

ETTORE SOTTSASS E L'ALLESTIMENTO COME SPAZIO INTIMO. MOSTRE D'ARTE E DESIGN (1947-1992)

Exhibition design represents an important and integral chapter of Ettore Sottsass jr.'s design activity, spanning from the early stages of his professional journey to the later years, when he headed the eponymous Sottsass Associati studio. This is an aspect of the multifaceted personality of the artist and designer that is still understudied today, yet it reveals an original interpretation of the rules of display, as well as a deep sensitivity towards the works of art and design to be exhibited. From the earliest experiments to the more mature ones, Sottsass approached exhibition design as a cohesive philosophy. His methodology was thoughtful and consistent, with specific features both in terms of distribution and construction, and with regard to the creation of a peculiar and intimate 'sensory atmosphere'.

L'allestimento di mostre ha rappresentato un capitolo rilevante e integrante della lunga e fertile attività progettuale di Ettore Sottsass jr., dagli albori della sua esperienza professionale alla fase finale della sua carriera quando ormai è a capo dello studio omonimo Sottsass Associati. Si tratta di un aspetto della poliedrica figura dell'artista e designer ad oggi ancora poco studiato, ad eccezione di alcuni affondi specifici: in questo senso ricordiamo la schedatura dei documenti che hanno fatto parte della donazione Sottsass al CSAC-Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università degli Studi di Parma in cui, a partire dagli schizzi sempre numerosi, si è data almeno consistenza di una parte importante degli allestimenti dai primi progetti del 1946 fino alla data della donazione (1978)¹. Sempre al CSAC è collocato un altro fondo imprescindibile per gettare luce su questa tematica, ovvero quello relativo all'attività dello studio Sottsass Associati, ancora non completamente indicizzato. Chi scrive ha potuto parzialmente visionarlo in relazione alla mostra *Kings of Africa. Art and Authority in Central Africa* del 1992².

In generale è possibile affermare che la dimensione autoriale di Sottsass nell'arte e nel design ha contribuito a lasciare in ombra episodi espositivi rilevanti, nei quali si sostanzia una profonda sensibilità nei confronti degli statuti dell'allestimento nonché una peculiarità interpretativa di questi ultimi in rapporto alle più disparate opere di arte e design da mettere in mostra. Unitamente a questo aspetto, emerge con chiarezza, dal-

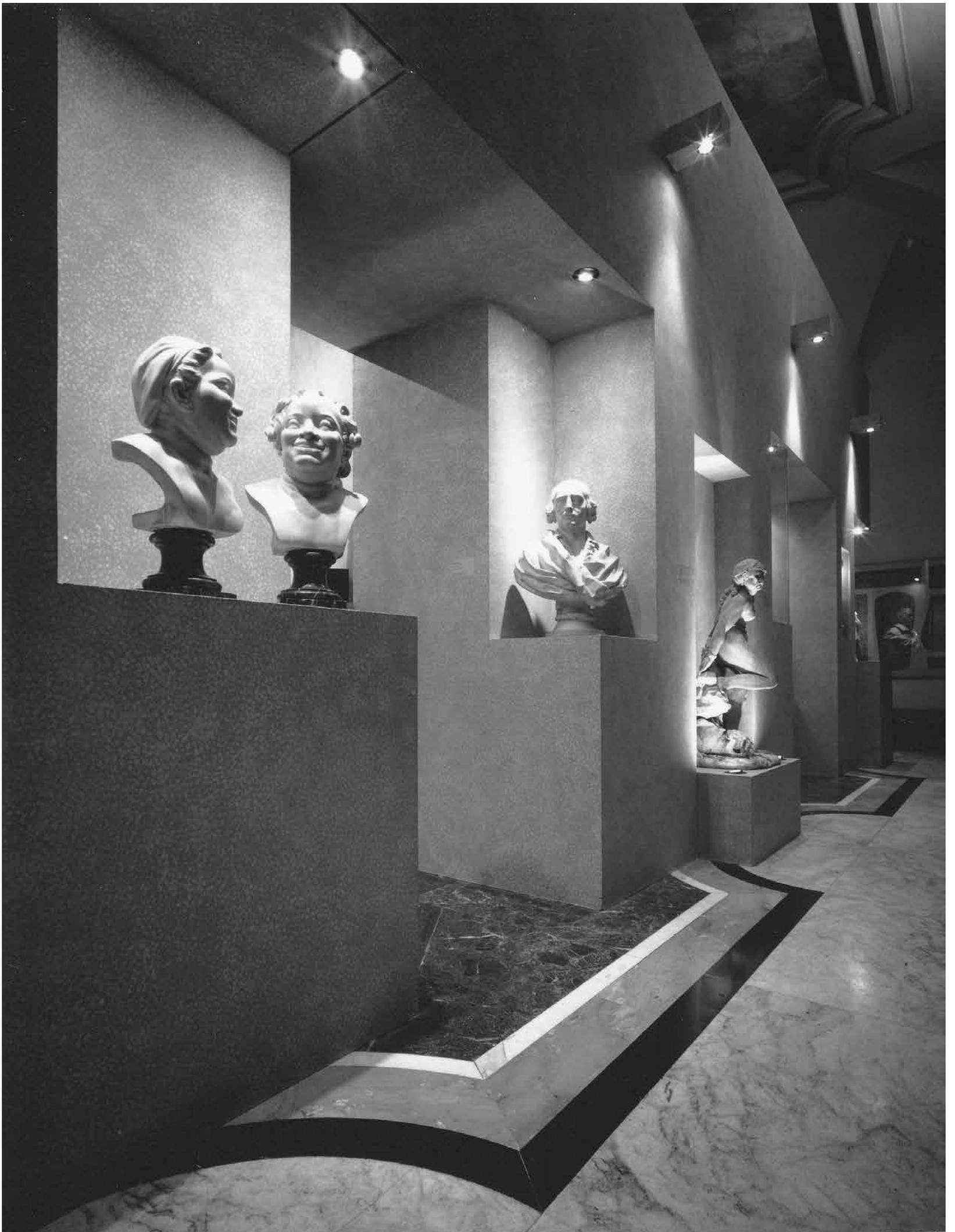
le prime prove a quelle più recenti, un approccio che si è tradotto in una vera e propria filosofia dell'espore meditata e coerente, con specifiche caratteristiche che ritornano sia dal punto di vista distributivo e costruttivo, sia riguardo alla creazione di una peculiare 'atmosfera sensoriale'.

Alcune esposizioni alla Triennale di Milano a cavallo tra gli anni Quaranta e Cinquanta già enucleano un'attitudine a una fruizione poco mediata, che mette in dialogo diretto gli oggetti con i visitatori. L'VIII Triennale, nel 1947, è quella di Piero Bottoni, la prima della 'ricostruzione', intesa non solo in senso letterale ma anche metaforico, di ciò che deve essere ripristinato e di ciò che deve invece essere realizzato ex-novo. Si tratta della prima edizione in aperta antitesi a quelle del ventennio fascista – una rassegna che nasce da “un'iniziativa socialista”³ come ha modo di dichiarare in catalogo lo stesso Bottoni – che si concentra sul tema unico dell'abitazione popolare, e se le precedenti edizioni erano state segnate da un approccio forzatamente pomposo in relazione alle tematiche oggetto di esposizione, orientamento compiutamente tradotto anche negli allestimenti, qui un approccio sobrio e concreto è chiave determinante per trovare l'imprescindibile discontinuità col progresso. Basti pensare all'impegno profuso dal regime nel finanziamento del quartiere EUR 42 all'interno dell'impianto della VII Triennale nel 1940, che aveva giustamente fatto commentare a Raffaello Giolli, in una stroncatura assai sagace, che se di fronte all'esposizione la gente non si

fosse sufficientemente spaventata si sarebbe corso il rischio di lì a dieci anni di andare in giro tutti in portantina per non offendere la piazza imperiale dell'EUR 42⁴. Questo giudizio restituisce in maniera plastica la dimensione di quanto sia necessario cambiare completamente registro per l'VIII Triennale e di come l'attitudine che Sottsass da qui in poi sviluppa e mantiene sia pertinente alla situazione.

Così, in un progetto d'insieme centrato su Milano anche nelle personalità coinvolte, in parte per ragioni logistiche, in parte per la necessità di distanziamento da Roma e da quanto essa ancora ideologicamente rappresenta, Ettore Sottsass viene scelto come giovane architetto da Ernesto Nathan Rogers per affiancarlo in particolare nella cura della sezione *Oggetti per la casa* nonché per il progetto del relativo allestimento a cui contribuiscono anche Luigi Fratino e Lyda Levi (fig. 2).

Oggetti per la casa è una mostra che non presenta le diverse tipologie di oggetti in ambiti separati gli uni dagli altri ma che vuole ragionare in modo unitario e organico sul rapporto tra artigianato e industria rispetto ai bisogni concreti dell'uomo che vive lo spazio domestico; e tutto ciò tocca corde rilevanti nella progettualità tanto di Rogers quanto di Sottsass. Da un lato quindi l'allestimento evidenzia un impianto geometrico non frammentato grazie all'utilizzo in pianta di direttrici diagonali, uno schema che sarà riproposto in seguito più volte, dallo stand Poltronova a *Eurodomus 3* nel 1970, agli allestimenti per la Bien-



pagina 147

Fig. 1 Sottsass Associati, E. Sottsass con M. Ryan e N. Jean, Allestimento della mostra 'Il conoscitore d'arte...', 1989 (© Archivio Allestimenti Portanuova, Milano).

Fig. 2 E. Sottsass con L. Fratino e L. Levi, Allestimento della mostra 'Oggetti per la casa' all'VIII Triennale di Milano, 1947. In evidenza ceramiche di Richard Ginori e tessuti di Bella Hutter (© Archivi Fondazione La Triennale, Milano).



nale di Venezia nel 1976 o anche per l'antologica personale a Parigi e Barcellona tra il 1976 e il 1977⁵; dall'altro è nella scelta dello scaffale aperto con le stoffe, smosse e disposte sotto tazze e teiere a simulare un tavolo apparecchiato nell'intimità di una colazione in famiglia, che si riscontra quella modalità di stretta relazione che Sottsass costruisce sempre tra l'opera, o l'oggetto d'uso che sia, e il suo osservatore o potenziale fruitore. L'impianto espositivo poi, pur con declinazioni diverse a seconda del soggetto che deve essere mostrato, tornerà costante più volte e potrà essere riscontrato anche in altre tipologie di elaborazioni creative come ad esempio quella del progetto grafico-artistico *Arredare è facile*⁶ (1977) di cui Sottsass sarà autore in Poltronova, insieme ad altri protagonisti dell'editrice toscana, in cui la disposizione di pochi elementi di senso, gusto e calore umano portano al miglior risultato.

Nel 1954, durante la X Triennale, Sottsass cura con Gianni Dova e Sirio Musso l'allestimento della mostra *La litografia d'arte in Italia* (fig. 3). In tale contesto vengono progettati pannelli e supporti non convenzionali ascrivibili all'universo formale dell'arte spazialista e in particolare a quello della pittura nucleare cui Dova appartiene e a cui anche Musso è vicino. L'impronta sottsassiana è particolarmente caratterizzante e articolata, sia nell'illuminazione morbida e diffusa, sia nella presenza di piante e tappeti che conferiscono all'insieme una connotazione quasi do-

mestica, dove lo spettatore con naturalezza e in assenza di sovrastrutture può praticare una percezione diretta dell'opera d'arte.

Nel 1957 il rapporto con la Triennale si consolida ulteriormente nella prospettiva di quella che diventerà una collaborazione di lungo corso⁷ e l'XI edizione vede Sottsass impegnato su vari fronti: dal progetto del marchio; al disegno per tessuti⁸; all'allestimento, questa volta in collaborazione con Guido Strazza, ingegnere di formazione e pittore di professione, con cui realizza la *Sezione del vetro* (fig. 4). La nuova mostra, dove sono presenti pezzi di rilevanti manifatture come Seguso, Venini e Barovier e Toso, è caratterizzata da strutture-scaffalature lignee a sezione quadrata che anticipano il più noto sistema 'a griglia' con vuoti di varie dimensioni, pubblicato successivamente su *Domus*⁹ e utilizzato dallo stesso Sottsass nel 1963 per organizzare pareti mobili e divisorie dello showroom di Poltronova (un anello di oltre 1000 metri quadri che girava intorno ad un giardino pensile per l'azienda della quale è diventato nel 1957 responsabile della "generale consulenza estetica"¹⁰). Nel testo di commento sulla rivista si legge che gli elementi della griglia sono "caratterizzati nel disegno al punto da diventare essi stessi dei mobili o perlomeno fulcri aggressivi e importanti dell'arredamento"¹¹. La struttura della *Sezione del vetro*, retroilluminata sia artificialmente che naturalmente per via dell'addossamento di alcuni scaffali alle finestre, pur rispettando caratteristi-

¹ Ettore Sottsass. *Catalogo ragionato dell'archivio 1922-1978/CSAC Università di Parma*, a cura di F. Zanella, Cinisello Balsamo-Parma 2017.

² Centro Studi e Archivio della Comunicazione (d'ora in avanti CSAC), Università di Parma, *Fondo Sottsass Associati*, mostra *The Kings of Africa. Art and Authority in Central Africa*, Maastricht's Palais, 1992; consistenza: 7 Carte geografiche (acquarello su carta, 50 x 60 cm); Prospetti interni (matita e pastello su cartoncino, 70 x 50 cm); Planimetria (pastello e matita su eliocopia, 80 x 60 cm); Studi planimetrici (due tavole a matita e pastello su carta da spolvero, 15 x 20 cm).

³ P. BOTTONI, in *Ottava Triennale di Milano. Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna, catalogo-guida*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo dell'Arte, 31 maggio-14 settembre 1947), Milano 1947, pp. 7-12: 7; Id., *Il quartiere sperimentale della Triennale di Milano Q.T.8*, Milano 1954.

⁴ R. GIOLLI, *L'architettura alla VII Triennale*, "Costruzioni-Casabella", 149, 1940, pp. 11-15: 12.

⁵ E. TRINCERINI, D. TURRINI, *La mostra "Ettore Sottsass un designer italiano" alla Biennale di Venezia del 1976. Un'opera deduttiva, variata, sintetica*, "Critica d'Arte", LXXIX, 11-12, 2021, pp. 101-118: 114-115.

⁶ Editto in P.C. SANTINI, *Facendo mobili con...*, Firenze 1977, pp. 174-177; i disegni originali sono conservati in Archivio Centro Studi Poltronova per il Design, Firenze.

⁷ E. MODENA, *Ettore Sottsass e la Triennale*, in *Ettore Sottsass. Catalogo ragionato...* cit., pp. 73-79; sugli allestimenti di Sottsass alla Triennale di Milano si veda inoltre l'imprescindibile P.C. SANTINI, *Introduzione ad Ettore Sottsass jr.*, "Zodiac", 11, 1963, pp. 78-130: 103-118.

⁸ Si veda in proposito *Miraggio*, peraltro premiato. Cfr. *Undicesima Triennale di Milano. Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo dell'arte, 27 luglio-4 novembre 1957), a cura di A. Pica, Milano 1957, p. 92.

⁹ *Elementi per una esposizione di mobili*, "Domus", 405, 1963, pp. 25-30.

¹⁰ La dicitura è riportata nei cataloghi databili ai primi anni Sessanta conservati presso l'Archivio Centro Studi Poltronova per il Design, Firenze.

¹¹ *Elementi per una esposizione di mobili...* cit. p. 25.



Fig. 3 E. Sottsass con G. Dova e S. Musso, Allestimento della mostra 'La litografia d'arte in Italia' alla X Triennale di Milano, 1954 (© Archivi Fondazione La Triennale, Milano).

che di geometria e pulizia formale, ospita i vetri dislocandoli variamente nel palinsesto generale della composizione a restituire un'immagine di casualità; di fatto i pieni e i vuoti che ne derivano variano di continuo e rompono l'integrità di una percezione uniforme, oltre a enucleare visivamente gli oggetti per porgerli con più immediatezza all'osservazione del visitatore. Del resto la ricerca sulle griglie variate, disassate e ruotate, già presente in pianta nella mostra del '47, è un tema reiterato nella pratica progettuale sottsassiana: ritorna ad esempio, sempre in pianta, in relazione alla scuola di Siliqua (1951) nel progetto con il padre Sottsass senior. Tanto in Triennale quanto nella produzione Poltronova la griglia risulta essere preziosa, sia nell'esecuzione sia nella resa per "le trasparenze variabili, la moltiplicazione delle prospettive, la modulazione delle luci e per le sorprese che provoca"¹² e diventerà anche motivo grafico usato per separare le sezioni del catalogo dell'azienda in quegli anni, anticipando, di molto, alcune estetiche di Memphis.

Nell'allestimento della *Sezione del vetro* sono inseriti anche ulteriori montanti verticali rivestiti di materiali argentati che reggono teche in forma di 'altari' in cui sono collocati altri pezzi della mostra. Il gioco dei vuoti retroilluminati, la luce che filtra tra i vetri colorati, i bagliori argentei creano un dialogo materico e sensoriale a convergere verso il risultato di un'atmosfera raccolta, domestica, in una sorta di privata sacralità.

Domesticità quindi e sacralità tributata alla dimensione umana e quotidiana; due concetti tradotti in dispositivi costruttivi e spaziali, già elaborati dunque alla data del 1957 e destinati a ricorrere con frequenza in allestimenti successivi così come nella realizzazione di alcuni set fotografici studiati dal designer stesso come quello delle ceramiche *Yantra* (1969) per Poltronova dove la dimensione sacra, caratterizzata da una connotazione particolarmente sensuale, è restituita ancora una volta attraverso inediti altari.

Per la XII Triennale, nel 1960, Ettore Sottsass viene poi incaricato di allestire l'atrio d'ingresso che egli interpreta come un'esposizione a tutti gli effetti. Non muta approccio e trasforma un ambiente di rappresentanza in un soggiorno, zona di attesa, incontro e riposo¹³: abbassa significativamente il soffitto; prevede pannelli lignei che modifichino, restringendole, le aperture; ingrossa i pilastri; compie scelte materiche peculiari come quella del pavimento in tessere di vetro con segni grafici dello stesso Sottsass o del legno di obeche per le strutture verticali; arreda uno spazio colloquiale disponendo divani della serie *Canada* (1958) e tavolini di listelli di legno (1959) che vengono realizzati, su suo disegno in collaborazione con l'ufficio tecnico, in Poltronova (fig. 5). Data la presenza del suo art director ma anche dei numerosi arredi, il progetto è così rilevante per l'azienda da indurla a realizzare nell'occasione una immagine pubblicitaria con il marchio sovrimpresso ad una fotografia dell'a-

¹² *Ibidem*.

¹³ A. PANSERA, *Storia e cronaca della Triennale*, Milano 1978, p. 465.

¹⁴ Archivio Centro Studi Poltronova per il Design, Firenze, Cartella pubblicità.



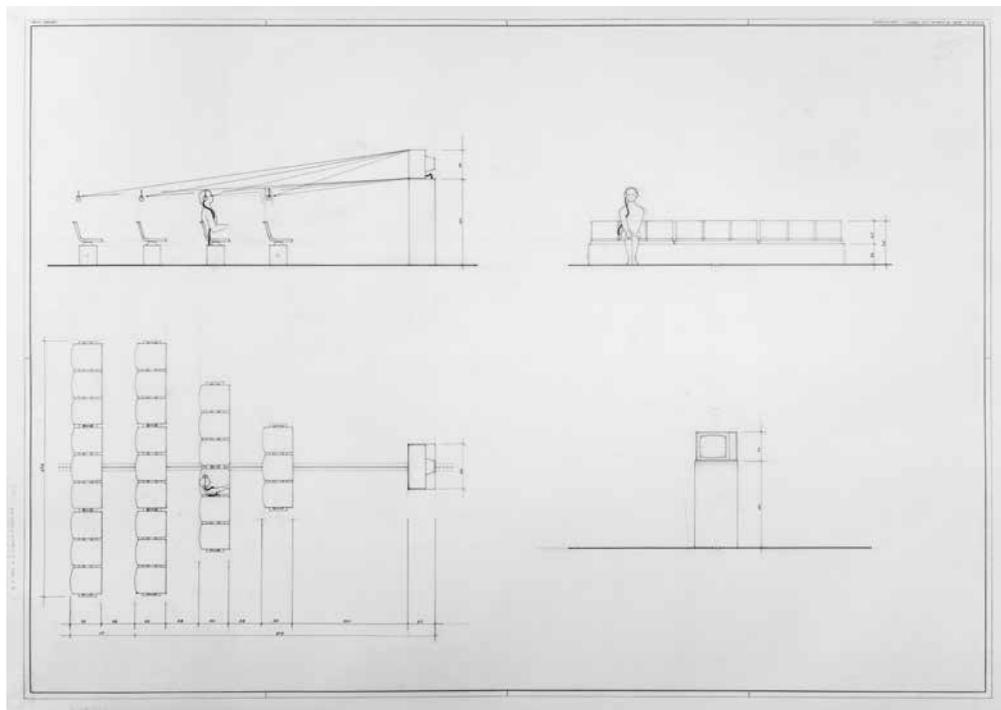


Fig. 4 E. Sottsass con G. Strazza, *Allestimento della 'Mostra delle produzioni d'arte. Sezione del vetro' all'XI Triennale di Milano, 1957* (© Archivi Fondazione La Triennale, Milano).

Fig. 5 E. Sottsass, *Allestimento dell'atrio d'ingresso per la XII Triennale di Milano, 1960* (© Archivio Centro Studi Poltronova per il Design, Firenze).

Fig. 6 E. Sottsass, *Progetto dell'allestimento per la 'Mostra internazionale dell'industrial design' alla XV Triennale di Milano, 1973. Studio della distribuzione delle sedute in rapporto a un televisore* (© CSAC, Università di Parma)

trio¹⁴. Sulle pareti si trovano opere di autori come Capogrossi, Burri, Fontana, Manzoni e Castellani¹⁵ che, oltre a connotare l'ambiente, rappresentano a tutti gli effetti una mostra d'arte di cui Sottsass è anche curatore.

Se il 1973 non è l'anno dell'ultima collaborazione con la Triennale è certo il momento di approdo a un progetto determinante nello sviluppo degli allestimenti realizzati per la rassegna milanese qui analizzati. Per la XIV edizione Sottsass è responsabile, con Andrea Branzi, della *Mostra internazionale dell'industrial design* per la quale sceglie di non esporre oggetti ma solo documenti audiovisivi, in polemica con gli statuti della cultura progettuale e produttiva industriale di impronta spiccatamente capitalista. In questo caso la scelta di allestire un 'black cube' di per sé eclatante è resa ancor più dirompente dal frazionamento di un possibile unico spazio per proiezioni in singoli episodi espositivi, coagulati intorno a 19 televisori, numerati in senso progressivo e associati ad altrettanti programmi in loop di 5-6 filmati. A ciascuno dei televisori corrispondono gruppi di 6, 9, 15 o 18 posti a sedere con giaciture di collocazione variamente ruotate; ogni seduta è dotata di un pro-

prio impianto audio con cuffie (fig. 6). Se da un lato questa soluzione, pur priva di partizioni – “non esistono pareti divisorie o qualsiasi altro allestimento che non sia costituito dagli stessi strumenti di comunicazione”¹⁶ –, rinnova la volontà (destinata ad ulteriori future conferme) di privilegiare la sfera dell'intimità e della relazione diretta tra opera e osservatore, dall'altro assume un valore seminale per quanto concerne l'impiego determinante, e a tratti esclusivo, di tecnologie audio e video nelle mostre di Sottsass. In tal senso sono emblematici gli allestimenti realizzati dopo pochi anni, nel 1976, nel contesto della XXXVII Biennale di Venezia e cioè per la rassegna *Attualità internazionali '72-'76* ripartita in piccole stanze e corridoi, per la mostra *Cinque graphic designer* con grandi supporti espositivi cubici posizionati secondo diverse giaciture, nonché per la sezione *Ambiente come sociale* dal forte carattere multimediale¹⁷.

Con un numero consistente di realizzazioni, gli anni Settanta suggellano quindi una cifra dell'allestimento come spazio intimo insistentemente ricercata a partire da riflessioni personali più volte esplicitate. Sarà lo stesso Sottsass a dichiarare ad esempio:

¹⁵ Per l'elenco completo degli autori si rimanda al catalogo della mostra *Dodicesima Triennale di Milano*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo dell'Arte, 16 luglio-4 novembre 1960), a cura di P.C. Santini, Milano 1960, p. 20.

¹⁶ E. SOTTASS, citato in *Quindicesima Triennale di Milano. Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo dell'arte, 20 settembre-20 novembre 1973), a cura di P. Giangaspro, M. Di Giovanni Madruzzo, Milano 1973, p. 45.

¹⁷ TRINCHERINI, TURRINI, *La mostra "Ettore Sottsass... cit.*, pp.102-105.

Fig. 7 Mentana, Villa Zeri, Sculture nella biblioteca di Federico Zeri, 1989 (da *Il conoscitore d'arte. Sculture...* cit., p. 13)



Non ho mai pensato di avere un grande studio di architettura e non ho mai pensato di fare costruzioni grandi, architetture monumentali o cose del genere. [...] Per me la dimensione della casa è sempre stata quella della casa intima. [...] Per me l'architettura è il disegno di uno spazio che si abita, non che si guarda. [...] Sono vissuto in questa cultura dell'intimismo, in un certo senso.

O ancora:

Nell'allestimento bisogna fare in modo che quando sei in una stanzetta non ci siano sovrapposizioni, come un percorso che ogni volta che passi scopri un buco. [...] Quando devo disegnare un grande palazzo o anche soltanto una grande casa, rompo il progetto in tanti più o meno piccoli progetti, in tanti piccoli spazi, così penso che tutti sono contenti perché si sentono più o meno a casa¹⁸.

E sarà ancora Sottsass, in occasione della mostra *Il design Cartier visto da Sottsass* (2002-2003) e in riferimento a una vetrina con una moltitudine di oggetti vista al museo etrusco di Roma, ad affermare:

Quando guardo questa vetrina non capisco niente, devo fermarmi e cercare, con l'occhio o con la mente, di isolare un oggetto. [...] Devo creare la calma. Pensavo persino che nei musei ci dovrebbe essere una stanza per ogni quadro importante. Una stanza piccola con una sedia e una porta. Quando tu entri la porta fa 'plaff!' sai che non puoi uscire per dieci minuti; sei costretto a guardare quel quadro a capirlo a leggerlo per dieci minuti¹⁹.

Tale pensiero ben dimostra come la ricerca di un rapporto privilegiato, per l'appunto intimo, con l'opera sia alla base di una filosofia dell'esporre che si rinforza di allestimento in allestimento raggiungendo esiti di particolare compiutezza negli anni Ottanta del Novecento, allorché Ettore Sottsass, ormai riconosciuto a livello mondiale come figura di riferimento in relazione al design, decide di lasciare Memphis (1985) sostenendo di volersi occupare principalmente di architettura. Questo momento coincide con l'ingresso nello studio Sottsass Associati dei due giovani architetti di San Diego, Mike Ryan e Johanna Grawunder, in quel periodo di stanza in Italia nella sede fiorentina della California State University, allievi nel corso di progettazione architettonica di Gianni Pettena che li indirizza allo studio di Sottsass.

Nel 1989 la collaborazione con Ryan è determinante per l'allestimento della mostra *Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri* inaugurata il 10 marzo al museo Poldi Pezzoli di Milano e successivamente, nel mese di giugno, all'Accademia Carrara di Bergamo. Il progetto, promosso dal museo con il rilevante sostegno di Finarte, società finanziaria e casa d'aste che proprio nel 1989 celebra i trent'anni dalla fondazione e raggiunge il suo massimo fatturato²⁰, è il risultato delle ricerche di uno studioso come Zeri, con la sua magi-

¹⁸ E. SOTTASS, citato in *Ettore Sottsass. Vorrei sapere perché*, catalogo della mostra (Trieste, Ex Pesceria, Salone degli Incanti, 6 dicembre 2007-2 marzo 2008), a cura di A. Bozzer, B. Mascellani, M. Minuz, Milano 2007, pp. 214, 250.

¹⁹ E. SOTTASS, *Il design Cartier visto da Ettore Sottsass*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 11 ottobre 2002-12 gennaio 2003), Milano 2002, p. 11.

²⁰ M. KRONAUER, *Poldi Pezzoli. Le sculture del conoscitore nelle mani di Sottsass*, "Il Giornale dell'Arte", VII, 64, 1989, p. 23.



Fig. 8 Sottsass Associati, E. Sottsass con M. Ryan e N. Jean, Allestimento della mostra 'Il conoscitore d'arte...', 1989 (© Archivio Allestimenti Portanuova, Milano).

strale padronanza degli strumenti della *connoisseurship* e il suo raffinato interesse per i repertori dei generi artistici e i cataloghi delle collezioni italiane. Si tratta di una mostra che per la prima volta porge all'attenzione del pubblico una selezione di sculture di proprietà del critico, che popolano la sua casa e recano l'impronta della sua sensibilità e della sua personalità (fig. 7).

Le parole dello stesso Zeri sono emblematiche in proposito:

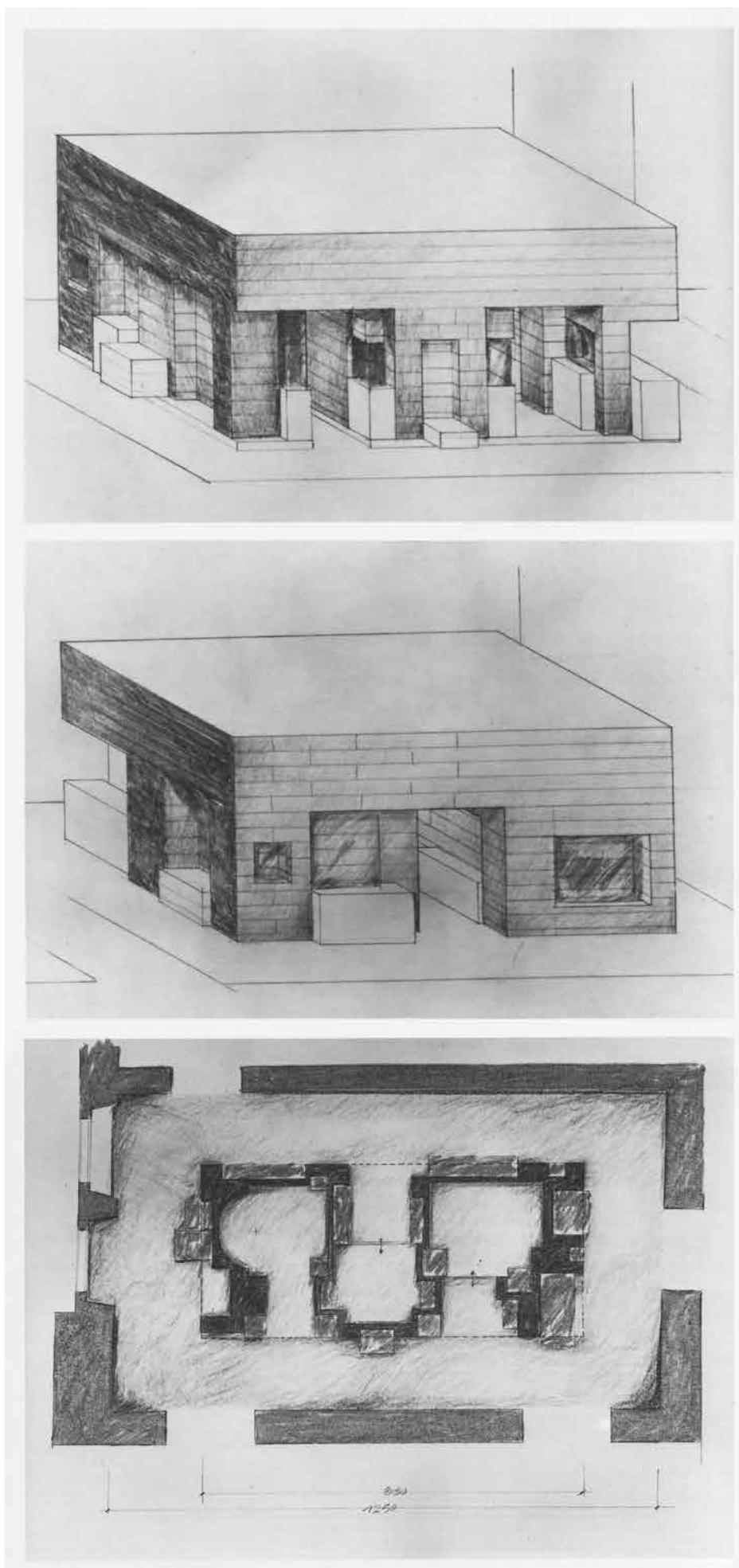
Sono oggetti che sono entrati a far parte dell'ambiente in cui vivo, per ragioni e motivi del tutto casuali e imprevedibili, e durante un lungo corso di anni, senza un piano preciso oltre l'incontro fortuito, aiutato con le mie disponibilità finanziarie del momento. [...] Le sculture tra le quali vivo sono state acquistate perché mi incuriosivano, perché erano di livello qualitativo sufficientemente alto, perché il loro prezzo era modico. Non mi sono mai preoccupato delle loro attribuzioni, tutt'al contrario: molti pezzi hanno ricevuto un battesimo quando già da anni e anni li vedevo ogni giorno [...]. Respingo l'appellativo di collezionista che in nessun modo mi si addice. Per me gli oggetti d'arte tra i quali vivo sono una sorta di appendice ambientale, di arredamento, del mio mestiere di conoscitore e, talvolta, di storico dell'arte. Sono una sorta di diario personale: ogni scultura, ogni dipinto, mi riporta a un momento preciso, a un capitolo della mia esistenza. [...] Nell'espone al pubblico queste opere scopro alcune pagine della mia vita, dei miei interessi, del mio stesso carattere²¹.

Nulla di più appropriato quindi per un museo, o meglio una casa-museo, che trae origine dalle consistenti raccolte di Gian Giacomo Poldi Pezzoli e che conserva inalterata una spiccata dimensione e connotazione domestica, e nulla di più confacente al modo allestitivo di Sottsass. Così, come nella casa di Federico Zeri le sculture appaiono circondate dai libri, nelle anticamere, sotto la grande scala che porta al primo piano, nella biblioteca, nella sala da pranzo, nelle camere da letto, e vivono di un rapporto dialogico con il proprietario e gli ospiti della casa che le scoprono e le osservano frequentando gli spazi domestici, anche nella scelta museografica della direzione del museo e del curatore Andrea Bacchi si vogliono riproporre, seppur stilizzandole, le qualità di tale ambiente e di tale relazione con i visitatori, scartando ogni ipotesi di un allestimento neutrale che ponga le opere in ordine cronologico di datazione o di acquisizione (anche i corredi esplicativi riguardanti l'indagine filologica e attribuzionistica sono demandati unicamente al catalogo della mostra) in favore di un'idea di allestimento "interpretativo" efficacemente materializzata da Sottsass e Ryan, con Nathalie Jean, in una trascrizione espositiva fortemente costruita, in forma di "scultura per le sculture", o anche di architettura nell'architettura²². Per ricondurre in un certo qual modo il visitatore a vivere quel legame 'affettivo' che intercorre

²¹ F. ZERI, *Premessa*, in *Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli-Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 10 marzo-23 luglio 1989), a cura di A. Bacchi, Milano 1989, p. 4.

²² A. MOTTOLA MOLFINO, *Le ragioni di un allestimento: nota museografica*, in *Il conoscitore d'arte. Sculture...* cit., pp. 91-93.

Fig. 9 Sottsass Associati, E. Sottsass con M. Ryan e N. Jean, Studi grafici per l'allestimento della mostra 'Il conoscitore d'arte...', 1989 (da *Il conoscitore d'arte. Sculture... cit.*, pp. 92-93)



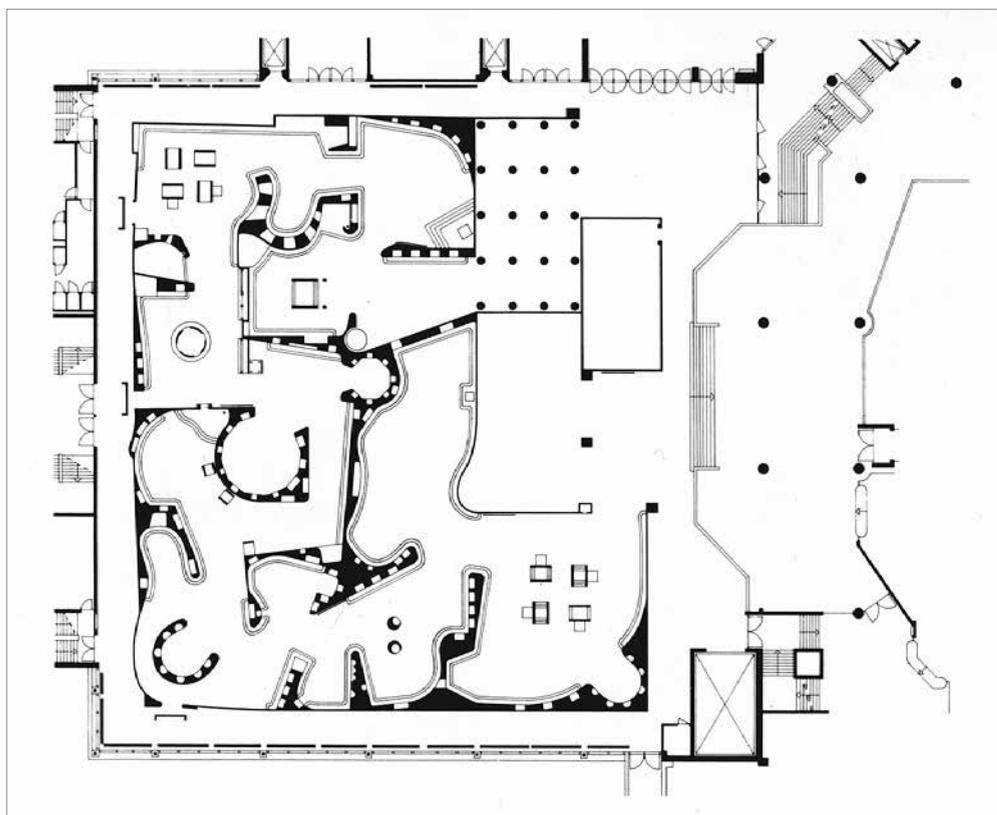


Fig. 10 Sottsass Associati, E. Sottsass con J. Grawunder, Pianta dell'allestimento della mostra 'Kings of Africa', 1992 (da Sottsass Associati. *Arte africana in Olanda...* cit., p. 96)

tra le opere e il conoscitore che le ha scelte e le ha raccolte, e per favorire la comprensione dei pezzi esposti facendo sì che siano tutti comunque ben visibili, essi vengono isolati in nicchie di volta in volta commisurate, aperte in un sistema di pareti plastiche e articolate. Il volume parallelepipedo che si viene così a creare, perlopiù indifferente alla modulazione spaziale del salone dell'affresco in cui è collocato, contiene tre piccole camere propizie all'apprezzamento di ulteriori sculture (fig. 8). Il paramento della struttura espositiva, che in alcuni schizzi progettuali ripropone la tessitura isodoma di un ideale dispositivo murario stereotomico, nella realizzazione si concretizza in una stesura omogenea, tenuemente marmorizzata e contrassegnata da una dominante cromatica grigia (figg. 1, 9). La qualità della luce, o meglio della penombra ambientale punteggiata da fasci d'accento zenitali in due registri, è studiata per rivelare appieno le opere all'interno delle nicchie e l'articolazione dell'architettura espositiva, concretizzando una volta di più riflessioni di Sottsass ben esemplificate da queste parole:

L'ombra mi piace molto perché vuol dire in certo senso mistero, incertezza. Certo l'ombra non è oscurità. Ma nell'ombra succedono cose misteriose ed è l'ombra che ci dà la dimensione dello spazio. Mi sono accorto che quando faccio un disegno anche piccolo, supponi di una sedia, una stupidag-

gine qualunque, io metto sempre l'ombra. [...] Ci sono superfici, monumenti, architetture, che sono fatti di ombre, tu puoi vederli guardando le ombre. Luce non è il contrario dell'ombra... credo, ed è importante che non ce ne sia troppa. È ancora una volta il problema di permettere ambiguità, di non dare definizioni. Non ho mai pensato alla luce da sola²³.

Con Johanna Grawunder Sottsass realizza invece l'ultimo allestimento che conclude il ciclo qui analizzato come spaccato emblematico di quella filosofia dell'esporre meditata e coerente che si è basata su una 'cultura dell'intimismo' introiettata, come si è visto, sin dagli anni giovanili. Nel 1992 i due elaborano il progetto del complesso polifunzionale Central Court, situato in un vecchio quartiere popolare di Kuala Lumpur²⁴: il gruppo di edifici simula un villaggio formato da piccole strutture con terrazze e passaggi di varia tipologia e tale modello viene riproposto lo stesso anno, a una scala minore, nel progetto per l'allestimento di *Kings of Africa. Art and Authority in Central Africa* al Maastricht's Palais. La mostra, realizzata con pezzi della collezione del museo etnografico di Berlino, porta i visitatori su di un percorso fluido, rappresentato da un ipotetico sentiero che si dipana mettendo in comunicazione piccole strutture conchiuse, definite da pareti dove le opere sono esposte in apposite nicchie (fig. 10). Sottsass e la Grawunder dichiara-

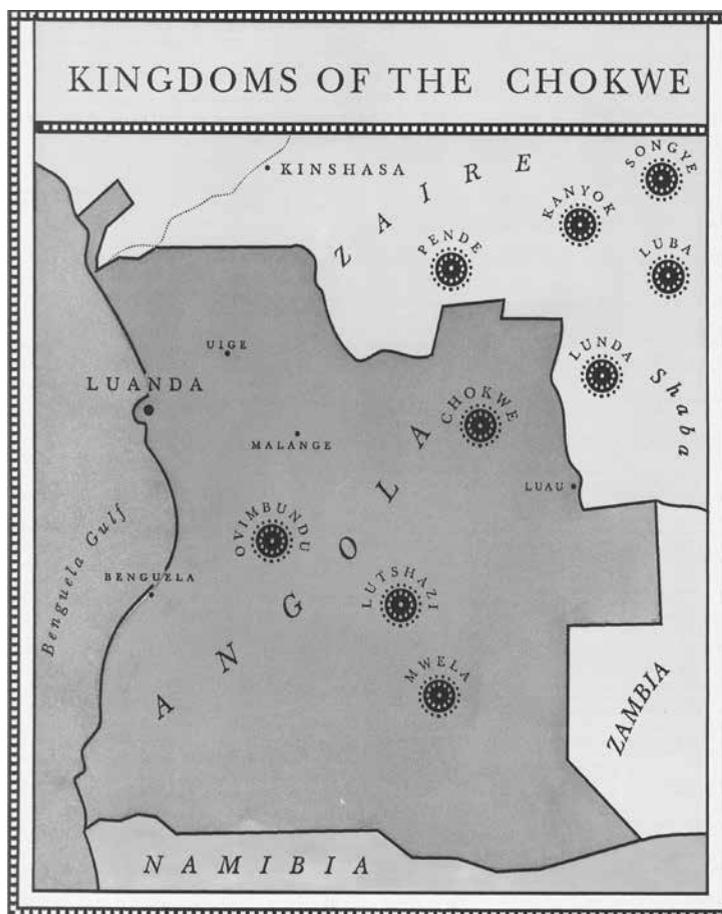
²³ SOTTASS, citato in *Ettore Sottsass. Vorrei...* cit., p. 44.

²⁴ *Sottsass Associati 1980-1999 frammenti*, a cura di M. Carboni, Milano 1999, p. 118.



Fig. 11 Sottsass Associati, E. Sottsass con J. Grawunder, Allestimento della mostra 'Kings of Africa', 1992 (da Sottsass Associati. *Arte africana in Olanda...* cit., p. 96).

Fig. 12 Sottsass Associati, E. Sottsass con M. Milizia, Carta politica dei regni Chokwe, dalla grafica della mostra 'Kings of Africa', 1992 (da *Kings of Africa...* cit., p. 64).



no che “il risultato finale avrebbe dovuto essere quello di un villaggio e suggerire quell'emozione di lontano mistero che ricorda il mondo africano nell'esperienza degli occidentali”²⁵. La successione dei pezzi è suddivisa in sezioni corrispondenti ai territori dei regni dell'Africa centrale in epoca precoloniale. I governanti di questi regni non godevano di un potere assoluto ed erano soggetti al controllo di altri organismi ai quali tutti avevano accesso. I *Kings of Africa* possedevano quindi un potere considerevole, godevano di privilegi ma il corollario del loro status erano la responsabilità sociale e la volontà di cooperare: uguaglianza, giustizia, sintonia con la natura erano i valori morali più alti e costituivano requisiti per la pace. La collezione, integrata nell'allestimento dall'impianto organico che conduce a successivi disvelamenti delle opere, intende raccontare tali valori, mettendo in luce le diverse accezioni che la cultura occidentale e quella africana hanno dell'arte. Del resto Sottsass è da sempre sensibile agli aspetti materiali, sociali e spirituali delle civiltà straniere e la sua idea di design ha sempre identificato gli oggetti progettati come strumenti per la vita dal forte valore emozionale e simbolico, in un discrimine tra oggetto d'uso e opera rituale che, come nella cultura africana, si fa labile e sfumato. Così, ancora una volta, gli spazi raccolti, le luci soffuse, i materiali grezzi e i colori caldi convergono nella messa in scena espositiva per enfatizzare il mistero di pezzi rivelati in una sequenza di momenti epifanici all'interno di stretti vicoli, di torri cilindriche o di stanze segrete voltate a cupola (fig. 11).

Come è consuetudine lo studio Sottsass Associati affronta poi il progetto in maniera integrata, firmandone tutte le declinazioni compresa quella del progetto grafico della mostra e del catalogo²⁶ con il contributo, in questo caso, del giovane associato Mario Milizia. In tale ambito vengono elaborate carte politiche dei regni africani (fig. 12), riprodotte nel volume e conservate in originale presso il fondo *Sottsass Associati* allo CSAC di Parma²⁷. Il prodotto editoriale inoltre presen-

ta un elemento di spiccata originalità nel rivestimento della copertina rigida costituito da una fodera tessile della Visco, azienda fondata nei Paesi Bassi nel 1846 e specializzata in tessuti stampati a cera che nei decenni sono diventati una parte essenziale della cultura africana, ricevendo un'attenzione diffusa dal mondo della moda, dell'arte e del design.

Il progetto integrato per la mostra di Maastricht rappresenta un punto di arrivo che conferma una volta di più la concezione dell'allestimento come spazio intimo epifanico e come ponte per creare un rapporto diretto tra opere e visitatore; nello stesso anno un passaggio di una conferenza di Ettore Sottsass a Casa Malaparte, a Capri, si offre come ulteriore spiegazione del pensiero generale che sta alla base di tutto ciò: Sottsass sostiene che la dimora sul promontorio di Punta Masullo non deturpa la natura circostante, al contrario, le dà senso, la spiega. Egli dice:

Non c'è emozione maggiore, non c'è maggiore spiegazione della foresta oscura del Guatemala che trovare improvvisamente uno spiazzo con dentro una piramide dopo sei ore di cammino.

E tornando a Casa Malaparte aggiunge:

Sta nella sua natura che è un posto difficile da raggiungere, se tu gli facessi un ascensore e un tappetino rosso per arrivarci sarebbe rovinata tutta la gioia di arrivare su quest'isola, in questo posto perché questi processi di avvicinamento culturale e letterario sono processi che fanno la casa²⁸.

Il disvelamento di un altare quindi, a volte collocato al termine di un percorso tortuoso, rende epifanico e potente un momento percettivo del tutto personale. L'avvicinamento è un ponte, metaforicamente rappresentato dall'architettura o, appunto, dall'allestimento che rende possibile agli occidentali di entrare in sintonia con l'arte africana, o alla collezione dello studioso di essere apprezzata e compresa dal pubblico, o ancora, in generale, a un frequentatore occasionale di mostre di sentirsi a proprio agio come nello spazio intimo della propria casa.

²⁵ *Sottsass Associati. Arte africana in Olanda*, “Domus Dossier”, 5, 1997, pp. 95-96: 96.

²⁶ *Kings of Africa. Art and Authority in Central Africa. Collection Museum für Völkerkunde Berlin*, catalogo della mostra (Maastricht, MECC, 26 June-27 August 1992), edited by E. Beumers, H.J. Koloss, Maastricht 1992.

²⁷ CSAC, Università di Parma, *Fondo Sottsass Associati*, mostra *The Kings of Africa. Art and Authority in Central Africa*, Maastricht's Palais, 1992.

²⁸ E. Sottsass in conversazione con G. Pettina, Casa Malaparte, 1992, trascrizione in: Canadian Centre for Architecture, Montreal, *Gianni Pettina fonds, 1960-2019, Exhibitions*, circa 1980-2019, Casa Malaparte, 1992-2018, AP207.S2.SS08.