

LA CASA COME SCENA

La rappresentazione della vita domestica nelle mostre di architettura

Miriam Pistocchi

CASA-MODELLO, DOMESTICITÀ INSCENATA, MOSTRE DI ARCHITETTURA

A partire dalle Esposizioni Internazionali della seconda metà dell'Ottocento si afferma un dispositivo espositivo peculiare: la riproduzione in scala reale di ambienti domestici destinati alla fruizione da parte di un pubblico non specialistico. Nel corso del Novecento, questo medium si trasforma in una vera e propria *mise-en-scène*, in cui la casa non è soltanto mostrata, ma abitata e performata. Attraverso l'impiego di attori, attrici e performer, architetti e istituzioni mettono in scena la vita quotidiana come strumento narrativo e pedagogico. Da *We're Building a Better Life* (Berlino, 1952) alla *House of the Future* di Alison e Peter Smithson (Londra, 1956), dal *Carousel of Progress* (New York, 1964) alla *Casa telematica* di Ugo La Pietra, Gianfranco Bettetini e Aldo Grasso (Milano, 1983), fino alle più recenti rielaborazioni critiche di Andrés Jaque – come *The Rolling House for the Rolling Society* (Barcellona 2009) o *Ikea Disobedients* (Madrid 2011, New York 2012) – e (Ab)Normal (Milano, Tbilisi, 2020), il modello al vero diventa spazio scenografico in cui si rappresenta di volta in volta un'idea di modernità e di progresso tecnologico, un ordine socio-economico, una parodia della realtà o una critica sociale. A differenza dei tradizionali medium dell'architettura – disegni, plastici, fotografie – la casa abitata in scala reale non è solo un mezzo per comunicare la forma e il funzionamento di una casa, ma costruisce una narrazione performativa dello spazio. La casa in mostra si configura così come dispositivo scenico capace di esprimere qualcosa che va oltre l'organizzazione dell'ambiente domestico, ossia un modo di abitare: il rapporto, cioè, tra spazio architettonico e pratiche quotidiane. La casa diventa un cavallo di Troia: attraverso la rappresentazione della vita ordinaria, attraverso la scelta dei personaggi e delle loro azioni, mette in scena una visione del mondo e un'ideologia.

MODEL-HOUSE, STAGED DOMESTICITY, ARCHITECTURE EXHIBITIONS

Starting from the International Exhibitions of the second half of the nineteenth century, a distinctive exhibition device emerges: the full-scale reproduction of domestic environments intended for a non-specialist audience. Throughout the twentieth century, this medium gradually transforms into a true mise-en-scène, in which the house is not merely displayed but inhabited and performed. Through the use of actors, actresses, and performers, architects and institutions stage everyday life as a narrative and pedagogical tool. From We're Building a Better Life (Berlin, 1952) to Alison and Peter Smithson's House of the Future (London, 1956), from Carousel of Progress (New York, 1964) to Ugo La Pietra, Gianfranco Bettetini, and Aldo Grasso's Casa telematica (Milan, 1983), and up to more recent critical reinterpretations by Andrés Jaque—such as The Rolling House for the Rolling Society (Barcelona, 2009) and Ikea Disobedients (Madrid, 2011; New York, 2012)—as well as (Ab)Normal (Milan, Tbilisi, 2020), the full-scale model becomes a scenographic space in which different notions of modernity and technological progress, socio-economic orders, parody, or social critique are performed. Unlike traditional architectural media—drawings, models, or photographs—the inhabited full-scale house is not only a means of communicating the form and function of a dwelling, but constructs a performative narrative of space. The house on display thus operates as a scenographic device capable of expressing something that goes beyond the organization of domestic space, namely a way of inhabiting: the relationship between architectural space and everyday practices. The house thus becomes a Trojan horse: through the representation of ordinary life, and through the selection of characters and their actions, it stages a vision of the world and an ideology.

Miriam Pistocchi

Politecnico di Milano
miriam.pistocchi@polimi.it

LA CASA COME SCENA

La rappresentazione della vita domestica nelle mostre di architettura

Miriam Pistocchi

A partire dagli anni Cinquanta del XIX secolo, le esposizioni internazionali si configurano come una piattaforma di diffusione di nuovi modelli abitativi attraverso lo sviluppo di un nuovo medium: il prototipo dimostrativo o, più in generale, la riproduzione in scala reale di ambienti domestici. Gli scopi di queste realizzazioni sono molteplici: dimostrare nuove possibilità costruttive, influenzare il gusto del pubblico, illustrare nuovi modi di abitare, promuovere materiali o prodotti industriali, trasmettere idee sulla società. Proprio per questa ragione molteplici sono anche i promotori di tali costruzioni, organizzate infatti da governi, aziende, associazioni di categoria e istituzioni culturali. Nel corso del Novecento, il prototipo dimostrativo si specializza progressivamente utilizzando un'altra modalità espositiva: la *mise-en-scène* della vita quotidiana all'interno della casa modello in esposizione, attraverso la performance di attori e attrici. Il presente testo analizza questa tipologia espositiva — concepandola come un medium specifico — attraverso casi studio realizzati tra gli anni Cinquanta e i giorni nostri: dalle fiere industriali del dopoguerra alle installazioni critiche e speculative del XXI secolo. Ciò che emerge è che l'accostamento tra il linguaggio architettonico e quello teatrale, applicato alla scena domestica, produce un dispositivo narrativo in grado di far emergere l'abitante piuttosto che l'abitazione, il soggetto invece dell'oggetto. Questo spostamento dallo spazio al corpo ha implicazioni del tutto specifiche.

Dalla prima casa prototipo realizzata nel 1851 in occasione della Great Exhibition di Londra — progettata da Henry Roberts su commissione del principe Albert per fornire un esempio di abitazione dignitosa per la classe lavoratrice — la costruzione di abitazioni in scala reale si sviluppa come dispositivo espositivo all'interno delle mostre internazionali, affermandosi come una delle attrazioni principali: si pensi alla mostra *Histoire de l'habitation humaine* di Charles Garnier all'Esposizione di Parigi del 1889 (Lavin 2017), o alla sezione *Home and Industrial Arts Exhibit* alla Fiera di Chicago del 1933 e 1934 (Schrenk 2007). Le esposizioni sono anche, per gli architetti, occasioni per mostrare le proprie idee sull'architettura moderna e sulla città. Una casa in scala reale è spesso una forma di comunicazione più efficace rispetto a dettagliati pannelli espositivi o modelli in scala di aggregazioni urbane e il Padiglione dell'*Esprit Nouveau* ne rappresenta un caso emblematico. Per questa ragione, fin dall'inizio del XX secolo associazioni di professionisti e istituzioni culturali si organizzano autonomamente per produrre mostre di spazi domestici in scala reale. Tra gli anni Venti e Cinquanta vengono realizzate da questi soggetti mostre di particolare rilevanza storica, come *Die Wohnung*, dove il Werkbund tedesco espone il celebre *Weißenhofsiedlung* (Caramellino e Dadour 2020) — che farà poi da modello alla *Stockholm Exhibition* della Svenska Slöjdföreningen e alle case nel parco Sempione della V Triennale di Milano del 1933 (Ciagà e Tonon 2005) —, o le *Idea House I e II* al Walker Art Center che ispireranno la serie di case nel giardino del MoMA (Griffith Winton 2006). Agli scopi didattici e informativi di queste esposizioni se ne affiancano altri, più esplicitamente commerciali, come nella *Ideal Home Exhibition* del periodico britannico *Daily Mail* (Ryan 1997), o velatamente politici, come nella serie di esposizioni statunitensi organizzate in Europa e in Unione Sovietica durante la Guerra Fredda (Castillo 2010). La scelta del medium espositivo è funzionale a ognuno di questi scopi. Il motivo per cui nasce — e per cui prolifera (Lavin 2017) — la tipologia della casa modello in scala reale è infatti la sua capacità di rendere il messaggio immediatamente comprensibile al vasto pubblico non specializzato che frequenta tanto le esposizioni internazionali quanto le fiere commerciali. A differenza di altri media dell'architettura, come i disegni o i plastici, la casa modello non richiede alcuna traduzione: il pubblico possiede già le capacità per interpretare ciò che



1
Cartolina dell'esposizione *We're Building a Better Life* di Peter Harnden and Fritz Bornemann, Esposizione internazionale dell'industria di Berlino, 1952

2
Brochure della *Casa senza frontiere*, la versione italiana di *We're Building a Better Life* di Peter Harnden and Fritz Bornemann, presentata alla Fiera di Milano nel 1954



vede (Keeble 2006; Lavin 2017; Schrenk 2007). La costruzione scenografica e temporanea ha inoltre un ruolo storicamente fondamentale nella diffusione di nuovi stili e nuove idee in architettura, come sostiene Alison Smithson parlando del Rinascimento:

between the idea sketchily stated and the commission for the permanent building came the stage-architecture of the court masque; the architectural settings and decorations for the birthday of the prince, for the wedding of a ducal daughter, for the entry of a Pope into a city state; these events were used as opportunities for the realisation of the new style; the new sort of space; the new weight of decoration; made real perhaps for a single day ... the transient enjoyably consumed, creating the taste for the permanent (Colomina 2007, 201).

Allo stesso modo di questi eventi pubblici, le mostre di architettura fungono da laboratori di sperimentazione, dimostrazione e diffusione di nuovi modelli abitativi e la costruzione dello spazio domestico alla scala umana si afferma come mezzo più efficace per tale scopo. La potenzialità scenografica di queste costruzioni viene presto sfruttata per rafforzarne il messaggio: quando per l'Esposizione universale di Parigi del 1867 l'industriale Jean Dollfus espone un modulo residenziale della *cité ouvrière* di Mulhouse, vi porta ad abitare un'intera famiglia per tutta la durata dell'esposizione, allo scopo di mostrare la reale funzionalità di queste abitazioni. Il modello non è soltanto un oggetto da contemplare, la presenza di abitanti reali lo ha reso la scena per la promozione di un preciso modello di vita iscritto all'interno del progetto abitativo e urbano — e quindi economico e sociale — della città operaia. A questo primo caso, nel corso del Novecento se ne affiancano altri in cui però gli abitanti sono interpretati da attori e attrici che recitano un copione prescritto. I casi di seguito esposti sono stati selezionati perché esplicativi di come lo specifico medium oggetto di analisi — la messa in scena della vita quotidiana all'interno di spazi domestici in mostra in scala reale — sia in grado di esprimere in maniera più efficace, rispetto ai medium più tradizionali dell'architettura, il rapporto specifico tra lo spazio e i comportamenti, e come questo rapporto si estrinsechi all'interno del progetto domestico. Inoltre, i casi selezionati mettono in luce uno sviluppo cronologico per cui, mentre nei primi due casi — rispettivamente realizzati nel 1952 e nel 1964 — la performance ha una funzione prevalentemente dimostrativa e promozionale, in quelli successivi — che vanno dal 1983 al 2020 — questa assume una funzione analitica e critica.

Alla Mostra Internazionale dell'Industria di Berlino del 1952, gli Stati Uniti presentano la mostra *We're Building a Better Life*, dove espongono la casa che la famiglia di un operaio specializzato medio potrebbe abitare se fossero eliminate le barriere doganali tra i paesi della NATO e vi fosse libera circolazione di beni. Il dispositivo scenico consiste nel modello in scala 1:1 di una casa unifamiliare a un piano, riempita delle ultime novità in fatto di arredamento ed elettrodomestici: due frigoriferi, lavatrice e asciugatrice, arredi eleganti e ampi spazi interni. Il modello è privo di copertura, così da essere visitato sia dall'esterno, attraverso le grandi aperture del piano terra, sia dall'alto, grazie a una piattaforma. Durante i mesi dell'esposizione, due coppie di adulti e quattro coppie di bambini si danno il cambio per inscenare la vita nella casa modello: la famiglia si riunisce a tavola, la moglie si prende cura della casa — ma, grazie agli elettrodomestici, ha tempo per i propri hobby — e i bambini giocano con una grande varietà di giocattoli. Lo scopo della mostra è dichiaratamente politico: la performance deve attivare nei visitatori — specialmente in quelli provenienti dalla sezione sovietica della città, ancora non divisa dal famigerato muro — il desiderio di uno stile di vita consumistico e comunicarne la reale fattibilità secondo un preciso modello economico, il liberismo atlantico (Castillo 2010). Un caso esplicitamente commerciale è invece il *Carousel of Progress*, concepito dalla Walt Disney per il padiglione *Progressland* della General Electric alla fiera di New York del 1964. L'esposizione è una celebrazione narrativa dell'elettrificazione della casa americana e, a differenza dei casi precedenti, la visita avviene da una postazione fissa: mentre il pubblico assiste seduto in poltrona, è la casa stessa a muoversi, inscenando — grazie a un teatro rotante — quattro diversi ambienti di cucina relativi ad altrettanti periodi storici: 1890, 1920, 1940, 1960. L'attore che accompagna il pubblico nelle vicende di questo spazio domestico e delle sue evoluzioni tecnologiche è un burattino elettronico, Mr. John, insieme al suo cane Rover. L'obiettivo dell'installazione è celebrare lo sviluppo tecnologico e coltivare una generale fiducia nel progresso, fungendo al contempo da piattaforma promozionale per i prodotti di consumo della General Electric. La scelta del teatro rotante si inserisce in una lunga genealogia di dispositivi ottici, teatrali e architettonici che, tra



4
Carousel of Progress in una
scena che rappresenta gli anni
'20, New York Fair, 1964

Settecento e Novecento, cercano di guidare la visione dello spettatore. Il teatro della General Electric, però, combina l'effetto spettacolare dell'immersione visiva — che deriva dai primi panorami di fine Settecento — con il montaggio temporale della narrazione, introdotto dalla cultura cinematografica novecentesca, inserendoli nella logica dell'esposizione industriale basata sulla dimostrazione tecnologica dei prodotti. Sebbene nel primo caso la mostra abbia uno scopo puramente politico mentre nel secondo esplicitamente commerciale, in entrambe le mostre la messa in scena funziona come un dispositivo di produzione del desiderio: suscitando l'immedesimazione del pubblico con i personaggi, la mostra non promuove soltanto la struttura dell'abitazione ma piuttosto lo stile di vita che quell'abitazione promette.

Nel dopoguerra, al prototipo realistico si affianca un altro dispositivo espositivo che utilizza lo spazio domestico in modo più concettuale e metaforico. Si tratta di installazioni più simili a opere d'arte che a progetti architettonici — la sezione *Environment* della mostra *Italy: The New Domestic Landscape* del 1972 è uno dei primi esempi noti di questo nuovo tipo di rappresentazione domestica. Lo scopo non è più mostrare modelli abitativi e promuoverli come proposte per il futuro, ma piuttosto utilizzare l'installazione come strumento analitico e critico rispetto ai processi che informano l'ambiente e la società. Nelle mostre del dopoguerra, la casa non è solo un modello da imitare, ma anche un dispositivo per interrogare il presente. Come sostiene Pelkonen:

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 (2018, 13).

Nell'ambito della *mise-en-scène* domestica, un caso interessante è quello della *Casa telematica*, realizzata da Ugo La Pietra, Gianfranco Bettetini e Aldo Grasso per la Fiera di Milano del 1983. La mostra è la parodia di una casa del futuro, dove gli strumenti telematici hanno invaso l'ambiente e modificato quelli che La Pietra chiama i "rituali domestici". Non si tratta di una reale proposta, ma piuttosto di un esperimento, messo in scena con una grande dose di ironia e di scherzo: il tavolo da pranzo è progettato perché i commensali abbiano una perfetta visione della TV, il letto matrimoniale può separarsi perché ognuno guardi il proprio schermo, nella toeletta una serie di telecamere a circuito chiuso rimanda l'immagine della persona su schermi diversi, in una ricerca di funzionalità chiaramente ironica e divertente ma, allo stesso tempo, inevitabilmente inquietante. La casa è anche la scenografia di due video nei quali l'architettura, che nella mostra è il soggetto principale, diventa lo sfondo della



3
House of the Future, Alison e
Peter Smithson, Daily Mail Ideal
Home Exhibition, Londra 1956



5
La toeletta della *Casa telematica* di Gianfranco Bettetini, Aldo Grasso e Ugo La Pietra, Fiera di Milano, 1983. Courtesy Archivio Ugo La Pietra, Milano

6
Il soggiorno della *Casa telematica* di Gianfranco Bettetini, Aldo Grasso e Ugo La Pietra, Fiera di Milano, 1983. Courtesy Archivio Ugo La Pietra, Milano

vita quotidiana di una famiglia: gli abitanti sono qui rappresentati come meri spettatori dell'intrattenimento che la casa continuamente produce, a scapito dei rapporti umani e della creatività individuale. È soltanto nei video — grazie alla rappresentazione della vita che la casa induce nei suoi abitanti — che il dispositivo rivela fino in fondo la propria ideologia domestica e il punto di vista, irrimediabilmente pessimista, dei suoi autori. Un caso più recente sul rapporto tra lo sviluppo delle tecnologie telematiche e lo spazio domestico è *Dicho*, realizzato da (Ab)Normal per la Tbilisi Architecture Biennial del 2020 e presentato contemporaneamente alla Triennale di Milano. L'installazione rappresenta lo spazio domestico di uno streamer ed è composta da due padiglioni gemelli collocati rispettivamente a Milano e a Tbilisi. Ogni ambiente è definito da una tenda blu per il chroma-key¹ e attrezzato con telecamere, schermi e dispositivi per la trasmissione in streaming. Al fine di ospitare talk e incontri trasmessi su Twitch, l'architettura viene progettata per scomparire nel momento stesso in cui è abitata: il fondale blu annulla la materialità dello spazio e sostituisce la stabilità associata alla dimensione domestica con una superficie mediale continuamente riconfigurabile. Come afferma Luigi Savio, partner di (Ab)Normal:

Secondo noi la casa per un imprenditore digitale è uno spazio che si appiattisce nella bidimensionalità della superficie del background; quindi, tutto ciò che può essere proiettato su una superficie bidimensionale diventa, nella realtà digitale, un mondo intero (Pistocchi 2026, 215).

La domesticità coincide così con il proprio sfondo digitale e la scena domestica si trasferisce integralmente nello spazio della comunicazione online. Rispetto alla *Casa telematica*, che esprime una posizione ironica ma fortemente critica verso l'invasione delle tecnologie informatiche nello spazio domestico, per (ab)Normal il fatto che la casa sia un luogo attraversato da reti digitali e continuamente connesso con l'esterno è una condizione del tutto acquisita. Anzi, in *Dicho* questa realtà mostra tutte le sue potenzialità: da un lato permette allo/a streamer di lavorare all'interno dello spazio domestico, dall'altro offre — all'interno della biennale — una dimostrazione pratica delle possibilità di incontro ed esposizione nello spazio digitale.

Un'installazione che utilizza invece lo spazio domestico come critica della disciplina architettonica stessa è *La Casa Palestra / The Body-Building Home*, realizzata da OMA all'interno della mostra *Il progetto domestico. La casa dell'uomo. Archetipi e prototipi* di Mario Bellini. L'installazione, ospitata alla Triennale di Milano nel 1986, è una riflessione sul

¹ Chroma-key è il nome di una tecnica di post-produzione video che consente di eliminare lo sfondo dell'immagine, solitamente blu o verde, e sostituirlo con una qualsiasi altra immagine o video.

rapporto tra domesticità, cultura fisica e modernità. Come dichiarano gli architetti:

Recent attacks on modern architecture have described it as lifeless, empty, puritanical. However, it has always been our conviction that modern architecture is a hedonistic movement, that its abstraction, rigor and severity are in fact plots to create the most provocative settings for the experiment that is modern life (OMA 1986, 8).

L'opera consiste in una reinterpretazione del *Padiglione di Barcellona* di Mies van der Rohe e Lilly Reich, trasformato in uno spazio ambiguo e perturbante. La geometria del padiglione viene alterata per adattarsi alla curva del Palazzo dell'Arte, i materiali sono sostituiti, gli interni disseminati di oggetti eterogenei che simulano uno stato di abbandono. Lo spazio ospita inoltre una performance di un'attrice, documentata soltanto da alcune fotografie nelle quali il corpo attraversa il padiglione e entra in relazione con i diversi oggetti. Luci, proiezioni, suoni e odori contribuiscono alla costruzione di un ambiente immersivo, concepito per trasmettere l'intensità sensoriale e l'edonismo metropolitano che attraversano la visione koolhaasiana della modernità, già formulata in *Delirious New York* (Koolhaas 2001). L'architettura moderna non appare più come un dispositivo razionale e disciplinare, ma come la scena per "l'esperimento della vita moderna".

Guardando alle mostre più recenti, dalla produzione espositiva di Andrés Jaque emergono nuovi soggetti della scena domestica contemporanea: gli abitanti precari e nomadi, che l'architetto descrive come membri di una "Rolling Society". Si tratta di soggetti caratterizzati da elevata mobilità e coabitazione: migranti, studenti, lavoratori temporanei, persone sole o economicamente vulnerabili. Una prima riflessione compare nel progetto *The Rolling House for the Rolling Society*, presentato a Barcellona nel 2009. L'installazione si colloca a metà strada tra una proposta utopica e una risposta distopica alla precarietà del presente e consiste in un sistema abitativo modulare che si aggancia alle abitazioni esistenti per formare gli spazi domestici adatti a questa nuova soggettività. Nelle fotografie del prototipo si vedono gruppi di giovani intenti a condividere spazi, attività e rituali quotidiani, costruendo l'immagine di una domesticità collettiva e instabile. Più esplicitamente performativo è *IKEA Disobedients*, presentato a Madrid nel 2011 e a New York nel 2012. In questo caso Jaque mette in scena abitanti reali, precedentemente intervistati, le cui pratiche domestiche risultano incompatibili con il modello familiare proposto dal catalogo IKEA.

7-8
La casa palestra / The Body-Building Home di OMA, allestita in *Il progetto domestico. La casa dell'uomo. Archetipi e prototipi*. Triennale di Milano, 1986. Courtesy Archivio OMA





9-10

Ikea Disobedients, Andrés Jaque/OFFPOLINN, MoMA Ps1, New York 2012. Foto di Ato H, via Wikimedia Commons, sotto licenza CC BY-SA 3.0

11

(pagina accanto)
Dicho, (Ab)Normal, Triennale di Milano, 2020.
Courtesy (Ab)Normal

12

(pagina accanto)
Dicho, (Ab)Normal, Biennale di Architettura di Tbilisi, 2020.
Courtesy (Ab)Normal

Il 98% delle persone rappresentate nel catalogo IKEA è giovane. Il 92% è biondo. Sono bambini, oppure adulti impegnati ad avere figli. Tutto ciò che IKEA produce è finalizzato a trasformare la sfera della domesticità in uno spazio soleggiato, felice, apolitico, abitato da persone giovani, sane e soddisfatte. [...] Il senso di una casa o della vita domestica, tuttavia, può essere costruito quotidianamente anche in modi molto diversi. Non tutti siamo sani. Non tutti siamo giovani. Non tutti siamo interessati ad avere figli (Jaque 2011, I).

L'installazione è composta da mobili assemblati in "disobbedienza" alle istruzioni dell'azienda: oggetti hackerati, riconfigurati e adattati a usi imprevisti. Attraverso la performance, la casa diventa il luogo di una critica alla standardizzazione della domesticità contemporanea e alla costruzione normativa dei comportamenti familiari.

Gli esempi analizzati condividono una stessa logica espositiva: sono apparati scenografici capaci di rendere visibili specifiche modalità dell'abitare. Rivelandoci il rapporto tra l'architettura della casa e il modo di vivere, queste mostre ci raccontano le diverse proposte degli architetti e dei diversi promotori su come bisognerebbe abitare, come comportarsi, come consumare, e allo stesso tempo le loro posizioni critiche sul panorama domestico contemporaneo. L'utilizzo di attori, automi, performer o abitanti reali risponde a funzioni diverse. Nei casi dimostrativi del dopoguerra, i soggetti domestici sono presentati come figure positive, efficienti e da imitare. Anche se i personaggi di queste rappresentazioni sono soggetti di finzione — progettati tanto quanto lo spazio architettonico che li ospita — il fatto che appaiano come esseri umani — definiti da genere, etnia, età, professione, ruoli sociali e comportamenti specifici — li allontana dalla possibilità di essere percepiti come astratti abitanti-tipo, come figure universali, e li configura invece come precisi soggetti domestici. La casa funziona qui come dispositivo di soggettivazione: non è solo il campo d'azione della performance ma è uno



strumento che produce i comportamenti e le forme di vita che ospita. Nelle esperienze più vicine all'arte contemporanea, la performance assume invece una funzione critica. I soggetti domestici messi in scena non sempre aderiscono al progetto nel quale sono iscritti; talvolta lo usano male, lo forzano, lo abitano in modo imprevisto o apertamente disobbediente. La performance diventa allora il mezzo attraverso cui rendere visibile una tensione tra spazio progettato e pratiche reali, tra immagine normativa della casa e forme effettive dell'abitare. La *mise-en-scène* domestica nelle mostre di architettura non rappresenta solo lo spazio della casa, ma costruisce un'immagine concreta dell'abitare, come oggetto del desiderio o come critica sociale.

Riferimenti

- CARAMELLINO, Gaia, e Stéphanie DADOUR, a cura di. *The Housing Project: Discourses, Ideals, Models and Politics in 20th-Century Exhibitions*. Leuven University Press, 2020.
- CASTILLO, Greg. *Cold War on the Home Front: The Soft Power of Midcentury Design*. University of Minnesota Press, 2010.
- CIAGÀ, Graziella Leyla, e Graziella TONON. *Le case nella Triennale: Dal parco al QT8*. Electa, 2005.
- COLOMINA, Beatriz. *Domesticity at War*. The MIT Press, 2007.
- GRIFFITH WINTON, Alexandra. «“A Man's House Is His Art”: The Walker Art Center's Idea House Project and the Marketing of Domestic Design, 1941–1947». In *The Modern Period Room: The Construction of the Exhibited Interior, 1870 to 1950*, a cura di Penny Sparke, Brenda Martin e Trevor Keeble. Routledge, 2006.
- JAUQUE, Andrés. «IKEA Disobedients». *Domus*, n. 953, novembre 2011: I–IV.
- KEEBLE, Trevor. «Introduction». In *The Modern Period Room: The Construction of the Exhibited Interior, 1870 to 1950*, a cura di Penny Sparke, Brenda Martin e Trevor Keeble. Routledge, 2006.
- KOOLHAAS, Rem. *Delirious New York: Un manifesto retroattivo per Manhattan*. Electa, 2001.
- LAVIN, Sylvia. «Just What Is It That Makes Today's Architectural Exhibitions So Different, So Appealing?». In *As Seen: Exhibitions That Made Architecture and Design History*, a cura di Zoë Ryan. The Art Institute of Chicago, 2017.
- OMA. «La Casa Palestra». *AA Files*, n. 13, 1986: 8–15.
- PELKONEN, Eeva-Liisa. *Exhibit A: Exhibitions That Transformed Architecture, 1948–2000*. Phaidon, 2018.
- PISTOCCHI, Miriam. «Piattaforme e media nelle mostre di architettura». In *Dentro e fuori: Architettura fra mostre, eventi e archivi*, di Filippo Lorenzo Balma, Alessandro Pasero e Miriam Pistocchi. Mimesis, 2026.
- RYAN, Deborah S. *The Ideal Home Through the 20th Century*. Hazar, 1997.
- SCHRENK, Lisa Diane. *Building a Century of Progress: The Architecture of Chicago's 1933–34 World's Fair*. University of Minnesota Press, 2007.