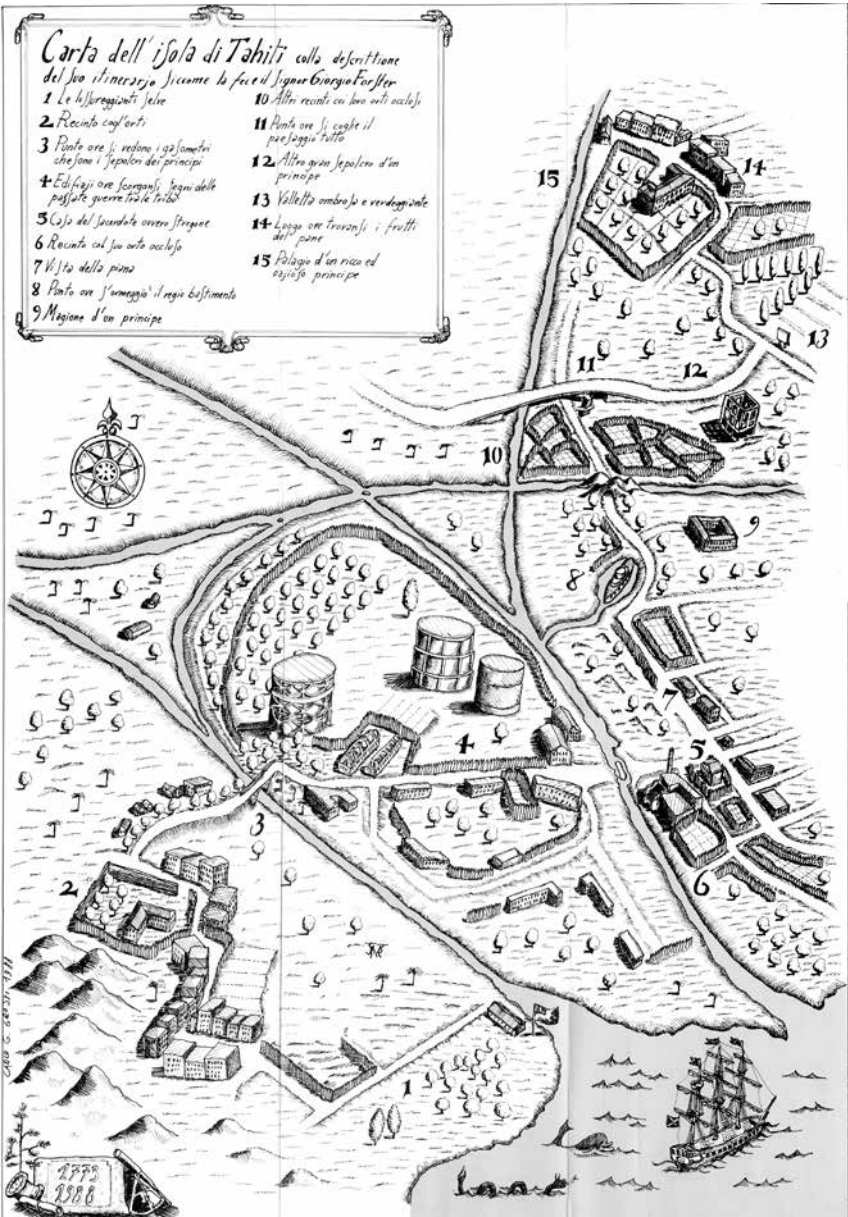
La rievocazione storica come mezzo

Il lavoro di Lucius e Annemarie Burckhardt rimette in scena il viaggio a Tahiti di James Cook¹⁵ che, nel 1773, attraversa il Pacifico e visita per la prima volta Tahiti a bordo della Resolution¹⁶. Duecento anni dopo, la coppia di ricercatori svizzeri propone di realizzarne un *reenactment*, ovvero una rievocazione storica dell'evento – senza alcuna ambizione o desiderio di essere fedeli alla storia.

Il viaggio viene messo in scena, ovviamente a piedi, per la prima volta nei dintorni di Kassel – nel 1987 in occasione di Documenta 8 – e l'anno dopo nell'area di Bovisa, nella periferia di Milano – nel 1988 durante la Triennale¹⁷.

Le rievocazioni storiche non forniscono riproduzioni accurate del passato, ma piuttosto interagiscono e affrontano il presente: il *reenactment* di un'opera o evento può essere quindi descritto come parte di un'operazione più ampia dell'apparato del loro archivio come una strategia epistemologica per mappare, e quindi conoscere, il quotidiano¹⁸. Sono lavori ibridi che giocano e sovvertono le convenzioni e le relazioni fra attori e pubblico¹⁹. Il risultato di questo tipo di operazioni non è tanto una riproduzione quanto piuttosto un tentativo di renderla diversa: aggiungendo strati, cambiando il contesto e spostando il focus. Attraverso le rievocazioni e le reinterpretazioni, il mezzo utilizzato diventa più visibile: appare come un eccesso. In questo caso il viaggio stesso, o meglio la passeggiata, diventa il mezzo per un'osservazione critica del contesto

15. James Cook (1728-1779) è stato un capitano inglese famoso per i suoi viaggi di esplorazione del Pacifico, su incarico della Royal Society, svolti fra il 1768 e il 1776.
16. F. Marengo, J.C. Beagleole (a cura di), *James Cook. Giornali di bordo nei viaggi d'esplorazione. Il viaggio della «Resolution» e dell'«Adventure» 1772-1775* (Vol. 2), TEA, Milano 2021.
17. L. Vargiu, *op. cit.*, p. 39.
18. “At the edge of the ‘living present’. Re-enactments and re-interpretations as strategies for the preservation of performance and new media art”, in G. Giannacchi, J. Westerman, *Histories of Performance Documentation. Museum, artistic and scholarly practices*, Routledge, London 2017, p. 116.
19. *Ibid.*



Carta dell'Isola di Tahiti (Bovisa) disegnata da Carlo Grossi, partecipante dell'esplorazione, 1988. © Martin Schmitz Verlag.

contemporaneo. Le “passeggiate scientifiche” danno infatti vita a una riflessione che si sofferma su ciò che viene percepito durante il cammino, nella convinzione che “si vede ciò che si è imparato a vedere”²⁰.

Attraverso la messa in scena di un evento – secondo un nuovo copione e realizzato in un’altra era e in un sito diverso – i Burckhardt costruiscono una nuova relazione con il contesto che esplorano. Negli anni Novanta si è poi diffuso il termine “arte relazionale”²¹ per parlare di un certo tipo di operazioni artistiche affini a queste pratiche ma il punto è che la relazione, almeno nei progetti che si occupano di contesti e territori, è sempre un mezzo, e non un fine²². Un’opera d’arte relazionale è “interessante quando accetta e apre una dimensione problematica”²³: il viaggio a Tahiti del 1988 a Milano permette di porre delle domande rispetto allo stato dei luoghi esplorati, attraversati con un nuovo sguardo.

Esplorazioni e attraversamenti

Non si tratta del semplice atto del camminare, ma piuttosto una pratica intenzionale. Le esplorazioni di gruppo compiute a piedi organizzate dai Burckhardt hanno un intento conoscitivo e didattico²⁴, perfino quando producono humour ed effetti di straniamento²⁵.

La città si trasforma in un teatro dell’immaginario, evidenzia le disfunzioni della componente urbanistica. Attraverso aree interstiziali e di margine, spazi abbandonati o in via di trasformazione,

le camminate sono da intendersi come pratiche conoscitive del “divenir altro” di quei luoghi “mutanti e di fatto vergini” che Francesco Careri chiama i “territori attuali”²⁶. Questa è infatti la condizione dei paesaggi contraddittori, incompiuti e disomogenei della contemporaneità: le immense periferie, costellazioni caotiche di boschi, casermoni popolari, rimanenze medievali, architetture abusive, pascoli, svincoli autostradali, infrastrutture dimenticate, territori cresciuti senza una progettazione. Prive di rappresentazione queste estensioni inesplorate indicibili sono conoscibili solo per esperienza diretta²⁷.

L’approccio nomadico del peregrinare riflette l’instabilità stessa della configurazione percorsa. Bisogna attraversarla fisicamente per percepirne la natura mutante. Il fine non è giudicare ma capire come guardare, come entrare in relazione²⁸.

Il camminare di queste esplorazioni va inteso in quanto atto di conoscenza per rifondare lo sguardo, con la consapevolezza dell’impossibilità di mettere ancora qualcosa al mondo se prima non si ristabiliscono le condizioni base per guardare²⁹. La lettura del contesto diventa così un’azione che va oltre il documentare perché ne include la dimensione personale. Il biologo tedesco Jacob von Uexküll nel 1934 propone il concetto di “umwelt”³⁰ per indicare l’universo soggettivo e percettivo specifico di un organismo, ovvero la parte di ambiente che un essere vivente percepisce e con cui interagisce, distinto dall’ambiente oggettivo generale. Gli “umwelten” sono

20. L. Burkhardt, *Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft*, cit., p. 301.

21. Il testo di Nicolas Bourriaud *Esthétique relationnelle* (Les Presses du réel, Dijon 1998) ha un successo internazionale.

22. A. Pioselli, *L’arte nello spazio urbano: l’esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan & Levi, Milano 2015, p. 138.

23. C. Pietroiusti, *Conversazione*, in a.titolo (a cura di), *Proposte XVII - Laboratorio 3. Situazioni, Regione Piemonte*, Torino 2003, p. 18.

24. Similmente alle azioni condotte in Italia da Careri e Stalker. Si veda: Pioselli, *op cit.*

25. L. Vargiu, *op. cit.*, p. 39.

26. Stalker, *Attraverso i territori attuali*, manifesto steso in occasione della mostra *Mappe* a cura di Emanuela de Cecco, Cusano Milanino, 1996. Consultabile online sul sito di Osservatorio Nomade.

27. F. Careri, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino 2006.

28. Pioselli, *op. cit.*, p. 139.

29. F. Careri, *op. cit.*

30. Umwelt (plurale: Umwelten) è un termine tedesco che significa “ambiente” o “mondo circostante”.

multipli, complessi, e spaziano dal mondo naturale ai mondi interiori, fino a quelli fuori dal tempo³¹. Si può quindi parlare di progetti che includono e intervengono attraverso soggettività aperte³². Così come il contesto non è più uno, unico ed oggettivo, anche il rapporto con il pubblico cambia: l'audience si declina in persona, soggetto sociale, co-progettista, “confermando che ogni volta è necessario ripensare il senso del termine pubblico in quanto tale in termini decisamente personali”³³. La partecipazione – elemento fondativo di questo genere di progetti – è sempre un mezzo e non un fine³⁴: come spiega Judith Butler nelle sue *Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*, “l'unione e la raccolta di corpi in massa performa e produce collettività, incarnando esperienze condivise e affermando presenza politica”³⁵.

Sconfinamenti, dalla mostra alla città

Ci si potrebbe chiedere se con Il viaggio a Tahiti del 1988 sia la città ad andare in mostra – nello specifico l'area di Bovisa ed il suo “selvaggio” – oppure se sia la mostra ad andare in città. Lo spazio della mostra, in questo caso quello della XVII Triennale di Milano, diventa spazio di sconfinamento. Il museo diventa un avamposto e la scenografia dell'agenzia viaggi un presidio territoriale: il cuore dell'operazione è la missione di esplorazione verso nord.

Sconfinando si atterra nel reale, per poi di nuovo tornare e finire in mostra. Il luogo dell'esporre diventa quindi il punto di partenza

31. A. De Smet, I. Vanhee, S. Venrooij (a cura di), *Between the Fiction and Me - Umwelten of artists and architects*, Grafische CellUCA School of Arts, Ghent 2018.

32. Pioselli, *op. cit.*, p. 130.

33. E. De Cecco, *Testimoni del presente. Quando la città diventa spazio per l'arte*, in “Flash Art”, n. 202, febbraio-marzo 1997, pp. 68-72.

34. A. Pioselli, *op. cit.*

35. J. Butler, *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Harvard University Press, Cambridge 2015. [The gathering of *bodies en masse* performs collectivity, embodying shared experiences and assert political presence].



Lucius e Annemarie Burckhardt, *Il viaggio a Tahiti. Agenzia viaggi*, 1988; scenografia allestita nel piano terra della Triennale di Milano. Courtesy © Triennale Milano - Archivi.

per una produzione di sapere, un laboratorio attivo e vivo che trasforma la mostra nell'occasione e la possibilità di intervenire nel reale, attraverso un processo collaborativo, aperto, corale. Passeggiare, camminare, attraversare e occupare la città permette di rileggerla, re-immaginarla, riscriverla, riprogettarla.

Viene così costruita una rete che rivela la dimensione pubblica e civica delle mostre. Bruno Latour concepisce lo spazio espositivo come un nuovo tipo di assemblea politica, in cui sia le questioni discusse sia le modalità della loro rappresentazione vengono messi in gioco simultaneamente³⁶. Le mostre diventano istituzioni virtuali e temporanee che permettono di realizzare stati di eccezioni³⁷, performative nel loro potenziale impatto nel reale. In questo senso, le mostre sono spazi in cui gli oggetti esibiti producono pensiero e provocano dibattito, conflitto, allineamento e dissonanza. Qui gli oggetti in mostra non sono altro che la traccia dell'esplorazione collettiva avvenuta, ciò che è stato "prodotto" ha una scala maggiore della scenografia: il progetto costruisce una relazione con la città e i suoi abitanti, rivelando la possibilità di aprire lo spazio espositivo al territorio e alle sue esplorazioni.

36. B. Latour, P. Weibel (a cura di), *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, MIT Press, Cambridge 2005, p. 22.

37. G. Agamben, *Stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

Il progetto domestico

Dai prototipi alle metafore abitative. Le case di Franco Raggi e Francesco Trabucco

DI

Miriam Pistocchi

Nell'ottobre del 1983 la Triennale di Milano riapre le sue porte, dopo un periodo di lavori di risanamento, per ospitare quattro mostre sul design. Tra queste c'è *Le case della Triennale. Otto progetti di ambienti domestici contemporanei*, di Franco Raggi e Francesco Trabucco. Il titolo è un riferimento alla tradizione storica della Triennale di costruire case-modello temporanee o interni arredati e “messi in scena” per mostrare al pubblico oggetti e arredi nel loro contesto d'uso.

Eppure, lo spettacolo di fronte al quale si trovano i visitatori nel 1983 è qualcosa di molto diverso dal consueto panorama offerto dalle tradizionali “case della Triennale”. Se il pubblico era abituato a case del tutto verosimili, quello a cui assiste ora è qualcosa di meno immediato e di difficile decodificazione: grandi scatole metalliche sparse in un paesaggio uniforme, stanze buie o popolate da oggetti misteriosi, una parete innalzata nel vuoto, più simile una scenografia che una casa. Che abitazioni sono queste? Perché sono così diverse dai classici progetti di architettura? Perché alla casa-modello si è ora preferita l'installazione artistica?

La casa come mass media

Londra, 1851. Sua Altezza Reale il Principe Albert ha fatto costruire questo edificio a proprie spese, con il desiderio di trasmettere informazioni pratiche atte a promuovere il tanto necessario miglioramento delle abitazioni delle classi lavoratrici, e anche di stimolare i Visitatori dell'Esposizione, la cui posizione e le cui circostanze possano consentire loro di intraprendere iniziative simili, e così, senza sacrifici pecuniari, apportare un beneficio duraturo a coloro il cui lavoro e la cui abilità sono qui tanto messi in mostra, e che dipendono in larga misura dagli altri per il comfort della loro casa e della loro famiglia.

1. “His Royal Highness the Prince Albert has had this building raised on his own account, with a desire of conveying practical information calculated

Accompagnata da queste parole, nel 1851 la prima casa-prototipo veniva eretta a Hyde Park in occasione della Great Exhibition, su volontà del Principe Albert – presidente della Society for Improving the Conditions of the Labouring Classes – e su progetto dell’architetto Henry Roberts. Come si legge nell’estratto, lo scopo di questa costruzione temporanea era quello di “trasmettere informazioni pratiche” al fine di stimolare lo sviluppo di migliori condizioni abitative per le classi lavoratrici, il progetto era infatti corredato da piante, dettagli costruttivi, stime delle spese e tutte le informazioni che avrebbero potuto rendere il progetto replicabile e d’ispirazione.

A partire da questo primo prototipo, tra la seconda metà dell’800 e l’inizio del ‘900 le grandi esposizioni internazionali sono state occasioni per la rappresentazione di modelli abitativi, tanto del passato – si ricordi *Histoire de l’Habitation Humaine*, ideata da Charles Garnier all’Esposizione Universale di Parigi del 1898 – quanto proposte per il futuro – come ad esempio il Padiglione dell’Esprit Nouveau all’Esposizione di Parigi del 1925 o la meno nota Model Brick House, realizzata per la Panama-Pacific International Exposition di San Francisco nel 1915. Lo scopo di queste esposizioni non era solo *mostrare* l’architettura di un’abitazione ma, con la sola presenza fisica, *dimostrare* che la loro realizzazione fosse realmente possibile e, non solo, perfino desiderabile. Successivamente, i primi decenni del XXI secolo hanno visto la diffusione di mostre e fiere che hanno fissato i canoni di questo mezzo, come ad esempio le numerose mostre organizzate dal Werkbund tedesco, la *Ideal Home Exhibition* del “Daily Mail” – che ogni anno a Londra metteva in mostra le ultime innovazioni sulla casa anche attraverso

to promote the much-needed improvement of the dwellings of the Working Classes, and also of stimulating Visitors to the Exhibition, whose position and circumstances may enable them to carry out similar undertakings, and thus without pecuniary sacrifice, permanently to benefit those whose labour and skill are there so much displayed, and who greatly depend on others for their home and family comforts”. H. Roberts, *The model houses for families built in connection with the Great Exhibition of 1851, by command of His Royal Highness Prince Albert, K.G., president of the Society for Improving the Conditions of the Labouring Classes*, Society for Improving the Condition of the Labouring Classes, Londra 1851, p. 7.

modelli 1:1 – le esposizioni internazionali come la Chicago World’s Fair, intitolata *Century of Progress International Exposition*. Mentre la prima casa modello di Henry Roberts e il principe Albert rispondeva esplicitamente a un bisogno sociale – quello della casa dignitosa e a basso costo per le classi lavoratrici – le case messe in mostra in contesti successivi, come quelli appena citati, veicolano significati di altro tipo: educazione al gusto moderno, scopi commerciali, didattici o propagandistici.



Henry Roberts, *House for Four Families*, London Great Exhibition, Londra, 1851. Da WikiCommons.

Le case in mostra, da Monza a Milano

Su impulso della restaurazione post bellica alla fine della Prima Guerra Mondiale, nel 1918 il deputato socialista Guido Marangoni propone, tramite una lettera aperta al sindaco di Milano Emilio Caldara, di portare in città un'Esposizione delle Arti Decorative, per dare slancio al settore dell'artigianato artistico. Il deputato

[...] faceva presente la possibilità e la convenienza per l'Italia di raccogliere e dare impulso e rilievo anche a questa forma di attività e di lavoro, che lunghe e vaste tradizioni ha nel paese. Ed avanzava la proposta che Milano prendesse coraggiosamente l'iniziativa di una grande Esposizione di Arte Decorativa, biennale, che assurgesse a 'generale convegno di quanti in ogni angolo d'Italia abbiano lavorato alla rinascita delle attività artistiche locali e sentano il legittimo desiderio di chiamare il pubblico a testimonio e giudice dei loro laudabili conati, dei paesi mossi faticosamente in avanti verso la mèta agognata².

Nel 1923 apre la prima Esposizione Internazionale delle Arti Decorative, ospitata nella Villa Reale di Monza, con lo scopo di creare una vetrina per la produzione dell'artigianato artistico, prevalentemente italiano ma non solo. Sebbene all'interno della mostra, che avrà un grande successo e sarà visitata da oltre 200.000 persone³, i metodi di rappresentazione dei prodotti sono diversi – dalle vetrine ai piedistalli espositivi –, quasi tutte le sezioni decidono di mostrare gli oggetti attraverso la ricostruzione di un interno domestico in scala reale, dove è possibile ammirare gli oggetti nel

2. Consorzio Milano-Monza Umanitaria, *Prima Esposizione Internazionale delle Arti Decorative. Catalogo*, Bestetti e Tumminelli, Milano 1923, p. 3-4.

3. Cfr. Consorzio Milano-Monza Umanitaria, *Seconda Mostra Internazionale delle Arti Decorative. Catalogo*, Alpes e F. De Rio, Milano 1925, p. 8.



Camera da letto di Giacomo Cometti, nella sezione piemontese (sala 31) al piano nobile della Villa Reale, I Biennale, Monza, 1923. Courtesy © Triennale Milano - Archivi.

loro contesto di utilizzo, nonché acquistarli⁴. Nel lungo elenco delle figure professionali che partecipano all'Esposizione – artigiani, imprenditori, artisti – spiccano anche i nomi di importanti architetti dell'epoca come Marcello Piacentini ed Emilio Lancia. Gli interni arredati saranno una modalità espositiva che segnerà anche le successive edizioni, a partire da quella del 1925 dove di particolare interesse risulta la sezione *Domus Nova* – finanziata dalla Rinascente e denominata come il settore del negozio che ospita l'arredamento moderno – progettata da Gio Ponti ed Emilio Lancia.

Il 1927 è un anno di svolta per l'architettura dello spazio domestico: è l'anno della mostra di Stoccarda, che con i suoi trentatré edifici è la dimostrazione pratica – tanto per gli architetti quanto

4. Uno degli scopi dell'Esposizione è infatti promuovere la vendita dei prodotti, secondo il regolamento ufficiale l'espositore versa il 10% delle vendite al fondo dell'Esposizione. Consorzio Milano-Monza Umanitaria, *Prima Esposizione Internazionale delle Arti Decorative. Catalogo*, cit.

per il pubblico generalista – della possibilità di costruire quartieri moderni. Il Weißenhof, però, non è solo l’affermazione di un nuovo modo di costruire ma anche, e soprattutto, di un nuovo modo di abitare. “Scopo dell’allestimento non è tanto mostrare quanto dimostrare: si tratta infatti di spiegare e di render comprensibile a tutti un’alternativa al modo tradizionale di abitare”⁵, commenta Leonardo Benevolo. L’eco di Stoccarda arriva in Italia dove, per l’edizione del 1930, si prevede di allestire non più solo interni arredati, ma vere e proprie case-modello, sebbene temporanee. Si realizzano tre case: la *Casa per vacanze “Domus Nova”* di Gio Ponti ed Emilio Lancia, che sviluppa il progetto dell’edizione precedente in un vero e proprio edificio finanziato da La Rinascente e la De Angeli Frua; la *Casa Elettrica* di Luigi Figini e Gino Pollini – con il progetto di interni di Guido Frette, Adalberto Libera e Piero Bottoni – finanziata dalla Edison; la *Casa del dopolavorista* di Luisa Lovarini finanziata dall’Opera Nazionale Dopolavoro.

Mentre il fine commerciale delle prime due case è reso evidente sia dalla natura dei committenti – imprese commerciali – che dall’aspetto stesso delle case destinate alla piccola borghesia, lo scopo ultimo della *Casa del dopolavorista* è invece politico, rivolto prevalentemente alla classe lavoratrice. Come si legge nel catalogo:

La partecipazione alla Triennale del massimo Istituto creato dal Governo Nazionale Fascista per l’assistenza alle masse lavoratrici, sta ad indicare come l’istituzione si preoccupi vivamente di dare a chi lavora una abitazione corrispondente al massimo conforto, ai più completi dettami igienici pur non disgiungendoli dal rispetto della condizione economica dei lavoratori⁶.

Ma l’“effetto Stoccarda” non si esaurisce qui, anzi, per l’edizione

5. L. Benevolo, *Storia dell’architettura moderna*, Laterza, Roma, 2006 [1999], p. 488.

6. *Catalogo ufficiale della IV Esposizione Triennale Internazionale delle Arti Decorative ed Industriali Moderne*, Cerchina, Milano 1930, p. 299.



Luigi Figini e Gino Pollini, *Casa elettrica* nel giardino di Villa Reale, angolo dell’ingresso, IV Biennale, Monza, 1930. Foto di Girolamo Bombelli, Courtesy © Triennale Milano - Archivi.



Cesare Scoccimarro, Pietro Zanini ed Ermes Midena, Casa dell'aviatore; Giuseppe Terragni, Adolfo Dell'Acqua, Gianni Mantero, Oscar Ortelli, Carlo Ponci, Mario Cereghini, Piero Lingeri, Gabriele Giussani, Casa per le vacanze di un artista sul lago. Courtesy © Triennale Milano - Archivi.

successiva – la prima milanese – nasce il desiderio di realizzare un intero quartiere-modello nel parco Sempione. Da esposizione basata unicamente sulle arti applicate, la Triennale dedica, anno dopo anno, sempre maggiore spazio all'architettura e, in particolare, all'architettura della casa. Un'evoluzione testimoniata dal titolo stesso della manifestazione che per la V edizione diventa l'*E-sposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*. Anche in questo caso la Triennale coincide con eventi importanti nel mondo dell'architettura, come sottolineato da Benedetto Gravagnuolo:

Vi sono anni che, per coincidenze di eventi, finiscono con l'assumere il senso di pietre miliari delle avventure di una disciplina. E per la storia dell'architettura il 1933 è certamente una data spartiacque. In quell'anno i “maestri” tedeschi del Movimento Moderno sono costretti all'esilio per l'avvento del nazismo, ma nello stesso tempo proclamano al 4° Ciam l'editto che codifica le regole della ‘città funzionale’, sancite dalla “Carta d'Atene”, dopo la piacevole crociera sul “Patris II” che vede raccolti sui porti della nave alcuni protagonisti europei del “moderno” - Gropius, Le Corbusier, Van Eesteren, Pollini, Bottoni, Terragni, Sert - assorti in animate discussioni sulle utopie di un abitare felice, “riparati da tende, in un'atmosfera ventilata, piena di luce, sul mare calmo” (Pollini). In quello stesso 1933 chiude il Bauhaus, mentre a Milano si inaugura una mostra memorabile, che offre alla “architettura razionale” i suoi spazi ufficiali di rappresentazione: la 5a edizione della Triennale.

Sebbene secondo la proposta originale di Gio Ponti si sarebbe dovuto realizzare un vero e proprio quartiere di case-modello sullo stile di Stoccarda – anche se temporaneo – quello che si realizzerà

7. B. Gravagnuolo, *Di casa in casa*, in “Modo”, n.66, 1984.

sarà piuttosto un gruppo di oltre venti case, sparse per il parco e slegate le une dalle altre⁸. Ma qual è lo scopo di tali rappresentazioni? Perché questo mezzo espositivo viene preferito ad altri, tanto da condurre architetti ed enti pubblici a dedicare tanto sforzo alla costruzione di vere case che saranno poi demolite? Nel catalogo si legge che:

per renderne pronta, attraente e pratica l'osservazione al pubblico, all'amatore, al compratore, viene promossa la costruzione di dimore veramente moderne, di diverso carattere, destinazione e portata, concepite e arredate secondo i bisogni e i costumi d'oggi. Case complete d'arredi e ornamenti, dai mobili ai quadri, dagli apparecchi di illuminazione agli impianti e ai servizi, nelle quali sarà dimostrato direttamente, applicando i prodotti dell'arte moderna nella loro funzione e destinazione, come essi concorrano a determinare, dell'ambiente nel quale viviamo ed operiamo, l'aspetto che ne caratterizza lo stile⁹.

8. Le case-modello sono esposte all'interno della Mostra dell'abitazione e sono le seguenti: Abitazione tipica a struttura d'acciaio di Luigi Vietti e Luigi Carlo Daneri; Casa a struttura d'acciaio di Giuseppe Pagano, Franco Albini, Renato Camus, Giancarlo Palanti, Giuseppe Mazzoleni, Giulio Minoletti; Casa appenninica di Melchiorre Bega, Alberto Legnani e Giorgio Ramponi; Casa coloniale di Luigi Piccinato; Casa del conduttore di fattoria di Guido Alberti, Tito Brusa, Carlo Ottavio Marchetti, Oscar Prati; Casa del dopolavorista di Luisa Lovarini; Casa del sabato per gli sposi di Piero Portaluppi e Gruppo B.B.P.R.; Casa dell'aviatore di Cesare Scoccimarro, Pietro Zanini, Ermes Midena; Casa di campagna per uomo di studio di Luigi Moretti, Mario Paniconi, Giulio Pediconi, Mosè Tuffaroli Luciano e Igino Zanda; Casa di legno per vacanze di Emilio Lancia; Casa media di Virgilio Vallot; Casa minima di Alessandro Cairoli, G.B. Varisco e Osvaldo Borsani; Casa per le vacanze di un artista sul lago di Giuseppe Terragni e altri; Casa sul golfo di Marcello Canino, Giovanni Battista Ceas, Ferdinando Chiamonte, Alberto Sanarica; Casa tutto acciaio; Gruppo di cinque case per vacanze: Casa di vacanza al mare di Eugenio Faludi, Enrico Griffini e Piero Bottoni, Casa di vacanza in campagna di Eugenio Faludi, Enrico Griffini e Piero Bottoni, Casa di vacanza in montagna di Enrico Griffini,



Giuseppe Pagano, Franco Albini, Renato Camus, Giancarlo Palanti, Giuseppe Mazzoleni, Giulio Minoletti, Casa a struttura d'acciaio, Mostra dell'abitazione, V Triennale, Milano, 1933. Courtesy © Triennale Milano - Archivi.

Eugenio Faludi e Piero Bottoni, Casa di vacanza per mezza montagna di Eugenio Faludi e Piero Bottoni, Casa di vacanza sul lago o al mare di Eugenio Faludi; Gruppo di elementi di case popolari di Enrico Griffini e Piero Bottoni, Villa di campagna di Mino Fiocchi, Emilio Lancia, Michele Marelli e Giuseppe Serafini, Villa studio per un artista di Luigi Figini e Gino Pollini, Villetta di costruzione speciale economica di F.C. Schmidt. Cfr. V Triennale di Milano 1933 XI. Catalogo ufficiale, Ceschina, Milano 1933.

9. V Triennale di Milano, 1933 XI, *Catalogo ufficiale*, cit., p. 15.

Costruire case-modello “per renderne pronta, attraente e pratica l’osservazione”. A differenza di altri media dell’architettura, come disegni o fotografie, le case-modello in scala reale si presentano infatti al pubblico in modo direttamente comprensibile, non richiedono interpretazioni o strumenti di decodificazione, il pubblico possiede già i mezzi per comprendere ciò che vede. Come nota Trevor Keeble: “Nei suoi saggi fondamentali *Il messaggio fotografico* e *La retorica dell’immagine*”, Roland Barthes sosteneva che la fotografia costituisse ‘un messaggio senza codice’. Con ciò intendeva che la fotografia, in quanto mezzo analogico, crea una rappresentazione visiva ‘alla lettera’ del suo soggetto e, proprio per questo, agisce come un ‘messaggio letterale’, non gravato da alcuna apparente codificazione”¹⁰.

Allo stesso modo, anche le case-modello sono rappresentazioni prive di codice, non richiedono di essere interpretate secondo le convenzioni di un linguaggio tecnico, come ad esempio i disegni o i diagrammi. Il medium della casa-modello viene diffusamente utilizzato per diffondere messaggi immediatamente comprensibili il cui target, sia per il programma funzionale – si vedano le molte case per vacanze – sia per la dimensione degli alloggi, risulta essere una futura piccola borghesia.

L’innovazione che la Triennale si propone di rappresentare attraverso queste case è di diversa natura, da un lato tecnica e costruttiva, come nella *Casa a struttura d’acciaio* di Giuseppe Pagano, Franco

10. R. Barthes, *Le message photographique e Rhétorique de l’image*, in R. Barthes, *L’obvie et l’obtus. Essais critiques III*, Editions du Seuil, Paris 1982; tr. it. di Carmine Benincasa, Giovanni Bottiroli, Gian Paolo Caprettini, Daniela De Agostini, Lidia Lonzi, Giovanni Mariotti, *L’ovvio e l’ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 1985.

11. “In his seminal essays ‘The Photographic Message’ and ‘The Rhetoric of the Image’, Roland Barthes proposed that photography constituted ‘a message without a code’. By this he meant that photography, as an analogue medium, creates a visual representation ‘to the letter’ of its subject, and because of this, the photograph acts as a ‘literal message’ unencumbered by any apparent codification”. T. Keeble, *Introduction*, in P. Sparke, B. Martin, T. Keeble (a cura di), *The Modern Period Room. The construction of the exhibited interior. 1870 to 1950*, Routledge, Londra e New York 2006, p. 2.

Albini, Renato Camus, Giancarlo Palanti, Giuseppe Mazzoleni e Giulio Minoletti, dall’altro tipologica, come nel *Gruppo di elementi di case popolari* di Enrico Griffini e Piero Bottoni che propone il modello della Siedlung. Ma l’innovazione che queste case si prefiggono di rappresentare è anche sociale e comportamentale. Scopo di queste mostre è infatti anche educare lo sguardo ad un nuovo gusto moderno, nonché abituare il pubblico alle innovazioni tecnologiche che in quegli anni rivoluzionavano gli interni domestici.

La artisticizzazione dell’architetto: da *This Is Tomorrow* a *La casa decorata*

Se dalla prima edizione del 1923 fino a tutti gli anni ‘60 il prototipo è uno dei media principali della Triennale, dalla XIV edizione del ‘68 le cose cambiano. In questi anni la Triennale subisce l’effetto di quella che potremmo chiamare la “artisticizzazione” dell’architetto, ossia quel processo attraverso il quale l’architetto, da figura tecnica e pianificatore del futuro, diventa sempre più simile ad un artista, un pensatore, uno sviluppatore di concetti o di analisi. Anche la rappresentazione dello spazio domestico testimonia questo “cambio di stato”, la XIV Triennale è infatti la prima che non presenta alcun interno arredato né case-modello. È una Triennale più “artistica”, non solo per via del tema proposto – il *Grande Numero*, ossia “quell’ingente incremento quantitativo caratterizzante, in ogni settore, l’epoca attuale”¹², non direttamente legato alla disciplina architettonica – ma perché per la prima volta il tema non viene sviluppato in modo didascalico, con la consueta esposizione diretta di prodotti e progetti, bensì attraverso l’analisi e lo sviluppo di temi, riflessioni e concetti¹³ per i quali il medium più efficace risulta

12. A. Pica (a cura di), *Quattordicesima Triennale di Milano. Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell’architettura moderna*, Arti grafiche Crespi & Occhipinti, Milano 1968, p. 25.

13. L’unica sezione della mostra ad esporre effettivamente oggetti di consumo era *Espressioni e produzioni italiane*, la quale tuttavia non presenta alcun apparato di “messa in scena” della casa.



Saul Bass e Herb Rosenthal, Pareti-archivio nella mostra *Il problema della creatività nella società del grande numero*, XIV Triennale, 1968. Courtesy © Triennale Milano - Archivi.

essere quello dell'installazione artistica¹⁴. Per Eeva-Liisa Pelkonen la cultura delle mostre di architettura cambiò radicalmente già dopo la Seconda guerra mondiale:

Piuttosto che immaginare e vendere al pubblico un mondo completamente nuovo attraverso un'architettura completamente nuova, le mostre del dopoguerra iniziarono a vedere l'architettura come parte di un quadro del mondo più ampio¹⁵.

In questo periodo all'esposizione di oggetti si sostituisce l'analisi dei processi che informano l'ambiente e la società. Sostiene Pelkonen che

Questo spostamento di attenzione dagli oggetti ai processi rifletteva una crescente consapevolezza che l'ambiente costruito fosse plasmato, e a sua volta plasmasse, un'intera gamma di processi sociali, politici e intellettuali, e che dovesse coinvolgere non solo gli architetti, ma anche politici, intellettuali e il pubblico più ampio. [...] Diversamente dalla mostra modernista, che promuoveva senza esitazioni l'architettura moderna come soluzione a tutti i problemi generati dalla modernizzazione – dall'abitare all'igiene – la nuova generazione di mostre invitava architetti e visitatori semplicemente a contemplare le sfide poste da un mondo

14. Si vedano a titolo di esempio il padiglione austriaco di Hans Hollein o l'installazione *Il problema della creatività nella società del grande numero* di Saul Bass ed Herb Rosenthal. Su quest'ultimo si veda M. Pistocchi, *Bio-politica del grande numero. La XIV Triennale di Milano*, in "Vesper", n. 14, 2026.

15. "Rather than envisioning and selling to the audience a brand new world through brand new architecture, these postwar exhibitions started to see architecture as part of a larger world picture". E.-L. Pelkonen, *Exhibit A: Exhibitions That Transformed Architecture. 1948-2000*, Phaidon, Londra 2018, p. 12.

in rapido cambiamento. Verso la fine degli anni Sessanta, l'utopia modernista fu sostituita da questioni globali complesse, prive di risposte facili¹⁶.

L'architettura prende coscienza del suo ruolo nello sviluppo della città, non più centrale ma partecipe assieme a una serie di figure – politiche e intellettuali, ma anche e soprattutto economiche. Per quanto riguarda la rappresentazione dello spazio domestico, come punto di partenza di questo processo si deve considerare la mostra *This Is Tomorrow*, ospitata nel 1956 alla Whitechapel Gallery di Londra e, in particolare, l'installazione *Patio and Pavilion* di Alison & Peter Smithson con gli artisti Nigel Henderson ed Eduardo Paolozzi. La collaborazione tra architetti e artisti – richiesta dall'impostazione stessa della mostra – nonché la collocazione di un prodotto architettonico all'interno di una galleria d'arte, sposta il senso del loro lavoro verso un'operazione di carattere preminentemente artistico. Come osserva Sylvia Lavin:

[...] gli elementi architettonici esposti in *This Is Tomorrow* non venivano presentati come veri e propri strumenti della produzione architettonica, come avrebbero potuto esserlo disegni e modelli, bensì precisamente come oggetti d'arte. Il *Patio and Pavilion* di Alison e Peter Smithson, oppure la struttura a bolla di James Stirling, Michael Pine e Richard Matthews, non dovevano essere letti come rappresentazioni trasparenti di possibili edifici,

16. "This shift of focus from objects to processes reflected a growing sense that the built environment was shaped by—and, in turn, shaped—a whole range of social, political, and intellectual processes, and an awareness that it should involve not only architects, but also politicians, intellectuals, and the larger public as well. [...] Unlike the Modernist exhibition, which unabashedly promoted Modernist architecture as a solution to all possible problems brought by modernization, be it housing or sanitation, the new generation of exhibitions called for participating architecture and visitors to simply contemplate the challenges facing the rapidly changing world. By the late 1960s the Modernist utopia was replaced by messy world questions with no easy answers". E.-L. Pelkonen, *op. cit.*, pp. 12-13.

ma come opere plastiche da contemplare attentamente da parte dei visitatori¹⁷.

Patio and Pavilion non rappresenta una casa verosimile, come poteva essere la *Casa Elettrica*, non suggerisce un solo modo di abitare, ma rappresenta piuttosto un concetto, un modo di operare degli architetti e un'idea di architettura. Il prototipo risulta un medium troppo prescrittivo per raggiungere questo scopo, troppo dettagliato e definitivo, e ad esso si preferisce piuttosto l'installazione artistica o, utilizzando una parola che assumerà un significato sempre più centrale, l'ambiente – o *environment*. Lavin fa emergere questo aspetto, quando racconta che la maggior parte delle recensioni sottolineava come

il fulcro centrale della mostra, ossia la collaborazione tra pittura, scultura e architettura, fosse un retaggio dei sogni modernisti di sintesi delle arti, mentre l'enfasi dell'esposizione sugli ambienti fosse con ogni probabilità anticipatrice del "domani" evocato dal titolo. La distinzione tra un Gesamtkunstwerk, ottenuto combinando i mezzi espressivi tradizionali, e qualcosa che richiedeva invece la definizione, più spazialmente pregnante, di ambiente, indica che era già iniziato un cambiamento nel rapporto dell'architettura con la pratica espositiva¹⁸.

17. "[...] the architectural things on display at *This Is Tomorrow* were not presented as actual instruments of architectural production, as drawings and models might have been, but precisely as objects of art. Alison and Peter Smithson's *Patio and Pavilion* or James Stirling, Michael Pine, and Richard Matthews's bubble structure were not to be read as transparent representations of possible buildings but as plastic works to be attentively considered by viewer". S. Lavin, *Just What is it that Makes Today's Architectural Exhibitions so Different, so Appealing?*, in Z. Ryan (a cura di), *As Seen. Exhibitions That Made Architecture and Design History*, The Art Institute of Chicago, Chicago 2017, pp. 118-119.

18. "[...] the show's central focus on the collaboration of painting, sculpture, and architecture was a holdover from modernist dreams of artistic



Installazione di Ave e Sandro Colbertaldo nella mostra *L'interno dopo la forma dell'utile - La casa decorata* nella sezione *La sistemazione del design*, durante il primo ciclo di mostre della XVI Triennale, 1979. Courtesy © Triennale Milano - Archivi.

Seconda tappa di questo cambiamento è la biennale Trigon del 1967, intitolata significativamente *Ambiente/Environment* e che, coinvolgendo gli architetti in una biennale d'arte dà modo ai progettisti, anche in questo contesto, di esprimersi con i mezzi dell'arte, con la metafora, la parodia, la suggestione spaziale, e concentrarsi più sull'esperienza dello spazio che sulla sua funzionalità, sull'ambiente piuttosto che sulla tipologia. *Environment* è infine anche il titolo di una sezione della mostra *Italy: The New Domestic Landscape*, organizzata nel 1972 al MoMA, che ospita una serie di ambienti domestici, nella maggior parte dei casi approcciati in modo metaforico e concettuale.

In Italia è in seno all'architettura radicale che ha preso forma questo spostamento. A partire dagli anni '60, si afferma tra gli architetti di quella generazione una diversa cultura del progetto, che

alla funzionalità sostituisce l'interesse verso il carattere più antropologico e comportamentale dell'architettura. Tappe fondamentali di questo percorso sono la mostra *Superarchitettura* ospitata nel 1966 nella galleria Jolly 2 di Pistoia; le sperimentazioni di Ugo La Pietra sul finire degli anni '60, come il *Sistema disequilibrante*, o le *Immersioni* – tra cui i *Caschi sonori* realizzati proprio per la Triennale del '68; la nascita dello studio Alchimia nel 1976 con lo scopo di creare “oggetti di funzione ed emozione”¹⁹; la nascita del Gruppo Memphis nel 1981. Gruppi, questi ultimi due che, nelle parole di Franco Raggi, “lavoravano sul design e sulle ipotesi della casa non da un punto di vista teorico, come avevano fatto il razionalismo e il movimento moderno, facendo i prototipi come modelli da ripetere, ma lavorando invece su dei concetti più emozionali, estetici, forse anche figurativi, utopici, provocatori”²⁰.

La prima mostra sulla casa che in Italia segna questo cambiamento è una mostra poco conosciuta, ospitata alla XVI Triennale del 1979 all'interno della sezione *La sistemazione del design*, curata da Gae Aulenti con il contributo del comitato scientifico composto da Mario Bellini, Achille Castiglioni, Ettore Sottsass jr. e Filippo Tartaglia e il coordinamento di Franco Origoni e Franco Raggi in collaborazione con Michele De Lucchi. La mostra si chiama *La casa decorata* e rappresenta l'esito di un concorso su inviti dedicato ad architetti under 35 ed emanato parallelamente ad un altro concorso dal titolo significativo: *L'interno dopo la “forma dell'utile”*. Entrambi i bandi si concentrano sull'architettura dello spazio interno da un punto di vista post-funzionalista, “tentando di riscoprire nuove aree di creatività nelle quali sia possibile verificare il

synthesis, whereas the exhibition's emphasis on environments was most likely predictive of the eponymous tomorrow. The distinctions between a *Gesamtkunstwerk* made by combining traditional mediums and something needing the more spatially resonant designation of environment indicates that a shift in architecture's relation to exhibition practice had begun”. S. Lavin, *op. cit.*, p. 118.

19. I. S. Comi, Studio Alchimia, Domus website, visitato il 20/04/2026. www.domusweb.it/it/movimenti/studio-alchimia.it

20. Intervista a Franco Raggi, 29/09/2025.

superamento di assunti come ‘la forma segue la funzione’ o altri sui quali si è retta la cultura del design negli ultimi anni”, inoltre “Il fatto di riferirsi non al prodotto industriale ma all’interno e cioè all’abitazione, afferma una attenzione antropologica al mondo degli oggetti e degli ambienti e ai comportamenti che essi veicolano negli individui e nei gruppi”²¹.

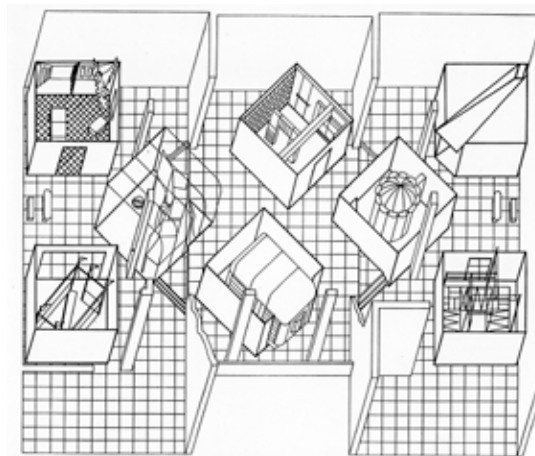
La mostra si compone di una sequenza di stanze quadrate, organizzate nella curva al piano terra del Palazzo dell’Arte e ognuna di esse mostra una particolare interpretazione dello spazio domestico in un modo molto più artistico e metaforico che didascalico e illustrativo. Così, per esempio, la casa decorata di Sauro Mainardi consiste in una stanza vuota, le cui pareti sono rivestite di una carta da parati decorata con un pattern di borse dell’acqua calda blu e rosse, o la casa di Ave e Sandro Colbertaldo propone quello che loro definiscono “un rapporto autobiografico e pittorico con il problema della decorazione”²², rappresentando un momento di quotidianità, attraverso un libro, una tenda, una luce calda. È la prima volta che questo medium entra nella Triennale di Milano e sarà di riferimento per la successiva e più grande mostra *Le case della Triennale*.

Le case della Triennale: progetti di ambienti domestici

Le case della Triennale. Otto progetti di ambienti domestici contemporanei nasce su richiesta della Société des artistes décorateurs di Parigi che, per l’edizione 1983 del *Salon des Artistes Décorateurs*, vuole esporre le innovazioni dei giovani designer italiani. In quegli anni l’eco di *Italy: The New Domestic Landscape* è ancora forte, nel frattempo a Milano sono nati lo studio Alchimia e il Gruppo Memphis che hanno portato alle estreme conseguenze la visione del design e del “paesaggio domestico” come luogo antropologico,

21. G. Aulenti et al., *Catalogo. Sistemazione Del Design. Raccolta Del Design*, Cooperativa il Guado, Milano 1979, p. 19.

22. G. Aulenti et al., *op. cit.*, p. 21.



Disegno di Franco Raggi e veduta della mostra *Le case della Triennale*, a cura di Franco Raggi e Francesco Trabucco, 1983. Archivio Franco Raggi.



Le case della Triennale, a cura di Franco Raggi e Francesco Trabucco, 1983: Alessandro Guerriero con Alchimia, *La casa degli sposi*. Foto di Miro Zagnoli, Archivio Franco Raggi. Paolo Degnanello, *La casa in comune*. Courtesy © Triennale Milano - Archivi.

emozionale, poetico. Partendo da queste premesse, il dispositivo espositivo che i curatori Franco Raggi e Francesco Trabucco escogitano prende le mosse dalla tradizione delle case-modello della Triennale e prevede la messa in scena di un ambiente urbano nel quale sono collocate otto case di sette metri per sette, rivestite di lamiera zincata, ciascuna assegnata a un diverso studio di architettura perché ne progetti l'interno secondo uno specifico tema assegnato dai curatori.

Quattro temi erano recuperati dalle vecchie edizioni della Triennale: *La casa degli sposi* realizzata da Alessandro Guerriero con Alchimia, *La casa per l'artista* di Roberto Lucci e Paolo Orlandini con Federica Zanuso, *La casa per le vacanze* di Michele de Lucchi e *La casa di lusso* di Gianfranco Gasparini con Studio Arcanto; mentre altri quattro sono del tutto nuovi e sintomatici di una nuova cultura progettuale: *La casa in comune* di Paolo Deganello e Alberto Magnaghi, *La casa onirica* di Denis Santachiara, *La casa per riposare* di Franco Mirenzi e *La casa per lavorare* di Piero Derosi²³. Queste case sono molto lontane dai prototipi cui il pubblico era abituato, è infatti più esatto definirle, con l'espressione coniata da Raggi, *Metafore abitative*: "alla prosaica descrittività del progetto essi oppongono il fascino dell'ellissi poetica e del simbolo applicati alla scena domestica"²⁴. Nelle parole di Francesco Trabucco,

questi progetti non si pongono come ricerca di nuovi o rinnovati archetipi funzionali o figurativi, ma propongono invece categorie astratte, luoghi del pensiero, suggestioni e poetiche individuali, capaci di esprimere forse meglio di una mostra di oggetti ben disegnati le

23. Nei documenti dell'archivio Raggi è presente un documento che riporta una precedente e più lunga lista di possibili case. Per quanto concerne i temi storici, oltre a quelli poi selezionati, gli altri i temi posti al vaglio erano: La casa elettrica; La casa informatica; La casa a basso costo. Per quanto riguarda i nuovi temi invece: La casa immaginaria; La casa psicologica; La mia casa; La casa per anziani; La casa non casa; La casa dello scapolo.

24. F. Raggi, F. Trabucco, *Le case della Triennale. Otto progetti di ambienti domestici contemporanei*, Electa, Milano 1983, p. 8.

intenzioni solo apparentemente contraddittorie del design italiano della terza generazione²⁵.

Quello che distingue questa generazione di designer e di architetti è la consapevolezza che i problemi tecnici che sono chiamati a risolvere, che tutte le questioni funzionali poste dal Movimento Moderno, sono già state affrontate – e anche tecnicamente risolte, almeno sulla carta – e che l’ideologia della funzione ha esaurito il suo potere salvifico. Questa perdita di importanza dell’aspetto funzionale è sottolineata anche dalle molte rappresentazioni di questo periodo in cui la parte tecnica e meramente funzionale dell’architettura è rappresentata come qualcosa di iperfunzionale ma ridotto ad una forma minima ed essenziale: come gli “incroci” della *Supersuperficie* di Superstudio, i punti battuti a macchina nella famosa rappresentazione della *No-Stop City* di Archizoom, o ancora le pillole architettoniche di Hans Hollein²⁶. Ma se la tecnica ha risolto tutti i problemi funzionali, cosa resta al progetto?

Le mostre, nella tradizione della Triennale, mostravano sempre uno stato di avanzamento, di progresso. Solo che il concetto di progresso nel frattempo era cambiato, non era più relativo al miglioramento delle condizioni di vita, cosa che era già avvenuta ormai. Una volta soddisfatte le necessità, dovevamo cominciare a soddisfare altri desideri. Tutti abbiamo la cucina, gli elettrodomestici, abbiamo già tutto a disposizione. Allora c’è bisogno di ragionare su quello che il progetto può affrontare a desideri, e progettare cose che non hanno a che fare con l’immediata necessità²⁷.

25. Ivi., p. 9.

26. Cfr. G. Mastrigli (a cura di), *Superstudio. Opere 1966-1978*, Quodlibet, Macerata 2016; A. Branzi, *No-Stop City*. Archizoom Associati, HYX, Orléans 2006; W. Skreiner, *Ambiente/Environment*. Trigon 67. Italia-Jugoslavia-Österreich, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1967.

27. Intervista a Franco Raggi, 29/09/2025.

Da prototipi immediatamente operativi allora, le case in mostra si fanno astratte rappresentazioni di idee, pensieri e comportamenti. Il confronto tra le versioni storiche di progetti come la *Casa degli sposi*, ad esempio, e l’interpretazione che ne viene data ne *Le case della Triennale* è particolarmente esplicativo di questo cambiamento.

Eppure, dalla vasta copertura mediatica che la mostra ha registrato, si evince che la novità del medium non è stata apprezzata da tutti, anzi, che la mostra spesso non è stata capita, soprattutto da chi l’ha presa alla lettera²⁸. Le case sono state definite “accettabili” o “discutibili”²⁹, “perlopiù divertenti o sconcertanti. [...] La gente passa, e si chiede se davvero fra dieci anni vivremo a case che in qualche modo assomiglino a queste”³⁰, “Tanto bella ma un po’ invivibile”, progetti “che hanno tutto e niente nello stesso tempo: moltissima fantasia, pochissima credibilità davanti a troppa arte o a troppa volontà”³¹, oppure ancora: “Le case della Triennale... Bisogna dire che alcune delle ‘case’ esposte in questa mostra erano, diciamo, un pochino strane”³². È interessante notare lo scarto tra gli obiettivi chiaramente espressi dai curatori e la risposta di un pubblico abituato a trovare, alla Triennale, proposte pratiche per il futuro. Ma “i tempi erano cambiati – come ha raccontato Raggi – l’utopia del movimento moderno si era esaurita, non aveva più

28. Nello stesso anno alla Fiera di Milano era stata esposta la *Casa telematica* di Ugo La Pietra, Gianfranco Bettetini e Aldo Grasso, che era presentata anch’essa come un progetto metaforico. Il catalogo della mostra riporta: “Viverebbe in una casa così fatta?” era la domanda che spesso un intervistatore di una TV privata faceva ai vari visitatori, mentre la telecamera esplorava i curiosi oggetti e gli strumenti telematici che riempivano i vari ambienti domestici. Ma la casa non era una proposta futuribile! In questo senso la mostra deludeva il tradizionale rapporto visitatore-Fiera, introducendo un nuovo parametro: quello di far scattare meccanismi legati al pensiero e al comportamento”. G. Bettetini, A. Grasso, U. La Pietra, *La Casa Telematica*, Katà, Milano 1983, p. 47.

29. S. Dini, *La Triennale torna alle origini*, in “Il Tempo”, 23 ottobre 1983.

30. F. Nencini, *La casa è ormai l’ultimo spazio per l’esercizio dell’immaginazione*, in “La Nazione”, 4 novembre 1983.

31. *Otto progetti per la casa del futuro. Tanto bella ma un po’ invivibile*, in “Corriere medico”, 8 novembre 1983.

32. E. Tadini, *Incubi e grida*, in “Costruire per abitare”, gennaio 1984.

senso parlare di un nuovo modo di abitare. Potevamo al massimo trovare un nuovo modo di mettere insieme quello che c'era, con delle attitudini poetiche e teoriche, molto diverse”³³.

La casa concepita come modello estetico/antropologico e non solo funzionale apre le porte a esercizi progettuali imprevedibili e ricchi di suspense, di azzardo, di invenzione nei quali, con segno confermato o invertito, giocano anche le tecnologie più sofisticate e i materiali più moderni. In una civiltà che registra il divaricamento drammatico tra urbano/collettivo e domestico/privato, la casa appare sempre più come l'ultimo spazio per l'esercizio della propria immaginazione, banale o rivoluzionaria, oppressiva o tollerante, rigorosa o eclettica. La “macchina per abitare” del progetto razionale presupponeva al suo esterno un mondo amico, un ambiente in sintonia con le rivoluzioni positive del progresso; essa si realizzava come pura appendice di un organismo totale capace di rappresentare la trasformazione razionale ed egualitaria del mondo. Città, fabbrica, strada, casa, arredamento, mobile, cucchiaino è la epifanica catena di sant'Antonio, oggi spezzata, i cui anelli vivono il dramma della propria frammentaria sopravvivenza. In questi universi separati l'individuo cerca oggi gli spazi possibili della sua rappresentazione, conteso tra supermercati, mass-media, cataloghi per corrispondenza e stentate memorie, mentre il “design” enuncia le sue stratosferiche coerenze. Il senso di questa mostra va allora cercato in antitesi al progetto “chiavi in mano”, al design delle soluzioni pronte³⁴.

“Metafora abitativa” quindi, contro il “design dalle soluzioni pronte”. Anche il titolo della mostra è sintomatico di questo posizionamento

33. Intervista a Franco Raggi, 29/09/2025.

34. F. Raggi, F. Trabucco, cit, p. 8.



Le case della Triennale a cura di Franco Raggi e Francesco Trabucco, 1983, veduta dell'allestimento in corso, al centro il palo luminoso da parcheggio realizzato su misura dalla Siderpali, Archivio Franco Raggi.

storico: mentre *Le case della Triennale* rievoca inevitabilmente la tradizione delle case-modello nel parco – la cui prima edizione risale esattamente a cinquanta anni prima – il sottotitolo *Otto progetti di ambienti domestici contemporanei* suggerisce come ora al “modello” si sia sostituito l’“ambiente”. Significativo è anche lo spazio tra le case, pensato per rappresentare la città in tutta la sua banale uniformità, nonché la scelta di standardizzare gli esterni delle case e personalizzare solo gli interni. Al centro, un palo luminoso da parcheggio, prodotto in versione ridotta appositamente dalla Siderpali, appiattiva la percezione dello spazio con la sua luce arancione uniformante: “fuori volevo avere proprio questa luce arancione, una luce in cui i colori spariscono, una luce terribile”³⁵. In un paesaggio tanto ostile, come viene considerata la città contemporanea, la casa risulta infatti “l'ultimo spazio per l'esercizio della propria immaginazione”.

35. Intervista a Franco Raggi, 29/09/2025.



Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio, *Inside-out: la finestra sul giardino*, nella sezione dedicata ai progetti in *Il progetto domestico* a cura di Mario Bellini, Milano, 1986. Courtesy © Triennale Milano - Archivi.

Le case della Triennale dopo *Le case della Triennale*

Dopo *Le case della Triennale*, la strada delle “metafore abitative” è ufficialmente tracciata e, mano a mano, anche i visitatori e la critica fanno propri i codici del nuovo linguaggio espositivo. Una mostra importantissima nel solco già tracciato è senz’altro *Il progetto domestico. La casa dell’uomo. Archetipi e prototipi*, curata da Mario Bellini nel 1986 come mostra di avvicinamento alla XVII Triennale. Per l’occasione, ventisei studi di architettura sono stati invitati a rispondere ad altrettante suggestioni fornite dal curatore, dando vita a installazioni dal carattere artistico e metaforico. Qui, lo spostamento dal prototipo alla “metafora” avviene in modo ancora più radicale.

Dalla ben nota “Settimana di Weimar”, al Bauhaus nel 1923, sul problema della casa, alle stesse esposizioni di prototipi di cellule abitative promosse dalla Triennale di Milano nel Parco Sempione negli anni Trenta, le mostre sulla casa hanno quasi sempre offerto al pubblico la visione di modelli che potevano idealmente “divenire il punto di partenza della produzione in serie”. Scriviamo “idealmente”, perché nella realtà non succedeva, dimostrando così quanto difficilmente la casa si possa assimilare ad un prodotto industriale come l’automobile. I progettisti invitati hanno quindi evitato di progettare prototipi. Ma, piuttosto, hanno costruito una serie di realizzazioni, volta per volta metaforiche, metonimiche, sineddotiche (una parte della casa per il tutto). Così, hanno consegnato al pubblico, a tutti gli “abitanti” che, volenti o nolenti, siamo, le figure di modi possibili dell’“abitare poeticamente” oggi³⁶.

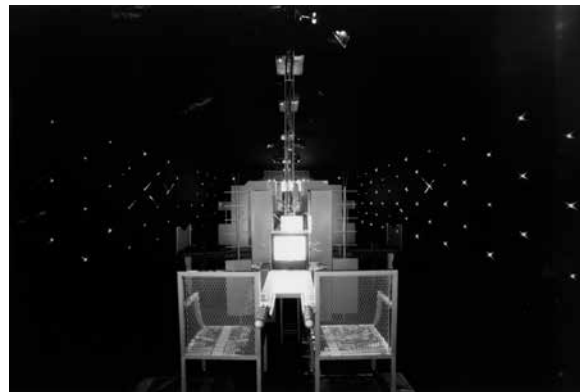
36. M. Bellini, G. Teyssot, *Pensate, architetti, alla casa degli uomini*, in M. Bellini, G. Teyssot (a cura di), *Il progetto domestico. La casa dell’uomo. Archetipi e prototipi. Vol II*, Electa, Milano 1986, pp. 9-10.

Sulle pagine di “Rinascita”, Francesco Moschini commenta la scelta di non utilizzare modelli realistici, dimostrando non solo la comprensione ma persino l'apprezzamento di tale posizione:

Per un ente come la Triennale si tratta di un'importante novità e forse anche di un non marginale cambiamento di rotta: aver apertamente rinunciato a chiedere agli architetti invitati modelli che diventassero in qualche modo punto di riferimento per la produzione futura, proprio quando l'eccesso di propositività che da anni ha ormai devastato anche il paesaggio domestico si è tramutato in offerta selvaggia svuotata di qualsiasi contenuto. Restituire allora pause di riflessione al momento progettuale, facendo sì che il nodo filosofico centrale della parte storica dell'esposizione (quello cioè della “civilizzazione”) sia ripercorso nella trasformazione sociale dell'abitare, è un modo per cercare di riannodare fili da troppo tempo interrotti³⁷.

A qualche anno di distanza, anche Ugo La Pietra mostra una casa “metaforica”, *La casa virtuale*, in cui la tecnologia ha modificato oggetti e comportamenti, sviluppata sulla scia di due progetti precedenti: *La casa telematica* del 1983 e la cellula domestica esposta nella sezione *Environment* di *Italy: The New Domestic Landscape* nel 1972.

Una nuova strada si è dunque aperta ma questo non significa che il prototipo abbia definitivamente perso la sua efficacia, anzi, mostre come *La casa per tutti* del 2008 o la recentissima casa-modello di Norman Foster, esposta nella XXIV Triennale del 2025, dimostrano come il modello 1:1 sia sempre un mezzo valido, non solo di divulgazione e promozione, ma anche di verifica e messa alla prova di idee e progetti. Eppure, dagli anni Ottanta in poi, gli slanci



Ugo La Pietra, *La casa virtuale* nella mostra tematica *Naturale - Virtuale*, XVIII Triennale, 1992. Courtesy © Triennale Milano - Archivi.

propositivi si mescolano con “pause di riflessione”, con momenti di verifica concettuale prima ancora che tecnica, come testimoniano mostre come *Stanze. Nuove filosofie dell'abitare* del 2016, e installazioni come *Dicho*, realizzata nel 2020 da (ab)Normal.

37. F. Moschini, *L'avventura della casa*, in “Rinascita”, n.5, 8 febbraio 1986, p. 17.

Riabitare Triennale

DI

Gianluca Croce

La mostra *Casa per tutti. Abitare la città globale*¹ è stato uno degli eventi cardine di un ampio dibattito sull'abitare che ha avuto luogo nell'ambito milanese² in un momento cruciale della storia recente. Curata da Fulvio Irace, e allestita negli spazi e nel giardino del Palazzo dell'Arte dal 23 maggio al 14 settembre 2008, l'esposizione si svolse nell'anno più acuto della crisi globale originatasi dallo scoppio della bolla immobiliare statunitense, ovvero quando il tema della casa necessitava più che mai di un rinnovato interesse da parte di una disciplina che sembrava averlo accantonato per troppo tempo. Mentre per gran parte del XX secolo l'attenzione per le questioni abitative aveva animato tanto la teoria quanto la pratica architettonica, negli ultimi decenni il focus era virato nettamente verso le trasformazioni urbane impostate dalla globalizzazione e le occasioni offerte dai mercati finanziari e del turismo internazionale.

Lungo le mutate condizioni culturali, politiche e sociali, e anche a causa di una generale sfiducia derivante dagli esiti meno riusciti di molti schemi di edilizia residenziale pubblica, la disciplina aveva abbracciato con entusiastico disimpegno il campo della sperimentazione a servizio dei sistemi culturali e dello spettacolo,

1. F. Irace (a cura di), *Casa per tutti. Abitare la città globale*, Electa, Milano 2008.

2. Oltre a *Casa per tutti*, fu allestita, negli spazi del Palazzo dell'Arte, anche la mostra *Vita nuda* (16 maggio - 7 settembre 2008), curata da Aldo Bonomi e focalizzata sull'abitare marginale all'intero della dimensione metropolitana contemporanea, A. Bonomi (a cura di), *La vita nuda*, Electa, Milano 2008. Nella sede di Triennale Bovisa si svolse il workshop "Costruire con la gente - Tecnologie a basso costo per i Paesi in via di Sviluppo", (6-8 e 13-15 giugno 2008), coordinato dal professor Camillo Magni in collaborazione con il Politecnico di Milano e la sezione italiana di Architetti Senza Frontiere, finalizzato alla progettazione di moduli abitativi di emergenza. Su un tema analogo fu indetto inoltre un concorso internazionale, riservato a giovani progettisti, la cui proposta vincitrice da realizzare in scala 1:1 ed esporre nel parco della Triennale nel contesto della mostra principale. Vedi anche la mostra *L'Italia cerca casa*, a cura di Francesco Garofalo, allestita al Padiglione Italia nella *XI Mostra Internazionale di Architettura - Out There: Architecture Beyond Building* diretta da Aaron Betsky (14 settembre - 23 novembre 2008), F. Garofalo (a cura di), *L'Italia cerca casa. Housing Italy*, La Biennale di Venezia - Electa, Milano 2008.

finendo poi per essere accusata di aver generato gli emblemi più rappresentativi di un capitalismo vorace che aveva portato le economie in recessione e causato nuove sacche di indigenza³.

A quel punto era necessario deviare dalle lusinghe del “patto faustiano” che avevano nutrito le *merveilles* della *starchitecture*, ripercorrendo la strada del mandato sociale che aveva caratterizzato una stagione disciplinare, al netto di alcuni suoi fallimenti, “eroica”. In tal senso la Triennale di Milano era il contesto più appropriato in cui riprendere le redini del dibattito sull’abitare, in virtù di una storia fatta di ricerche tipologiche agite direttamente nei suoi spazi espositivi e della sua centralità nello sviluppo dell’architettura moderna in Italia e non solo. La *Casa per tutti* era quindi intesa sia come occasione di indagine e discussione sulle ragioni di una crisi anche interna al settore progettuale, sia come ripristino della tradizione, poi abbandonata, delle “case nel parco”, nell’ottica di indirizzare nuove traiettorie critiche e operative alla luce delle sfide contemporanee.

Le esposizioni internazionali tra mostre dell’abitazione e progetti domestici

Nominato responsabile del settore Architettura della Triennale di Milano nel 2005, Irace, con Graziella Leyla Ciagà e Graziella Tonon, allestisce nello stesso anno una mostra che attinge al prezioso patrimonio archivistico per far emergere la ricca produzione progettuale sul tema dell’abitazione proposta nelle Esposizioni Internazionali. *Le case nella Triennale. Dal parco al QT8* ricostruisce l’evoluzione delle attività espositive come momenti fondamentali nel dibattito sull’architettura e la città fra i due conflitti mondiali e nell’immediato dopoguerra⁴. Nata nel 1923 come “Mostra

3. Vedi il mio *Surfing Crisis. Teorie e progetti per tempi difficili*, Libria, Melfi 2022.

4. In tal senso, la mostra si pone come preludio alle ricerche sviluppate successivamente per la preparazione di *Casa per tutti*: “Da parte della

Internazionale delle Arti Decorative”, con scadenza biennale e nella sede della Villa Reale di Monza, soltanto dalla terza edizione (1927) venne inclusa l’architettura, in un settore risicato riservato a disegni e maquette del Gruppo 7. Nello stesso anno, il successo del quartiere modello Weissenhof a Stoccarda diede l’impulso per tentare di replicare, in seguito e nel contesto italiano, le prerogative della manifestazione di coniugare l’industrializzazione dell’edilizia e l’aspirazione a una “casa liberata”. Illustrando concretamente le innovazioni dell’architettura moderna europea, l’esperienza del Deutscher Werkbund si riverberò nell’esposizione monzese del 1930 che con l’occasione assunse cadenza triennale.

Incentrata sul tema della “villa moderna”, e quindi destinata a un pubblico formato da una borghesia colta e aggiornata, l’esibizione fu l’occasione per alcuni fra i principali rappresentanti dell’architettura italiana dell’epoca di cimentarsi con la possibilità di realizzare dei prototipi della loro versione di una dimora per le vacanze – la celebre *Casa Elettrica* di Luigi Figini e Gino Pollini, la *Casa del dopolavorista* di Lisa Lovarini, la *Domus Nova* di Gio Ponti ed Emilio Lancia. La V edizione (1933), col trasferimento da Monza al Palazzo dell’Arte di Milano progettato appositamente da Giovanni Muzio, stabiliva il capoluogo lombardo come centro del progresso e l’architettura come arte sostanziale nel processo evolutivo della società italiana⁵: la questione della casa, non certo estranea alla cultura architettonica del Paese, doveva ora affrontare la sua

Triennale ripercorrere questo momento così cruciale della sua stessa storia [...] riveste il significato di un programma da riprendere e rilanciare nelle nuove direzioni poste dalla condizione contemporanea. Il tema della ‘casa per tutti’, alla luce dei cambiamenti strutturali della società italiana e dei modelli di vita delle metropoli contemporanee, è una priorità che l’architettura deve tornare ad assumere come centro della propria riflessione, dopo decenni di evasione sistematica nelle emergenze della cultura dell’intrattenimento, e la Triennale ha deciso di sostenerlo con l’impegno di una ricerca che ha come sfondo i concetti di emergenza e di necessità”. F. Irace, Presentazione in Id. (a cura di), *Le case nella Triennale. Dal parco al QT8*, Electa, Milano 2005, p. 11.

5. Come già attestato dal titolo completo della mostra: *V Triennale, Esposizione Internazionale delle Arti Decorative e Industriali Moderne e dell’Architettura Moderna*.

dimensione di massa. Il nuovo contesto espositivo offriva inoltre lo spazio aperto dell'adiacente Parco Sempione dove Ponti, membro del direttorio della Triennale e in piena "sindrome di Stoccarda"⁶, cercò di replicare l'esperienza delle *Siedlungen* con un campionario di edifici disseminati tra gli alberi, differenziato però dal modello tedesco nella mancanza di una visione organica sul "tema dell'abitazione come 'casa per tutti'" e tradotto "in una frammentazione di proposte articolate in diverse tipologie corrispondenti a disomogenee e contrastanti categorie sociali"⁷. Nonostante la prevalenza di progetti riservati allo svago di potenziali committenti facoltosi, nella "Mostra dell'Abitazione" furono introdotte anche tre case collettive, di cui una studiata specificatamente per i ceti popolari. Nel prototipo di Enrico Griffini e Piero Bottoni, la coerenza fra arredo e distribuzione interna era l'esito di uno studio rigoroso sulle proporzioni minime dell'alloggio, ispirato dalle tesi di Alexander Klein e Bruno Taut sull'ottimizzazione e la fluidità dei percorsi, sul dimensionamento degli arredi integrati e sulla disposizione di superfici libere. L'intento era di allargare il bacino di possibili utenti del discorso razionalista e quindi diffondere i principi di una "civiltà dell'abitare" che trascendesse la sola scala dell'edificio per estenderla alla portata della pianificazione urbanistica.

Gli aneliti per una solida industrializzazione e standardizzazione dei processi costruttivi erano rappresentati tanto da modelli che introducevano le peculiarità delle tecniche di prefabbricazione – *Colonia delle cinque case di vacanza* di Griffini, Faludi e Bottoni – quanto dall'esposizione espressiva delle innovazioni nel campo strutturale – la *Casa a struttura d'acciaio* di Pagano *et al.* Nell'edizione successiva della VI Triennale (1936), oltre all'allestimento di dieci tipologie diverse di alloggi pensate per classi sociali specifiche, il discorso progettuale si dispiegava anche in rassegne pedagogiche con le mostre sui sistemi costruttivi e dei materiali edilizi e della produzione in serie, alle quali faceva da contraltare la *Mostra*

6. Irace, *Le case nella Triennale*, cit., p. 10.

7. G.L. Ciagà, *La Triennale e la città* in Ivi, p. 12.

dell'autarchia in edilizia volta alla promozione di tecniche tradizionali. La convivenza dicotomica fra esortazioni moderniste e retroguardia sembrò trovare un punto d'incontro nell'indagine di Pagano "sulla casa rurale italiana intrapresa con lo scopo di dimostrare il valore estetico della sua funzionalità"⁸; tuttavia, per quanto apparentemente in linea con il lato conservatore del regime, il tema avrà una maggiore aderenza con i caratteri dell'antimonumentalismo "realista" del dopoguerra. Il progetto per la realizzazione di un quartiere sperimentale proposta da Bottoni e Pagano, assieme a Mario Pucci, era l'occasione per testare il valore dei prototipi alla prova di una realtà calata nella sostanza urbana. L'idea maturò già alla fine dell'edizione precedente, quando i due autori constatarono lo spreco di risorse nello smantellamento dei padiglioni a manifestazione finita, ma soltanto nel 1945, con Bottoni nel Comitato organizzativo per l'ottava edizione, si poté procedere alla stesura del piano. Il QT8 non fu soltanto il campo operativo per l'implementazione di nuovi modelli abitativi realizzati con tecniche di prefabbricazione e organizzazione efficienti degli ambienti, fu anche l'occasione di integrarli in un impianto urbanistico innovativo, con differenziazione dei percorsi, servizi civici e spazi verdi.

Le esposizioni della Triennale intercettarono le necessità della ricostruzione e le aspirazioni di modernizzazione di un'Italia liberata che di lì a poco avrebbe vissuto la stagione del boom economico e demografico. Le mostre d'abitazione continuarono a produrre sperimentazione e cercare connessioni con il sistema industriale tuttavia, nei decenni seguenti, il limitato campionario tipologico portò a un progressivo esaurimento della rilevanza della formula "case nel parco". Nella X Triennale (1954) la residenza prefabbricata è declinata con interessanti soluzioni di flessibilità, ricerca strutturale – la versione domestica di Roberto Mango della cupola geodetica di Fuller (fig. 1), la *Casa sperimentale* di Mario Ravegnani, Antonello Vincenti e Bobi Brumori – e impiego di nuovi materiali

8. G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, Ulrico Hoepli, Milano 1936, p. 6.

plastici – la *Casa unifamiliare* di Gio Ponti, Antonio Fornaroli e Alberto Rosselli. Nonostante la loro praticità e praticabilità, i prototipi non entreranno nei cicli produttivi di serie e il tema della prefabbricazione per la casa di vacanza verrà “stancamente riproposto” nella XIII edizione (1964) dedicata al tempo libero, senza “eccessivi slanci inventivi” esaurendosi in un “prodotto-contenitore per un neanche tanto aggiornato campionario di oggetti”⁹. Nelle due esposizioni successive il parco non è più il terreno su cui innestare un catalogo al vero di inedite unità abitative: nella XIV Triennale (1968) un capannone sistemato nel giardino su retro ospita la sezione “Espressioni e produzioni italiane”, vetrina e palcoscenico che include l’arredamento, la moda, la grafica, lo spettacolo; nella XV Triennale (1973) il Sempione è colonizzato dagli interventi di arte plastica e arredo urbano della sezione “Contatto arte-città”, alcuni dei quali a carattere permanente – ad esempio, il *Teatro continuo* di Alberto Burri o i *Bagni misteriosi* di Giorgio De Chirico. Entrambe le edizioni sono attraversate dai rivolgimenti di un’epoca segnata da conflitti sociali e culturali – la contestazione e l’occupazione del Palazzo dell’arte nel 1968¹⁰, i dissidi interni tra la “Tendenza” e i “radicali” nel 1973¹¹ – e una condizione generale di crisi che conclude i *Trente Glorieuses* ed esaurisce ogni residuale ambizione tardomodernista.

Dopo sei anni di interruzione delle attività, di incertezza sul destino dell’istituzione e di degrado del Palazzo dell’Arte, vengono avviati i lavori per la XVI Triennale con un rinnovato programma spalmato su tre cicli (1979-1982) e un’estensione dell’offerta culturale anche al di fuori delle esposizioni internazionali. L’attenzione

9. M. Savorra, *La X Triennale di Milano e la casa prefabbricata*, in F. Irace, *Casa per tutti*, cit., p. 120.

10. P. Nicolini, *Castelli di carte. La XIV Triennale di Milano, 1968*, Quodlibet, Macerata 2011.

11. P. Deganello, *1968-XIV Triennale della contestazione; 1973-XIV Triennale della restaurazione*, in “Casabella”, 383, novembre 1973, pp. 30-31. Cfr. M. Scolari, *Avanguardia e Nuova Architettura*, in A. Rossi (a cura di), *Architettura Razionale. XV Triennale di Milano. Sezione Internazionale di Architettura*, Franco Angeli, Milano 1973, p. 157.

verso le questioni della casa è trasfigurata: estinta ogni velleità di recuperare la funzione delle manifestazioni delle stagioni passate, l’abitazione è oggetto di retrospettive sui principi fondativi ed esperienze più o meno remote, resoconti di sperimentazioni fatte altrove o traslate su un piano metaforico-narrativo. Mostre come *Le case della Triennale*¹² (1983), *Il progetto domestico*¹³ (1986) o *Casa naturale/casa virtuale*¹⁴ (1992) non offrono dei “perfetti modelli di dimore” ma occupano le gallerie del Palazzo con *mise-en-scène* di racconti e rappresentazioni di domesticità animate



Fig. 1: X Triennale, Parco Sempione, Partecipazione statunitense, abitazione a cupola geodetica Fuller, progetto dell’allestimento di Roberto Mango. La struttura, proposta come casa sperimentale, è composta da cartoni impermeabilizzati e copertura di vinile trasparente. Foto Casali SEM, courtesy © Triennale Milano - Archivi.

12. F. Raggi, F. Trabucco, *Le case della Triennale. Otto progetti di ambienti domestici contemporanei*, Electa, Milano 1983.

13. G. Teyssot (a cura di), *Il progetto domestico. La casa dell’uomo: archetipi e prototipi*, XVII Triennale di Milano - Electa, Milano 1986. Cfr. F. Moschini, *L’avventura della casa*, in “Rinascita”, 8 febbraio 1986, p. 17.

14. A cura di Gianfranco Bettini, Gillo Dorfles e Ugo La Pietra, all’interno della XVIII Triennale di Milano *La vita tra cose e natura: il progetto e la sfida ambientale* (6 febbraio - 3 maggio 1992).



Fig. 2: Fasi di montaggio di unità per emergenza di Montedil, in *Abitazioni per l'emergenza*, Parco Sempione, fascia antistante il Palazzo dell'Arte. Courtesy © Triennale Milano - Archivi.

da componenti simboliche, emozionali, sensoriali e inconsce, restituite attraverso un sincretismo disciplinare che fonde architettura, design, moda e arti visive.

Il parco è ormai un'appendice saltuaria, dove allestire un padiglione all'occorrenza – la cupola geodetica al servizio della mostra *Dov'è l'artigiano*¹⁵ (1982) – o sporadici palchi per gli esiti di progetti promossi dall'ente – le *Abitazioni per l'emergenza*¹⁶ (1986) destinate ad accogliere le necessità di base per popolazioni colpite da calamità naturali (fig. 2).

15. Curata da Enzo Mari e inserita nel terzo ciclo di mostre (15 dicembre 1981 – 14 febbraio 1982) della XVI Triennale di Milano, *Città, architettura, design, moda, audiovisivi*.

16. Mostra allestita nella fascia di giardino antistante al Palazzo dell'Arte (2 – 26 ottobre 1986), con le sei case minime prefabbricate selezionate attraverso un concorso promosso dalla XVII Triennale con il patrocinio del Ministero della Protezione Civile. Tra le proposte: *Roll*, di Alessandro e Francesco Mendini, Atelier Alchimia e prodotta da Zanussi; *Panorama*, di

La casa per il 99%

Anche se non più motore e laboratorio di sperimentazione diretta di modelli abitativi, la Triennale ha naturalmente continuato a proporre dibattiti sull'argomento anche grazie alle proprie considerevoli risorse archivistiche e analizzando il cospicuo patrimonio residenziale dentro e fuori la sua area metropolitana. Ripercorrendo le vicende che hanno determinato, nel bene e nel male, la costruzione della città pubblica – ad esempio osservandone gli esiti a cent'anni dalla legge Luzzatti¹⁷ – e in una condizione in cui “né le utopie del controllo verticale di forme e comportamenti [...] né la presunta autoregolamentazione mercatista del laissez-faire hanno saputo dare risposte universalmente applicabili”¹⁸, la questione della casa trova nuovamente il suo spazio nelle discussioni disciplinari soprattutto in una congiuntura dominata da una crisi non solo economica.

La mostra *Casa per tutti* ha offerto il suo contributo partendo dai principi che hanno guidato l'elaborazione del concetto di *Existenzminimum* e le sue successive declinazioni. Il tema esordì nel II CIAM di Francoforte nel 1929: la risposta più adeguata all'emergenza abitativa che attanagliava le metropoli all'inizio del XX secolo, generata dall'inurbamento e dalla formazione di consistenti classi subalterne, poteva essere fornita dalla causa stessa di quei fenomeni, ovvero l'industrializzazione. L'idea di corrispondere i principi di una *Neues Bauen* a quelli di una *Neues Wohnen* si traduceva nella razionalizzazione dello spazio, in termini funzionali e di semplificazione formale, coniugando necessità di ordine pratico, ambizione estetica e responsabilità sociale: la fornitura di un alloggio in minor tempo e costo, l'aderenza allo stile e all'efficienza della macchina che l'aveva prodotto e il rimedio a un problema collettivo.

F.lli Dieci; *Mau* (Modulo Ambulatoriale Uniforme), di Incas Bonna; *Unità abitative a montaggio rapido* di Montedil.

17. R. Pugliese, *La casa popolare in Lombardia 1903-2003*, Unicopli, Milano 2005.

18. G. Corbellini, *Housing is back in town. Breve guida all'abitazione collettiva*, LetteraVentidue, Siracusa 2012, p. 8.

Attraverso le varie sezioni tematiche dell'esposizione – allestita su progetto dello studio torinese Cliostraat (fig. 3) –, è delineato il percorso evolutivo, talvolta accidentato, del progetto dell'“abitazione per il livello minimo di esistenza” guidato dalle possibili applicazioni nei cicli produttivi. Sono illustrate alcune innovazioni progettuali legate a contesti specifici in cui la prefabbricazione è pratica consolidata: è il caso, ad esempio, delle “*Ready-Cut System Houses*” di Frank Lloyd Wright, introdotta in un’America che già nel XIX secolo vede la diffusione di case kit che asseconda “un *ethos* collettivo che promuove il bricolage e la costruzione fai da te [...] come una specie di sacramento nazionale”¹⁹. In seguito, Richard Buckminster Fuller compirà notevoli evoluzioni con proposte caratterizzate da compattezza, facilità di montaggio, convenienza, leggerezza e flessibilità – *4D House*, *Dymaxion Deployment Unit*, *Wichita House* –, particolarmente apprezzate come attrezzature in campo militare ma anche modelli ispiratori di molte visioni utopiche della successiva controcultura architettonica.

Il fattore bellico gioca un doppio ruolo significativo in molte delle ricerche condotte prima e dopo i conflitti mondiali: da un lato, l’urgenza di sistemare gli sfollati reclama formule agili e veloci; dall’altro, l’esercito esige soluzioni compatte e funzionali per gli accampamenti e le infrastrutture di servizio. Per Jean Prouvé, i due aspetti offrono un’occasione propizia poiché “questa ‘industria di guerra’ sperimentale potrebbe costituire un primo passo verso una formula nuova di alloggio e portare a una politica di ricostruzione coraggiosa”²⁰. Nonostante la passione dell’architetto francese, condivisa con Pierre Jeanneret, nel dimostrare l’efficacia dell’impiego dei sistemi metallici, del loro montaggio e della loro (apparente) economicità – già impiegati per padiglioni provvisori commissionati dal Ministero della Ricostruzione –, le sue proposte non riusciranno a intercettare le filiere dell’edilizia industriale, rimanendo confinate alla dimensione emergenziale e di ripiego. Un

19. J. Schnapp, *L’abitare mobile americano*, in F. Irace, *Casa per tutti*, cit., p. 49.

20. C. Coley, *I prefabbricati al servizio della società*, in Ivi, p. 63.



Fig. 3; *Casa per tutti. Abitare la città globale*, vista dell’ingresso. Foto di Fabrizio Marchesi, courtesy © Triennale Milano - Archivi.

limite superato invece da Le Corbusier, dove gli studi per le sue *Unités d'habitation transitoires* e i *Logis provisoires transitoires* assumeranno “una valenza propedeutica e didascalica per gli utenti, in direzione di quel modello [...] di unità d’abitazione ‘grandeur conforme’ che sarà Marsiglia”²¹. Sommatoria e maturazione delle sperimentazioni precedenti, con un considerevole ridimensionamento di taglia rispetto ai sogni megalitici degli anni venti e dei piani sudamericani o per Algeri, l’*Unité* di Corbu (fig. 4) diverrà modello e ispirazione per complessi di edilizia pubblica di molte periferie urbane, con esiti talvolta piuttosto controversi. Tuttavia la megaforma residenziale ha continuato a svolgere la sua funzione di grande collettore sociale sotto le ulteriori spinte demografiche, attraverso un’esacerbazione quantitativa, soprattutto nel sud-est asiatico, o fornendo occasioni per inedite articolazioni spaziali e formali – ad esempio il *Mirador* di MVRDV (fig. 5) e altri interventi di social housing negli *ensanches* madrileni – in strutture che “rivendicano nell’autonomia del progetto la propria ragion d’essere [col] tentativo prefissato sin dall’origine di contenere lo sviluppo sconsiderato delle città”²².

Abitare l'emergenza globale

In antitesi con le impostazioni massificanti dell’abitare, il concetto di “casa minima” rimanda alla qualità archetipica della costruzione e quindi a una sua definizione elementare, se non addirittura primitiva. Nella sua essenzialità e riduzione, esito per lo più della scarsità delle risorse disponibili, essa è in grado, tuttavia, di “rappresentare, attraverso un gesto sintetico, un’istanza sociale”²³. Esiste pertanto un *Existenzminimum* non normato ma spontaneo,

21. L. Gibello, *Le Corbusier, Maisons montées à sec (MAS; 1938) e Unités d'habitation transitoires (1944)*, in Ivi, p. 81.

22. M. Agnoletto, *Megaforme dell’abitare*, in Ivi, p. 154.

23. S. Berselli, *La casa minima: alloggi mobili, capsule aggregabili, parassiti residenziali*, in Ivi, p. 157.

autonomo, necessario e implica pratiche che esulano da contesti e configurazioni convenzionali, spesso come conseguenza di logiche di esclusione ed emarginazione. Sono insediamenti connotati da precarietà, a volte in una perenne condizione mobile e non stanziale, non sempre isolati ma capaci anche di strutturarsi in aggregati di urbanità altra genericamente definita “informale” o con specifici *slur* stigmatizzanti: ghetto, bidonville, favela, shantytown. A questi si sommano poi gli stati d’eccezione, talvolta perenni, dei campi profughi, degli sfollati e dei sinistrati in fuga da guerre o catastrofi naturali.



Fig. 4; la casa collettiva industrializzata e prefabbricata secondo l’*Unité d’Habitation* di Le Corbusier, 1947-1952 (a sinistra, la maquette illustrativa della metafora strutturale del “bouteilles-bouteiller”) e nella versione con container riciclati (a destra, modello della torre di Wes Jones, *PRO/con Package home*, 2000). Foto di Fabrizio Marchesi, courtesy © Triennale Milano - Archivi.

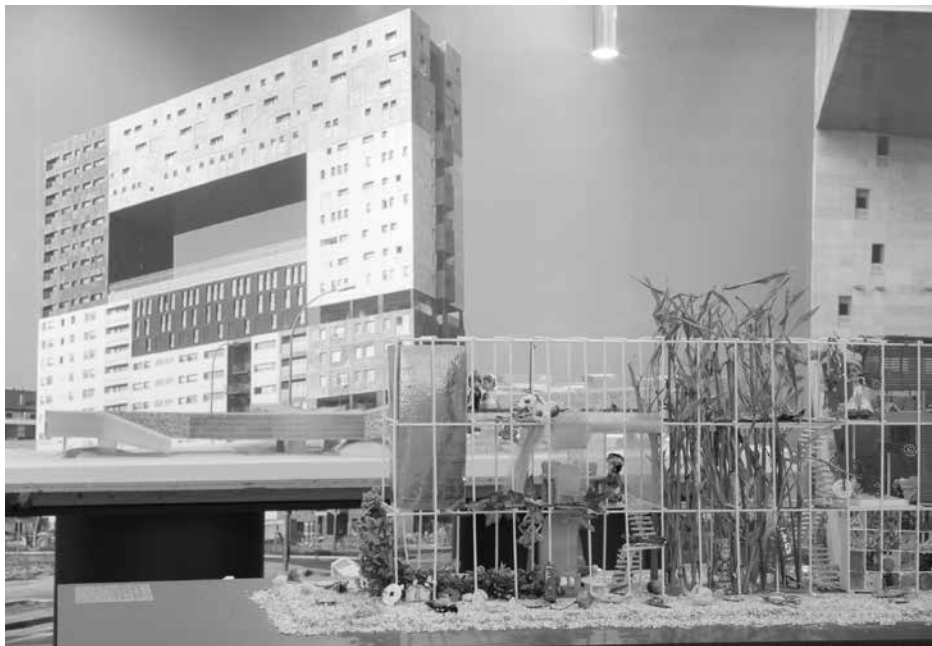


Fig. 5: *Casa per tutti. Abitare la città globale*, dettaglio dell'allestimento con i progetti: Rachaporn Choochuey, Stefano Mirti, Luca Poncellini, Suriyadech Tripajakorn, *China is here, China is near*, maquette, 2001; sullo sfondo: Steven Holl, *Linked Hybrid*, maquette, 2003-2008 e MVRDV, immagine del *Mirador* a Madrid, 2004. Foto di Fabrizio Marchesi, courtesy © Triennale Milano - Archivi.

Il progetto è chiamato a confrontarsi con queste ulteriori e complesse forme di emergenza abitativa: la mostra *Casa per tutti* presenta una brevissima antologia di proposte che in modo più o meno diretto hanno risposto a specifiche esigenze di alloggiamento per comunità in condizioni di marginalità sociale ed economica o vittime di eventi calamitosi.

I prototipi, allestiti nel giardino della Triennale (fig. 6), sviluppino il tema con approcci radicali, sperimentali o in modo completamente prosaico e immediatamente operativo. *Clothes House* di MVRDV, presentata come “casa minimalista e archetipica”, è composta da una intelaiatura leggera in acciaio a cui vengono fissati “mattoni” di indumenti destinati alla discarica. *Elemental* di Alejandro Aravena, è un modello aggregabile e a bassissimo costo formato da una struttura prefabbricata di calcestruzzo consegnata al grezzo il cui eventuale completamento di finiture e addizioni è affidato agli abitanti anche con opportuni interventi di autocostruzione. *Deep Purple* di Massimiliano e Doriana Fuksas, rifugio costruito attorno a un palo in metallo dotato di piattaforme e tiranti, pensato per essere completato con materiali economici e arredato con mobili gonfiabili. *Pallet House* di I-Beam Design, ideata per i rifugiati del Kosovo e in seguito impiegata anche per la crisi abitativa nel post-tsunami del 2004 nel sud-est asiatico, utilizza i tipici bancali di legno come modulo costruttivo. *Peru Shelter* di Cruz Roja Peruana + IFRC, è una semplice struttura a forma di parallelepipedo, leggera e facilmente assemblabile, adottata come modulo di emergenza per le popolazioni sfollate a causa del terremoto in Perù. *Umbrella House* di Kengo Kuma, abitacolo temporaneo leggero, realizzato con moduli simili a ombrelli in polietilene “Tyvek” tenuti assieme da cerniere con tenuta all’acqua. *U-Dome* di World Shelters, ispirata dalle cupole geodetiche di Buckminster Fuller, è una struttura leggera fatta di moduli in polipropilene ondulato ignifugo, facilmente assemblabile e leggera, già utilizzata in operazioni umanitarie in Guatemala e Libano.

Nonostante il palese richiamo alla tradizione delle “case nel parco”, la mostra evidenzia una distanza siderale con le più prestigiose esposizioni del passato. La parte interna offre una ricca

sezione tematica, corredata da un catalogo di saggi che l'accompagnano con letture teorico-critiche, allestita con un'ampia gamma di materiali d'archivio, progetti, maquette. La sezione esterna propone una concisa selezione di padiglioni sistemati in modo casuale nel giardino, richiamando vagamente la mostra sul tema analogo del 1986, più che qualsiasi Triennale degli anni Trenta o Cinquanta. Mentre un progetto come *Elemental* – già testato nel quartiere di Quinta Monroy nel 2003 e successivamente in molti altri contesti – ha dato un contributo effettivo all'accesso alla casa per famiglie povere, altri prototipi sembrano più oggetti provocatori o esercizi di design che risposte adeguate a problemi concreti: la *Clothes House*, collocata nell'atrio probabilmente perché non adatta a resistere alle intemperie, è più una critica al sistema della *fast fashion* che un riparo plausibile; la struttura dei Fuksas, definita “rifugio” senza specificare per chi e da cosa, si presenta come un vago revival di qualche *topos* radical; l'*Umbrella House* è un oggetto ingegnoso e adatto all'allestimento di un gazebo.

In generale, la mostra interna ha illustrato in modo esaustivo il ruolo che ha avuto la questione dell'emergenza nell'elaborazione di progetti che ambivano a convertire la “condizione di provvisorietà [in] quella di transitorietà”²⁴, ovvero a cogliere l'occasione per elaborare nuovi modelli di “civiltà dell'abitare”; i prototipi qui esposti sostengono piuttosto, nel migliore dei casi, una “comunità del sopravvivere”. Probabilmente è indicativo della mutata rilevanza disciplinare contemporanea: in sostanza lo spettacolo stararchitettonico non è stato eclissato ma sostituito con uno di altro tipo, quello della miseria.

24. L. Gibello, *op. cit.*



Fig. 6: *Casa per tutti. Abitare la città globale*, veduta del giardino con i prototipi. Da sinistra: *Deep Purple*, di Massimiliano e Doriana Fuksas; *Elemental* di Alejandro Aravena; *Pallet House*, di I-Beam Design; *U-Dome*, di World Shelters. Foto di Fabrizio Marchesi, courtesy © Triennale Milano - Archivi.

BIBLIOGRAFIA

RETROVISIONI, DAGLI ARCHIVI DELLA TRIENNALE

Balma F.L., Pasero A., Pistocchi M. (a cura di), *Dentro e fuori. Architettura fra mostre, eventi e archivi*, Mimesis, Sesto San Giovanni, 2026.

Colomina B., Wigley M., *We the Bacteria. Notes Toward Biotic Architecture*, Lars Müller, Baden, Zurigo 2026.

Cohen J.-L., *The future of architecture since 1889. A worldwide history*, Phaidon, New York 2012.

De Michelis M., Nicolin P., Oechslin W., Werner F., *La ricostruzione della città*, Electa, Milano 1985.

Guenzi C., *Le affinità elettive. Ventuno progettisti ricercano le proprie affinità*, Electa, Milano 1985.

Hosszufalussy S., *Fragilità, immunità e progetto*, in A. Rocca (a cura di), *Il futuro del pianeta in mostra*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2026

Kubler G., *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Einaudi, Torino 1989, p. 29 (edizione originale *The Shape of Time*, Yale University Press, 1972).

La Pietra U., *Spazio reale – spazio virtuale. Lo spazio audiovisivo*, Marsilio, Padova 1981.

Mattei M. G., *Oltre il villaggio globale*, Electa, Milano 1995.

Nicolin P., *Castelli di carte. La XIV Triennale di Milano*, 1968, Quodlibet, Macerata 2011.

Rocca A., *Atlante della Triennale*, Triennale di Milano - Charta, Milano 1999.

Rocca A. (a cura di), *Il futuro del pianeta in mostra*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2026

Zardini M. (a cura di), *Asfalto: il carattere della città*, Electa, Milano 2003.

LA RISPOSTA AI MAESTRI NELLE ULTIME TRIENNALI

Albini F., *Le mie esperienze di architetto nelle esposizioni in Italia e all'estero*, in F. Bucci, F. Irace (a cura di), *Zero Gravity. Franco Albini. Costruire le modernità*, Triennale - Electa, Milano 2006.

Boeri S., *A 10 anni dalla sua scomparsa...*, in “Abitare” n. 479, febbraio 2008, p. 54.

Rossi A., *Per la Triennale/On the Triennale*, in “Abitare” n. 479, febbraio 2008, pp. 55-61.

Scarpa C., *Volevo ritagliare l'azzurro del cielo*, in “Rassegna” n. 7 (Carlo Scarpa, *Frammenti 1926-1978*), luglio 1981, pp. 82-85.

Setti G., *The Poetry of Materials. Exploring Techniques and Environment in Design Practice*, in G. Setti (a cura di), *Architecture and Sustainability: Matter, Quality, Form*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2025, pp. 69-70.

Spinelli L., *Cino Zucchi*, LetteraVentidue, Siracusa 2025.

UNA RACCOLTA DI SPAZI. ATRIO E SCALONE D'ONORE ALLA TRIENNALE DI MILANO (1979/2001)

Bellini M., Teyssot G. (a cura di), *Il progetto domestico. La casa dell'uomo. Archetipi e prototipi. Vol II*, Electa, Milano 1986.

Berlingieri F. (a cura di), *Exposed Pràxis. The studio and other crypto-exhibitions of architectural poetics and intentions*, Mimesis, Milano 2026.

Canella G., *Dalla biblioteca di Giovanni Muzio*, in E. Bordogna, E. Prandi, E. Manganaro (a cura di), *Guido Canella, Architetti Italiani nel Novecento*, Christian Marinotti, Milano 2010.

Capo G., *La Fondazione Antonio Bernocchi e il Palazzo dell'Arte*, in “Rivista mensile del Comune”, Aprile 1933, fascicolo 4, Milano.

Catalogo Generale XVI Triennale di Milano, *Triennale di Milano XVI*, Fratelli Alinari, Firenze 1982.

Catalogo Generale XVIII Triennale di Milano, *La vita tra cose e natura: il progetto e la sfida ambientale*, Electa, Milano 1992.

Catalogo Generale XIX Triennale di Milano, *Identità e Differenze. Gli immaginari della Differenza* (vol.1), Electa, Milano 1996.

Dorfles G., *Introduzione*, in A. Rocca, *Atlante della Triennale*, Triennale di Milano - Edizioni Charta, Milano 1999.

Didi-Huberman G., *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006

Fiori L., *Il Palazzo dell'Arte. Il concetto costruttivo*, in “Casabella”, n. 454, 1980.

Gregotti V., *Il Museo di Architettura*, in *XVI Triennale di Milano, Il progetto di architettura, mostra-programma. Materiali*, dicembre 1979, pp. 69-70.

Minardi B., *Una architettura del Novecento*, in “Casabella”, n. 454, 1980.

Rocca A., *Atlante della Triennale*, Triennale di Milano - Charta, Milano 1999.

Rossi A., Meda L., Vitale D. (a cura di), *Architettura/Idea. Catalogo della XVI Triennale di Milano*, Fratelli Alinari, Firenze 1981.

Il progetto di architettura. Mostra Programma. Materiali, XVI Triennale di Milano, dicembre 1979.

LE MOSTRE: SPAZI DI APPRENDIMENTO
E INFRASTRUTTURA DI CONOSCENZA

Ambasz E. (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, The Museum of Modern Art - Centro Di, New York-Firenze, 1972.

Antonelli P., Tannir A. (a cura di), *Broken Nature: Design Takes on Human Survival*, La Triennale di Milano - Electa, Milano 2019.

Auerbach E., *Figura*, in "Archivum Romanicum", XXII, 1938, pp. 436-489; tr. it. in *Studi su Dante*, a cura di D. Della Terza, Feltrinelli, Milano 1966, pp. 176-226.

Barthes R., *Mythologies*, Éditions du Seuil, Parigi 1957 tr. it. di L. Lonzi, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1994.

Benjamin W., *On the Concept of History*, in H. Eiland H., M. W. Jennings (a cura di), *Selected Writings, vol. 4: 1938-1940*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, MA-Londra 2003.

Benjamin W., *Il dramma barocco tedesco*, tr. it. di F. Cuniberto, Einaudi, Torino 1999.

Berger J., Blomberg S., Fox C., Dibb M., Hollis R., *Ways of Seeing*, British Broadcasting Corporation-Penguin Books, Londra 1972, tr. it. di M. Nadotti, *Questione di sguardi. Sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità*, il Saggiatore, Milano 2022.

Brecht B., *On Gestic Music*, in M. Silberman, S. Giles, T. Kuhn (a cura di), *Brecht on Theatre*, Bloomsbury Academic, Londra-New York 2014.

Bruner J. S., *Toward a Theory of Instruction*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, MA 1966.

Bucci F., Rossari A. (a cura di), *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Electa, Milano 2017.

Celant G. (a cura di), *Post Zang Tumb Tuuum. Art Life Politics: Italia 1918-1943*, Fondazione Prada-Progetto Prada Arte, Milano 2018.

Coccia E. (a cura di), *Unknown Unknowns. An Introduction to Mysteries. Mostre*, Triennale Milano - Electa, Milano 2022.

Deleuze G., *Cinéma 2. L'image-temps*, Les Éditions de Minuit, Parigi, 1985; tr. ingl. di H. Tomlinson, R. Galeta, *Cinema 2: The Time-Image*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1989.

Derieux F. (a cura di), *Harald Szeemann: Individual Methodology*, JRP|Ringier - Le Magasin, Zürich-Grenoble, 2007.

Eco U., *A Theory of Expositions*, in "Dot Zero", n. 4, 1967; tr. it. *Una teoria delle esposizioni* in L. Massidda (a cura di), *Expo 1851-2015. Storie e immagini delle Grandi Esposizioni*, Utet, Torino 2015.

Eisenstein S. M., *Montage of Attractions: For Enough Stupidity in Every Wiseman* in "TDR: The Drama Review", vol. 18, n. 1, *Popular Entertainments*, March 1974, pp. 77-85.

Ferlenga A., Bassoli N. (a cura di), *Ricostruzioni. Architettura, città, paesaggio nell'epoca delle distruzioni*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2018.

Ferlenga A., Biraghi B. (a cura di), *Comunità Italia. Architettura / Città / Paesaggio 1945-2000*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015.

Ferlenga A., Biraghi M., Albrecht B. (a cura di), *L'architettura del mondo. Infrastrutture, mobilità, nuovi paesaggi*, Editrice Compositori, Bologna 2012.

Gregotti V., *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 1966.

Köhler W., *Gestalt Psychology*, Horace Liveright, New York 1929.

Greimas A.J., *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Larousse, Parigi 1966.

Dal Co F., Mazzariol G. (a cura di), *Carlo Scarpa: The Complete Works*, Electa/ Rizzoli, Milano - New York 1984-85.

Koolhaas R. (a cura di), *Fundamentals, catalogo della 14. Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia - Marsilio, Venezia 2014.

Koolhaas R., Westcott J. (a cura di), *Elements: A Series of 15 Books Accompanying the Exhibition Elements of Architecture at the 2014 Venice Architecture Biennale*, Marsilio, Venezia 2014.

Lanzarini O., Mulazzani M., *L'esperienza del porgere: i musei di Franco Albini e Carlo Scarpa*, in F. Bucci, F. Irace (a cura di), *Zero Gravity. Franco Albini: costruire le modernità*, Triennale-Electa Milano 2006, pp. 149-163.

Latorraca G., *MASP: architettura espositiva / MASP: Exhibition Architecture*, in A. Pedrosa, Lyotard, J.-F., Chaput T., *Les Immatériaux. Épreuves d'écriture e Les Immatériaux. Album et Inventaire*, Centre Georges Pompidou, Parigi 1985.

Portoghesi P. (a cura di), *La presenza del passato. Prima Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia, Venezia 1980.

Proença L. (a cura di), *Concreto e cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi*, MASP-Cobogó, São Paulo-Rio de Janeiro 2015, pp. 56-75.

Ricoeur P., *La Métaphore vive*, Éditions du Seuil, Parigi 1975.

Settis S., Anguissola A., Gasparotto D. (a cura di), *Serial / Portable Classic. The Greek Canon and its Mutations*, Fondazione Prada, Milano 2015.

Szeemann H., *La Biennale di Venezia. 48a Esposizione Internazionale d'Arte: d'APERTutto / aperto over all*, La Biennale di Venezia-Marsilio, Venezia 1999, voll. 1-2.

Tafuri M., Dal Co F., *Architettura contemporanea*, Electa, Milano 1976.

Ungers O. M., *Morphologie = City Metaphors*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Colonia-New York 1982.

Warnke M., Brink C. (a cura di), *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Akademie Verlag, Berlino 2000.

Didi-Huberman G. (a cura di), *Atlas. How to Carry the World on One's Back?*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía - ZKM-Sammlung Falckenberg, Madrid-Karlsruhe-Hamburg 2010-2011.

Wittgenstein L., *Philosophische Untersuchungen / Philosophical Investigations*, a cura di G.E.M. Anscombe e R. Rhees, tr. ingl. di G.E.M. Anscombe, Basil Blackwell, Oxford 1953, pp. 65-71.

Zevi B., *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino 2004.

L'ARCHIVIO IN MOSTRA. LA *MISE-EN-SCÈNE* DEL LATO INTIMO DELLA CURA

Bond S., *Serendipity, transparency, and wonder. The value of visitable storage*, in M. Brusius, K. Singh (a cura di), *Museum Storage and Meaning. Tales from the Crypt*, Routledge, Abingdon 2018, pp. 64-82.

Curzi M., *Archivi aperti / Open archives*, in "Casabella", n. 963, novembre 2024, pp. 88-107.

Derrida J., *Mal d'archivio: un'impressione freudiana*, traduzione di G. Scibilia, Filema, Napoli 2005.

Farresin S., Trimarchi A. (Formafantasma), *Displaying the Archive*, intervista di M. Alessandrini, 2026, consultato il 10 aprile 2026. <https://curatorialarchives.com/formafantasma/>.

Groys B., *On the New*, traduzione di G. M. Goshgarian, Verso, Londra e New York 2014.

Haacke H., *AnsichtsSachen / Viewing Matters*, Richter Verlag, Düsseldorf 1999.

Kisters S., *Paradoxical Starting Points. Depot Boijmans Van Beuningen*, in "OASE", n. 111, 2022, pp. 66-76.

Kisters S., *The Collection Within Easy Reach: The Concept of an Open Depot*, in S. Kisters, E. Postma (a cura di), *Depot Boijmans Van Beuningen*, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 2022, pp. 54-69.

Modena E., *Display. Luoghi Dispositivi Gestì*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2024.

Van Alphen E., *Staging the Archive. Art and Photography in the Age of New Media*, Reaktion Books, Londra 2014.

ARIA, AMBIENTE, ABITARE: CASA COME CLIMA

AA.VV., *La vita tra cose e natura: il progetto e la sfida ambientale*, Electa, Milano 1992.

Addington M., *Contingent Behaviours*, in "AD. Architectural Design - Energies", 2009, pp. 12-17.

Antonelli P., Tannir A. (a cura di), *Broken Nature. Design Takes on Human Survival*, Electa, Milano 2019.

Banham R., *A Home is not a House*, in "Art in America", vol. 2, 1965, pp. 70-79.

Banham R., *The Architecture of the Well-Tempered Environment*, University of Chicago Press, Chicago 1969.

Bassoli N. (a cura di), *Home Sweet Home*, Electa, Milano 2023.

Bellini M., Teyssot G. (a cura di), *Il progetto domestico: la casa dell'uomo: archetipi e prototipi - Progetti*, Electa, Milano 1986.

Bone K. (a cura di), *Lessons from Modernism. Environmental Design Strategies in Architecture, 1925-1970*, Monacelli Press, New York 2014.

Castelli C. T., *Design Primario*, in Mitchell C. T., *New Thinking in Design: Conversations on Theory and Practice*, Wiley, New York 1996, pp. 62-71.

Dal Co F. et al. (a cura di), *Juan Navarro Baldeweg: le opere, gli scritti, la critica*, Electa, Milano 2012.

Deganello P., Magnaghi A., *La casa in comune | La maison en commun*, in F. Raggi, F. Trabucco (a cura di), *Le case della Triennale. Otto progetti di ambienti domestici*, Electa, Milano 1983, pp. 18-23; 64-65.

Dimendberg E., *Diller Scofidio + Renfro. Architecture After Images*, University of Chicago Press, Chicago 2013.

Drexler H., El Khoul S., *Holistic Housing: Concepts, Design Strategies and Processes*, Birkhäuser, Basel 2024.

Gargiani R., *OMA/Rem Koolhaas*, Editori Laterza, Roma-Bari 2006.

Greenberg N., Kennedy M., *The Advanced School of Collective Feeling: Inhabiting Modern Physical Culture 1926-38*, Park Books, Zurich 2023.

Hix J., *The Glasshouse*, MIT Press, Cambridge, MA, 1974.

Ingold T., *Society, nature and the concept of technology*, in "Apollo - University of Cambridge Repository", 1990. <https://doi.org/10.17863/CAM.109801>.

Kapp E., *Grundlinien einer Philosophie der Technik*, 1877, G. Westermann, Braunschweig 1877; tr. in. West Kirkwood J., Weatherby L. (a cura di), *Elements of a Philosophy of Technology: On the Evolutionary History of Culture*, University of Minnesota Press, Minnesota 2018.

Klein Y., *Air Architecture*, Storefront for Art and Architecture, New York 2015.

Moe K., *Insulating Modernism*, Birkhäuser, Basel 2014.

Morgia F., *La casa è un paesaggio. Juan Navarro Baldeweg e la Casa de la Lluvia*, in A. Boschi, L. Lanini (a cura di), *L'architettura della villa moderna. Volume terzo. Gli anni dei linguaggi diffusi 1981-2018*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 107-116.

Nicolin P., *For Umberto Riva*, in M. Zardini, P. Nicolin, *Umberto Riva*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1993.

Ottolini G., *Architettura degli allestimenti*, Altralinea Edizioni, Firenze 2019.

Pederbelli M. (a cura di), *Inequalities. 24. Esposizione Internazionale*, Electa, Milano 2025.

Pope A., *Accelerated Obsolescence*, in "Log", n. 47, 2019, p. 144-156.

Pope A., Utting B., "Log" *The Sixth Sphere*, n. 60, 2024.

Rahm P., *Architecture météorologique*, Archibooks, Parigi 2009.

Rizzotti P. (a cura di), *Housing Footprint*, Pavillon de l'Arsenal, Parigi 2021.

Rocca A., *Atlante della Triennale*, Triennale di Milano - Charta, Milano 1999.

Rodríguez Pedret C., *Spectators of the Future: The Domestic Space as a Theatrical Stage in Exhibitions and Popular Fairs (1955-1970)*, in "Opus Incertum", n. 10, 2024, pp. 58-69.

Rybczynski W., *Home. A Short History of an Idea*, Penguin Books, Londra-New York 1986.

Teyssot G., *A Topology of Everyday Constellations*, MIT Press, Cambridge, MA 2013.

Trabucco F., Raggi F., *Le case della Triennale: otto progetti di ambienti domestici contemporanei*, Electa, Milano 1983.

Urbach H., *Exhibition as Atmosphere*, in "Log", n. 20, pp. 11-17.

Villegas L.C., 1986. *Modernism on Steroids. Casa Palestra, The Domestic Project*, in “OASE”, n. 94, 2025, pp. 78-83.

Witschey E., *Navarro Baldeweg*, Gingko Press, Corte Madera CA, 2001.

FRAMMENTI DI NATURA

Antonelli P., *Broken Nature*, in P. Antonelli, A. Tannir (a cura di), *Broken Nature. XXII Triennale di Milano*, Electa, Milano 2019.

Bay P., Bruno A., *Reliquaries*, in P. Antonelli, A. Tannir (a cura di), *Broken Nature. XXII Triennale di Milano*, Electa, Milano 2019.

Braidotti R., *The Posthuman*, Polity, Cambridge 2013.

Colomina B., Wigley M., *We the Bacteria. Appunti per un'architettura biotica*, in M. Pederbelli (a cura di), *Inequalities. 24. Esposizione Internazionale*, Electa, Milano 2025.

Hackett S., Kunard A., Stahel U. (a cura di), *Anthropocene. Burtynsky, Baichwal, de Pencier*, Art Gallery of Ontario, Ontario 2018.

Morton T., *Dark Ecology. For a logic of future coexistence*, Columbia University Press, New York 2016.

Oxman N., *Silk Pavilion*, in P. Antonelli, A. Tannir (a cura di), *Broken Nature. XXII Triennale di Milano*, Electa, Milano 2019.

Pievani T., *Un viaggio nella biodiversità. Otto stazioni sul pianeta Terra*, in M. Pederbelli (a cura di), *Inequalities. 24. Esposizione Internazionale*, Electa, Milano 2025.

Rocca A., *Dialoghi corsari sulle collezioni di farfalle*, in F.L. Balma, A. Pasero, M. Pistocchi (a cura di), *Dentro e fuori. Architettura fra mostre, eventi e archivi*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2026.

Roelstraete D. (a cura di), *Everybody talks about the weather*, Fondazione Prada, Milano 2023.

Setti G., *In Search of Adaptation. Exploring Design Tools and Theories*, in F. Berlingieri, G. Setti (a cura di), *Design Processes for Transition*, LetteraVentidue, Siracusa 2022.

TRA FINZIONE E REALTÀ: IL VIAGGIO A TAHITI DI LUCIUS E ANNEMARIE BURCKHARDT

Agamben G., *Stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

Bassoli N., *Il Grande Vuoto*, in “Lotus”, n. 161, 2016.

Bourriaud N., *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, Dijon 1998.

Burckhardt L., *Il viaggio a Tahiti, Invito*, Triennale di Milano, 1988.

Burkhardt L., *Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft*, Martin Schmitz, Berlino 2006; tr. ing. di M. Ritter, M. Schmitz, *Why is Landscape Beautiful? The Science of Strollology*, Birkhäuser, Basilea 2015.

Butler J., *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Harvard University Press, Cambridge, MA 2015.

Careri F., *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino 2006.

De Cecco E., *Testimoni del presente. Quando*

la città diventa spazio per l'arte, in “Flash Art2”, n. 202, febbraio - marzo 1997.

De Smet A., Vanhee I., Venrooij S. (a cura di), *Between the Fiction and Me - Umwelten of artists and architects*, Grafische CellUCA School of Arts, Ghent 2018.

Giannachi G., *At the edge of the 'living present'. Re-enactments and re-interpretations as strategies for the preservation of performance and new media art*, in G. Giannacchi, J. Westerman, *Histories of Performance Documentation. Museum, artistic and scholarly practices*, Routledge, Londra 2017.

Latour B., Weibel P. (a cura di), *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, MIT Press, Cambridge 2005.

Marenco F., Beagleole J.C. (a cura di), *James Cook. Giornali di bordo nei viaggi d'esplorazione. Il viaggio della «Resolution» e dell'«Adventure» 1772-1775 (Vol. 2)*, TEA, Milano 2021.

Pietroiusti C., *Conversazione*, in a.titolo (a cura di), *Proposte XVII - Laboratorio 3. Situazioni*, Regione Piemonte, Torino 2003.

Pioselli A., *L'arte nello spazio urbano: l'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan & Levi, Milano 2015.

Rephisti F., *Derive contemporanee: l'attualità delle azioni e della ricerca dadaista e psicogeografica*, in J. Leveratto, A. Rocca (a cura di), *Erbario. Una guida del selvatico a Milano*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2022.

Setti G., Bovisa, *la goccia: la sopravvivenza della selva*, in J. Leveratto, A. Rocca (a cura di), *Erbario. Una guida del selvatico a Milano*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2022.

Stalker, *Attraverso i territori attuali*,

manifesto steso in occasione della mostra *Mappe* a cura di Emanuela de Cecco, Cusano Milanino, 1996. Consultabile online sul sito di Osservatorio Nomade.

Vargiu L., *Abitare la Terra, camminando*, in L. Boi, A. Cannas, L- Vargiu (a cura di), *Abitare. Approcci interdisciplinari e nuove prospettive*, UnicaPress, Cagliari 2019.

DAI PROTOTIPI ALLE METAFORE ABITATIVE. LE CASE DI FRANCO RAGGI E FRANCESCO TRABUCCO

Aulenti G. et al., *Catalogo. Sistemazione del Design. Raccolta del Design*, Cooperativa il Guado, Milano 1979.

Barthes R., *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Editions du Seuil, Parigi 1982; tr. it. di C. Benincasa, G. Bottioli, G. P. Caprettini, D. De Agostini, L. Lonzi, G. Mariotti, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 1985.

Bellini M., Teyssot G., *Pensate, architetti, alla casa degli uomini*, in M. Bellini, G. Teyssot (a cura di), *Il progetto domestico. La casa dell'uomo. Archetipi e prototipi. Vol II*, Electa, Milano 1986.

Benevolo L. (a cura di), *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Roma, 2006 [1999].

Bettetini G., Grasso A., La Pietra U., *La Casa Telematica*, Katà, Milano 1983.

Branzi A., *No-Stop City. Archizoom Associati*, HYX, Orléans 2006.

Catalogo ufficiale della IV Esposizione Triennale Internazionale delle Arti Decorative ed Industriali Moderne, Cerchina, Milano 1930.

Comi I. S., *Studio Alchimia*, Domus website, visitato il 20/04/2026.

Consorzio Milano-Monza Umanitaria, *Prima Esposizione Internazionale delle Arti Decorative. Catalogo*, Bestetti e Tumminelli, Milano 1923.

Consorzio Milano-Monza Umanitaria, *Seconda Mostra Internazionale delle Arti Decorative. Catalogo*, Alpes e F. De Rio, Milano 1925.

Dini S., *La Triennale torna alle origini*, in “Il Tempo”, 23 ottobre 1983.

Gravagnuolo B., *Di casa in casa*, in “Modo”, n.66, 1984.

Keeble T., *Introduction*, in P. Sparke, B. Martin, T. Keeble (a cura di), *The Modern Period Room. The construction of the exhibited interior. 1870 to 1950*, Routledge, Londra e New York 2006.

Lavin S., *Just What is it that Makes Today's Architectural Exhibitions so Different, so Appealing?*, in Z. Ryan (a cura di), *As Seen. Exhibitions That Made Architecture and Design History*, The Art Institute of Chicago, Chicago 2017.

Mastrigli G. (a cura di), *Superstudio. Opere 1966-1978*, Quodlibet, Macerata 2016.

Moschini F., *L'avventura della casa*, in “Rinascita”, n.5, 8 febbraio 1986.

Nencini F., *La casa è ormai l'ultimo spazio per l'esercizio dell'immaginazione*, in “La Nazione”, 4 novembre 1983.

Otto progetti per la casa del futuro. Tanto bella ma un po' invivibile, in “Corriere medico”, 8 novembre 1983.

Pelkonen E.-L., *Exhibit A. Exhibitions That Transformed Architecture. 1948-2000*, Phaidon, Londra 2018.

Pica A. (a cura di), *Quattordicesima Triennale di Milano. Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, Arti grafiche Crespi & Occhipinti, Milano 1968.

Pistocchi M., *Bio-politica del grande numero. La XIV Triennale di Milano*, in “Vesper”, n. 14, 2026.

Raggi F., Trabucco F., *Le case della Triennale. Otto progetti di ambienti domestici contemporanei*, Electa, Milano 1983.

Roberts H., *The model houses for families built in connection with the Great Exhibition of 1851, by command of His Royal Highness Prince Albert, K.G., president of the Society for Improving the Conditions of the Labouring Classes*, Society for Improving the Condition of the Labouring Classes, Londra 1851.

Skreiner W., *Ambiente/Environment. Trigon 67. Italia-Jugoslavija-Österreich*, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1967.

Tadini E., *Incubi e grida*, in “Costruire per abitare”, gennaio 1984.

V Triennale di Milano 1933 XI. Catalogo ufficiale, Ceschina, Milano 1933.

RIABITARE TRIENNALE

Bonomi A. (a cura di), *La vita nuda*, Electa, Milano 2008.

Corbellini G., *Housing is back in town*.

Breve guida all'abitazione collettiva, LetteraVentidue, Siracusa 2012.

Croce G., *Surfing Crisis. Teorie e progetti per tempi difficili*, Libria, Melfi 2022.

Deganello P., *1968-XIV Triennale della contestazione; 1973-XIV Triennale della restaurazione*, in “Casabella”, 383, novembre 1973, pp. 30-31.

Garofalo F. (a cura di), *L'Italia cerca casa. Housing Italy*, La Biennale di Venezia - Electa, Milano 2008.

Irace F. (a cura di), *Le case nella Triennale. Dal parco al QT8*, Electa, Milano 2005.

Irace F. (a cura di), *Casa per tutti. Abitare la città globale*, Electa, Milano 2008.

Nicolin P., *Castelli di carte. La XIV Triennale di Milano*, 1968, Quodlibet, Macerata 2011.

Pagano G., Daniel G., *Architettura rurale italiana*, Ulrico Hoepli, Milano 1936.

Pugliese R., *La casa popolare in Lombardia 1903-2003*, Unicopli, Milano 2005.

Raggi F., Trabucco F., *Le case della Triennale. Otto progetti di ambienti domestici contemporanei*, Electa, Milano 1983.

Rossi A. (a cura di), *Architettura Razionale. XV Triennale di Milano. Sezione Internazionale di Architettura*, Franco Angeli, Milano 1973.

Teyssot G. (a cura di), *Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi. XVII Triennale di Milano*, Electa, Milano 1986.

FILIPPO LORENZO BALMA è ricercatore in architettura con interesse per le intersezioni tra architettura, media e società. Si forma al Politecnico di Torino, all'EPFL di Losanna e alla UPC di Barcellona, laureandosi con una tesi sulla dimensione coloniale dello spazio domestico, successivamente pubblicata nel volume *Domestico e Anti-domestico* (LetteraVentidue, 2023). Attualmente, è dottorando nel programma AUID del Politecnico di Milano e visiting PhD researcher alla TU Delft. Collabora inoltre come ricercatore con Triennale Milano e con il Jaap Bakema Study Centre del Nieuwe Instituut di Rotterdam. La sua ricerca di dottorato, sviluppata con Triennale Milano, indaga le architetture di archivio e di deposito.

FABRIZIA BERLINGIERI, Ph.D., architetto, è professore associato di Progettazione Architettonica e Urbana e vicecoordinatore del programma di dottorato in Progettazione Architettonica, Urbana e degli Interni (AUID) presso il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani (DASU) del Politecnico di Milano. Dal 2009 al 2019 è stata fondatrice e responsabile di BAS_Berlingieri Architetti Studio, operando in contesti nazionali e internazionali e ottenendo diversi premi in concorsi di progettazione. Dal 2011 al 2013 è stata assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Architettura e Territorio (DArTe) di Reggio Calabria con Laura Thermes e presso il Dipartimento di Architettura della TU Delft con Tom

Avermaete e Roberto Cavallo, e guest researcher dal 2012 al 2013 e dal 2015 al 2017. Dal 2014 al 2016 è stata membro dell'Expert Team dell'Internationale Bauausstellung (IBA) Parkstad. È membro del coordinamento scientifico di "Craft-Competence Center for Anti-Fragile Territories" (MUR 2023-2027 - Ricerca di Eccellenza) presso il DASU.

GIANLUCA CROCE, architetto Ph.D, propone con la sua attività di ricerca un campo di riflessione critica sulle strutture politiche, economiche e sociali che plasmano la produzione disciplinare soprattutto in contesti e periodi controversi (*Surfing Crisis. Teorie e progetti per tempi difficili*, Libria 2022; *De-sign: Architectural Subtraction in Times of Crisis*, tesi di dottorato, 2022). È stato ricercatore presso il Dipartimento di Architettura e Design del Politecnico di Torino, sui temi della rigenerazione e del retrofit, e il Dipartimento di Architettura dell'Università di Napoli "Federico II", nell'ambito del Prin "Display, la presenza del futuro" (2023-26), sul patrimonio delle mostre di architettura in Italia dal 1980 a oggi.

STAMATINA KOUSIDI, Arch., Ph.D., è professoressa associata in Progettazione architettonica presso il dipartimento DASU del Politecnico di Milano, dove fa parte del collegio dei docenti del Dottorato di ricerca AUID. La sua ricerca esplora il rapporto tra architettura e ambiente naturale nella teoria

e nella pratica moderna e contemporanea. Ha pubblicato su riviste quali *Vesper*, *Territorio*, *Ardeth*, *RIHA Journal* e trans. È autrice del volume *From Wall to Skin: Architecture and the Poetics of Breathing* (Gangemi 2020) e curatrice di *Exhibiting Environments in Architecture* (Mimesis 2025, in stampa), *Forest Architecture: In Search of the (Post) Modern Wilderness* (Mimesis 2024) e *Viaggi e viste: Mediterraneo e modernità* (Altralinea 2020).

FILIPPO ORSINI, Ph.D. in Progettazione Architettonica ed Urbana, è professore associato al DASU. I suoi interessi di ricerca si basano sulla relazione tra architettura, infrastruttura e paesaggio (IUAV/MoSe, 2008-2018); la riattivazione di spazi pubblici (Ri-formare Periferie 2018-2020), le strategie per un ambiente urbano sostenibile. (STR.A.ME. Ri/Ba Program, 2022). Per il Politecnico di Milano ha progettato la sede del "Craft-Competence Center for Anti-Fragile Territories" e l'Agorà Space. Vincitore in concorsi di progettazione (Waterfront San Leone, 2008, Scuola al Centro del Futuro, 2024), ha curato mostre e allestimenti per la Triennale (*Architettura del Mondo*, 2013; *Comunità Italia*, 2016; *Ricostruzioni*, 2018) e per il Politecnico di Milano (*Models and Vision*, 2018; *About Future*, 2019; *Food&City*, 2025). È membro del Collegio Docenti del Dottorato AUID e componente del Gruppo Cultura ed Eventi della Scuola AUIC.

ALESSANDRO PASERO è architetto e ricercatore. La sua pratica si muove tra architettura, installazioni e performance. Ha svolto attività di insegnamento presso l'Università di Genova, il Politecnico di Milano, la Melbourne School of Design (Venice Studio) l'Architectural Association di Londra (Summer School). Ha tenuto lezioni ed è stato ospite in diverse università, fra cui Naba, Etsam, Usi Mendrisio e il Sandberg Institute (Studio for Immediate Spaces). Attualmente è dottorando al Politecnico di Milano (Dipartimento di Architettura e Studi Urbani) e membro del Centro Studi della Triennale di Milano. Il suo lavoro è stato presentato

al Festival dell'Architettura di Roma, Dropcity (Milan Arch Week), la Biennale di Venezia e la Biennale d'Architettura Armena.

MIRIAM PISTOCCHI è architetta e dottoranda al Politecnico di Milano. Ha collaborato con diversi studi di architettura nell'ambito degli allestimenti e degli interni. Scrive per riviste di architettura e tiene una rubrica mensile per *Light Station*. Ha esposto il video *Rituali domestici* nella mostra *La casa non domestica* curata da Gabriele Mastrigli (Roma 2020). Per questa collana, è co-autrice di *Dentro e fuori* (2026) e, insieme a Filippo Balma, ha contribuito al volume *Exposed Praxis* (2026, a cura di Fabrizia Berlingieri). Pistocchi partecipa al progetto di ricerca PRIN "Display: la presenza del futuro. Un archivio/laboratorio del patrimonio immateriale delle mostre di architettura".

ALESSANDRO ROCCA è architetto Ph.D., professore ordinario di Progettazione architettonica presso il dipartimento DASU del Politecnico di Milano dove, dal 2019 al 2024, ha coordinato il dottorato in "Architectural Urban Interior Design". È autore di numerosi saggi sulla teoria, l'insegnamento e la pratica del progetto di architettura. Ha partecipato come membro dell'unità IUAV alla ricerca di interesse nazionale (Prin, 2019) "Sylva. Verso una nuova alleanza tra biologico e artefatto, natura e società, selvatichezza e umanità", con la produzione di numerose pubblicazioni open access che affrontano il rapporto tra architettura e natura con una molteplicità di temi e di obiettivi diversi; ha diretto l'unità di ricerca milanese nella ricerca di interesse nazionale (PRIN 2022) "Display: la presenza del futuro. Un archivio/laboratorio del patrimonio immateriale delle mostre di architettura".

GIULIA SETTI architetto, Ph.D., è ricercatrice in Progettazione Architettonica e Urbana presso il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, Politecnico di Milano.

Le sue ricerche riguardano il riuso di architetture industriali e lo studio di architetture per l'acqua in India. È membro del board del progetto CRAFT – Competence Center Anti-Fragile Territories coordinato dal DASTU (Dipartimento di Eccellenza 2023-2027). Nel 2014-2015, ha svolto un periodo di ricerca e insegnamento presso la Scuola di Architettura del CEPT University, Ahmedabad, India. Nel 2025 pubblica *Architecture and Sustainability: Matter, Quality, Form* (Mimesis), nel 2022 pubblica *Stepwell. Architetture per l'acqua nel Gujarat. Tra valorizzazione, progetto e recupero* (LetteraVentidue).

LUIGI SPINELLI, nato nel 1958 a Milano, architetto, è professore ordinario in progettazione architettonica e urbana al Politecnico di Milano e vicedirettore del Dipartimento di Architettura e Studi Urbani. Ha coordinato per la Scuola AUIC il corso di Laurea Magistrale in Architectural Design and History e il corso di Laurea in Progettazione dell'Architettura. Coordinatore del percorso in Architecture della Polimi-XJTU Joint School of Design and Innovation Centre a Xi'an. Membro del collegio docenti del Dottorato di ricerca in Progettazione Architettonica, Urbana e degli Interni. Redattore dal 1986 al 2013 della rivista "Domus", è attualmente vicedirettore della rivista "Territorio" di FrancoAngeli editore.

Questo volume è realizzato con il supporto del settore Produzione Culturale - Biblioteca e Archivi di Triennale Milano, coordinato da Tommaso Tofanetti con Claudia Di Martino ed Elvia Redaelli. Per la collaborazione di Triennale siamo grati ai presidenti Stefano Boeri (fino a maggio 2025) e Vincenzo Trione, alla direttrice generale Carla Morogallo, a Nina Bassoli, curatrice per Architettura, Rigenerazione urbana e Città (fino a maggio 2025), a Elvia Redaelli, dell'Archivio di Triennale Milano, che ci ha assistito nella ricerca e nella selezione delle immagini. Al libro hanno contribuito alcuni dottorandi del Dipartimento di Architettura e Studi Urbani che si sono avvalsi della cooperazione scientifica e del cofinanziamento, per le borse di dottorato, di Triennale Milano.

Editore
Mimesis Edizioni
Piazza Don Enrico Mapelli, 75
20099 Sesto San Giovanni (MI)
www.mimesisedizioni.it

Prima edizione
luglio 2026

ISBN
(Print) 9791222334509
(Online) 9791222334516

DOI
10.7413/1234-1234127

Stampa
Finito di stampare nel mese di luglio 2026
da Digital Team - Fano (PU)

Caratteri tipografici
Suisse Works, Swiss Typefaces

2026 Mimesis Edizioni
Immagini, elaborazioni grafiche e testi
© Gli Autori

Il libro è disponibile in accesso aperto con licenza Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivatives 4.0 International License (CC BY NC-ND). Ogni volume della collana è sottoposto alla revisione di referee scelti tra i componenti del Comitato scientifico. I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento anche parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.

Collana Display
Progetto dell'Unità di ricerca del Politecnico di Milano, Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, nell'ambito del bando PRIN 2022 "Display: la presenza del futuro. Un archivio/laboratorio del patrimonio immateriale delle mostre di architettura". Unità di ricerca: Università degli Studi di Camerino, Politecnico di Milano, Università degli Studi di Napoli Federico II

Diretta da
Alessandro Rocca
Politecnico di Milano

Progetto grafico
Studio Pupilla, Milano

Comitato scientifico
Fabrizia Berlingieri
Politecnico di Milano
Pippo Ciorra
Università degli Studi di Camerino
Stamatina Kousidi
Politecnico di Milano
Pasquale Miano
Università degli Studi di Napoli Federico II
Carles Muro
Politecnico di Milano
Giulia Setti
Politecnico di Milano

