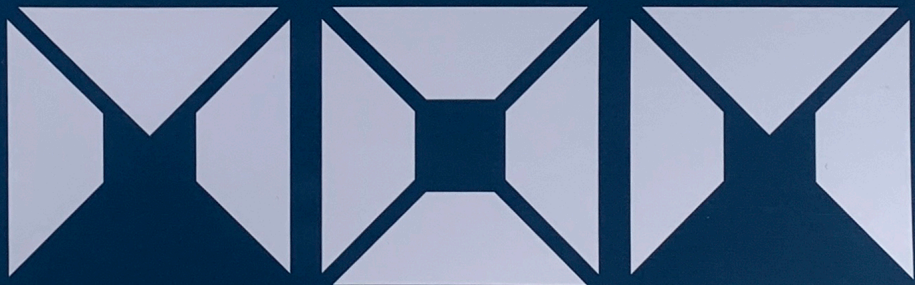


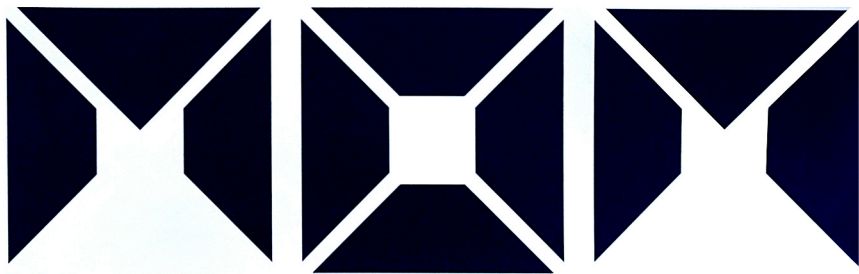
DIDA – Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze
ABAFI – Accademia di Belle Arti di Firenze

Fabio Fabbrizzi
Claudio Rocca
Cecilia Luschi
Andrea Ricci

1



MUSEO OLTRE MUSEO



MUSEO OLTRE MUSEO

© ALTRALINEA EDIZIONI s.r.l. – 2025
Via P. Carnesecchi, 39 – 50131 Firenze
Tel. +39 055 333428
info@altralinea.it www.altralineaedizioni.it

Diritti riservati: nessuna parte di questa pubblicazione nella sua versione editoriale può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di archiviazione, o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo (elettronico, meccanico, compresi fotocopie e microfilms) senza il permesso scritto della Casa Editrice.

ISBN 979-12-5676-014-5

Design:
Adriana Toti

Finito di stampare nel giugno 2025

Stampa:
Cartografica Toscana – Pesca (Pistoia)
www.cartograficatoscana.com

La versione postprint in open access è disponibile sui siti istituzionali

Progetto "Museo oltre Museo – MOM"

PRIN 2022 di cui al decreto direttoriale n. 104 del 2 febbraio 2022, nell'ambito del Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza, Missione 4 – Componente 2. Dalla Ricerca all'Impresa – Investimento 1.1 Fondo per il Programma Nazionale della Ricerca (PNR) e Progetti di Ricerca di Rilevante Interesse Nazionale (PRIN), finanziato dall'Unione Europea – NextGenerationEU

CODICE PROGETTO MUR 2022HE7PM5

CUP master B53D23034060006

Coordinatore generale Prof. Fabio Fabbrizzi

CUP B53D23034060006

Università degli Studi di Firenze

Coordinatore scientifico Prof. Fabio Fabbrizzi

CUP J53D23019560006

Accademia di Belle Arti di Firenze

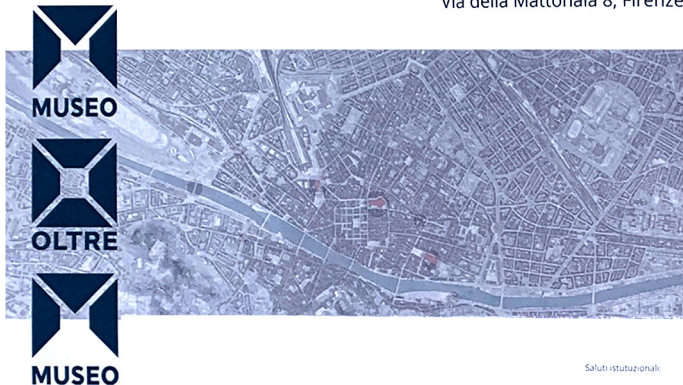
Coordinatore scientifico Prof. Claudio Rocca





GIOVEDÌ 16 MAGGIO 2024

Galleria di Santa Teresa
Scuola di Architettura
Via della Mattonaia 8, Firenze



Saluti istituzionali:

Giuseppe De Luca
Direttore Dipartimento UNIFI - DIDA

Introduzione e moderazione:

Fabio Fabbri
Università Degli Studi di Firenze, DIDA, Coordinatore Scientifico Generale
MOM

Interventi di:

Paolo Zermani
Università Degli Studi di Firenze, DIDA

Maria Claudia Clemente & Francesco Isidori
Architetti, studio LABICS

Giovanni Tortelli
Architetto, Tortelli FraxsoniArchitettiAssociati

Timothy Verdon
Direttore Museo dell'Opera del Duomo

Maria Michela Del Viva
Università Degli Studi di Firenze, NEUROFARBA

Lorenzo Balbi
Direttore MAMbo

Dario Scaravelli
Architetto, STATT studio

Marco Magni
Architetto, Guicciardini & Magni architetti, studio associato

Fabrizio Franco Vittorio Arrigoni
Università Degli Studi di Firenze, DIDA

Alessandro Cocchieri
Direttore di Villa Pecori Giraldi Chini,
Museo di Borgo San Lorenzo,
Casa Natale di Giotto,
Museo BeatoAngelo di Vicchio

Carlo Terpolilli
Università Degli Studi di Firenze, DIDA

Susanna Caccia Gherardini
Università Degli Studi di Firenze, DIDA



Accademia di Belle Arti
Via Ricasoli 66, Firenze
Sala Ghiberti

GIOVEDÌ 23 MAGGIO 2024



MUSEO



OLTRE



MUSEO

Saluti istituzionali:

Gaia Bindi

Direttrice Accademia di Belle Arti di Firenze

Introduzione e moderazione:

Claudio Rocca

Accademia di Belle Arti di Firenze
Coordinatore Gruppo di ricerca ABAMI MOM

Interventi di:

Carlo Sisi

Presidente Accademia di Belle Arti di Firenze

Giorgio de Finis

Direttore Artistico Museo delle Periferie

Ilaria Bonacossa

Dirigente Palazzo Ducale di Genova

Veronica Caciolli

Storica dell'arte, curatrice, docente

Justin Randolph Thompson

Artista e Direttore del Black History Month Florence
e The Recovery Plan

Giulia Pordd

Architetto, ESG & Impact Manager

Claudia Forti

Direzione Beni, Istituzioni, Attività culturali e Sport - Regione
Toscana

Valentina Gensini

Direttrice MAD Murate Art District, Musei

Pierluigi Sacco

Economista

Carolina Megale

Direttrice Museo Civico Archeologico Palazzo Bombardieri
Rosignano Marittimo

Martino Margheri

Fondazione Palazzo Strozzi, progetti educativi e public program

Elisabetta Scungio

Museo Nazionale Arte Digitale



*Si ringrazia la dott.ssa Valentina Gensini per la collaborazione in qualità
di membro del Comitato Scientifico delle due Giornate di Studio*

PARTE PRIMA

Introduzione | Fabio Fabbrizzi

Alla ricerca di una contemporanea razionalità

pag. 26

CONTRIBUTI	I 01	Paolo Zermani Musei Italiani	40
	I 02	[Labics] Maria Claudia Clemente, Francesco Isidori Palazzo dei Diamanti. Il progetto del nuovo spazio espositivo	52
	I 03	[GTRF] Giovanni Tortelli, Roberto Frassoni TERRA SANCTA MUSEUM SBF Archaeological Collections Gerusalemme	64
	I 04	Timothy Verdon Il nuovo Museo dell'Opera del Duomo di Firenze	76
	I 05	Lorenzo Balbi Il Nuovo Forno del Pane a Bologna, modello possibile di Museo Reale	86
	I 06	[STARTT] Simone Capra, Dario Scaravelli SOS - SUPPORTO / OPERA / SPAZIO Appunti di Museografia	98
	I 07	[GUICCIARDINI & MAGNI ARCHITETTI] Marco Magni Il progetto di allestimento per il Museo Nazionale di Oslo	110
	I 08	Fabrizio F.V. Arrigoni Relitti. Nuova sede Fondazione Biscozzi Rimbaud, Lecce	122
	I 09	Carlo Terpolilli Dal MUDI al MICAS Dal Museo degli Innocenti al Malta International Contemporary Art Space	134
	I 10	Susanna Caccia Gherardini Il restauro come musealizzazione	146

PARTE SECONDA

Introduzione | Claudio Rocca
Verso nuovi scenari

pag. 158

CONTRIBUTI	II 01	Giorgio de Finis Dalla città-museo al museo-città: spazi abitati, agonistici, relazionali	172
	II 02	Veronica Caciolli Alle origini del <i>post-</i> e del <i>de-</i> colonial: da <i>"Magiciens de la terre"</i> a <i>"Mining the Museum"</i>	184
	II 03	Justin Randolph Thompson Black thought in the hour of the Eurocentric Museum	196
	II 04	Giulia Pordd Il museo simpoietico. Partnership e co-progettazione per lo sviluppo sostenibile e il benessere sociale	204
	II 05	Claudia Forti, Elena Pianea Welfare culturale e musei nelle politiche della Regione Toscana	212
	II 06	Valentina Gensini STORIE DI ACCESSIBILITÀ Museo come dispositivo, arte nello spazio pubblico, produzione: le pratiche artistiche e il rigore della committenza pubblica	220
	II 07	Serena Castellotti, Maria Michela Del Viva, Ottavia D'Agostino, Elisa Gragnoli, Roberta Criminisi, Giada Baglioni, Barbara Giangrasso Arte e neuroscienze: un'indagine sugli effetti benefici dell'esperienza estetica	232
	II 08	Carolina Megale Il museo alla rovescia	240

PARTE TERZA	Orizzonti Andrea Ricci	pag. 252
	Il Museo e il Progetto	
Cecilia Luschi		
L'inganno dell'originale – NFT		257
Novella Lecci		
Rappresentazione grafica del paesaggio culturale nei musei: narrazioni nel progetto <i>DHoMus</i>		261
Federico Niccolai		
Sistemi di rappresentazione digitale		266
Giulia Vaccari		
Spazio e generazione virtuale. Nuove strategie visuali		271
Marta Zerbini		
La salvaguardia del valore intangibile dei Beni culturali nei musei attraverso lo strumento digitale		278
i Gruppi di Ricerca		283
Contributors delle due Giornate di Studio		287



Relitti. Nuova sede Fondazione Biscozzi | Rimbaud, Lecce

[01]

«I nostri musei sono pur sempre istituzioni grossolane. Come se uno strappasse a caso una pagina da diversi libri scritti in lingue diverse e poi riunisse le pagine in un lussuoso volume, ecco i nostri musei»

[02]

Giulio Paolini, *Senza titolo*, 1962: tre tele – la massima delle quali della dimensione di 50x60 cm – sono preparate a tempera bianca, montate una dentro l'altra e mostrate dalla faccia dei telai sì da ottenere una sorta di *mise en abyme* di cornici di legno. In un colloquio con Maddalena Disch, a distanza di anni, l'artista ricorda: *«Il punto di vista spostato qui per la prima volta sul rovescio del quadro, radicalizza la questione dell'immagine intesa come soggetto connotato al fronte del quadro»*. Se *Disegno geometrico* (1960) è la presentazione-rappresentazione dello spazio dell'attesa e dell'immagine in-fieri, di ciò che in nuce contiene l'operazione futura, ora ciò che sembra raggiungere il primo piano è il luogo stesso dell'accadere della pittura: lo spazio che definisce quella finestra albertiana i cui i telai hanno fissato il *limen* invalicabile (un oggetto-istallazione che esaurisce il dipingere come «macchina per illusione», portando a termine quella consapevolezza della pittura come cosa, sostanza immanente, che troviamo, ancora per via di inganno e gioco, in certe nature morte di Cornelis Norbertus Gijsbrechts). La comparsa di quello strano oggetto che è il «quadro» alla fine del Rinascimento⁴ smantella l'intreccio *ab antico* tra sito specifico e immagine, consegnando quest'ultima a una interminabile mobilità e a una sostanziale atopia. La genealogia dei seicenteschi *cabines d'amateur* è debitrice di questa mossa iniziale, di questa radicale apertura. L'ultimo tentativo di far aderire spazio e materia pittorica fu lo studiolo principe di matrice umanista: un concentrato microcosmo all'interno del quale il raffinato programma erudito poteva trovare traduzione in un mosaico di tessere, le cui posizioni e misure risultavano determinate con calcolata attenzione. L'avventurosa vicenda delle diverse versioni del *Festino degli dèi* di Giovanni Bellini per il Camerino «*del bacconallo*» di Alfonso I nel Castello Estense a Ferrara fu con molta probabilità connessa – oltre ogni movente relativo alle mutevolezze del gusto – alla volontà di intendere lo «stanzino» come artefatto unitario, esito della conso-

nanza e armonia delle diverse parti che lo mettevano in forma⁵. Forse è nell'imposizione di un ferreo disegno che, come notava von Schlosser, lo "studio" rivela una certa debolezza «dell'elemento intimo», conservando viceversa «un tono di magnificenza e di ufficialità che, nonostante le egoistiche pressioni dell'individuale, ha ancora molto di quel carattere pubblico socialmente condizionato proprio dell'antichità». Conosciamo la collezione di Leopoldo Guglielmo d'Asburgo, governatore dei Paesi Bassi dal 1647 al 1656, anche grazie alle fedeli riprese di David Téniers il Giovane⁶; in un ciclo di tele l'arciduca e il suo pittore-curatore conversano⁸ con ospiti e sodali mentre visitano stanze avvolte da un caotico rizoma di dipinti. È da questo magma che trovò scaturigine il *Theatrum pictorium*: pubblicato a Bruxelles e ad Anversa nel 1660, il volume conteneva 243 incisioni di *picturae architipae italicae* tratte dalle raccolte dell'arciduca⁹. Libri e pitture erano gli strumenti «aide-mémoire» adottati per avvalorare, aldilà del circolo della corte, il fasto e il prestigio della collezione facendo sì che – «le opere stesse, se così si può dire, vadano a farsi conoscere perfino nelle nazioni più remote» come ebbe modo di sottolineare André Félibien nel primo tomo del 1677 dedicato ai tesori d'arte di Luigi XIV¹⁰. Molto spesso i dipinti di *cabinets* funzionavano come allegorie, come manifesti ideologici dei loro nobili proprietari ma nel caso di Téniers agiscono piuttosto come inventari visivi, illustrazioni di condizioni concrete. Il puzzle di quadri, così espanso da fagocitare l'architettura, trasforma l'estensione della parete in letterale *colour field painting* ma in questo caso la mancanza di gerarchia – tra centro e periferia, tra alto e basso, etc. – è l'effetto della sommatoria di elementi perfettamente composti e conclusi: un equilibrio in ogni singola monade, una «saturazione ottica» nel loro riunirsi e assestarsi. Questi quadri di quadri suggeriscono alcune congetture attorno alle strategie dell'esporre. Delineare un allestimento sembra infatti svolgere un ruolo analogo a quello che sarà proprio del catalogo – cioè della «collezione come puro concetto»: dare vita e modellare un sistema coerente tale da favorire il transito dal fortuito al necessario¹¹. Un'architettura di interni che, come i *repositoria* in certi *curiosa artificialia*, sia capace di dar struttura allo spazio e ai diversi oggetti che lo abitano, contribuendo – al pari del potere plasmante dei *logoi* sulla/della raccolta – a quella sorta di palingenesi grazie alla quale sparsi frammenti, vestigia mute e lasci enigmatici verranno percepiti e compresi come articolazioni in seno a una totalità. Ordire fisicamente una collezione è mettere in scena una narrazione, un'affabulazione che trattiene al suo interno lo straniero, l'estraneo, sino a che ogni eccentricità non sarà che lo strumento che rafforza, attraverso la contesa e la divergenza, la compattezza dell'insieme. Se dunque il movimento è quello di guidare la singolarità irriducibile in una geografia, in una scala temporale, in una vicenda, in un'iconografia, in un'affiliazione spirituale, in un patrimonio condiviso di tecniche e abilità, resterà tuttavia una tensione non recuperabile tra essa e il resto: la consapevolezza di questa non-coincidenza, di questo scarto non colmabile nonostante i collegamenti e le riconciliazioni proposte dalla collezione, può divenire lo spunto, una delle prime risorse dell'azione progettuale.



^ Nuova sede Fondazione Biscozzi | Rimbada, Lecce – Terrazza di copertura; il volume della torre ascendere in direzione della chiesa delle Alcantarine (foto ©Dario Borruto)

⁵ E. Wino, *Bellini's Feast of the Gods. A Study in Venetian Humanism*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1948 (trad. it. di R. Rizzo, *Il "Festino degli dei" di Giovanni Bellini*, Abscondita, Milano, 2017).

⁶ J. von SCHLOSSER, *Die Kunst und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Lipsia, 1908 (trad. it. di P. Di Paolo, *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, Sansoni, Firenze, 1974, p.128).

⁷ J.P. DAVIDSON, *David Téniers The Younger*, Westview Press, Boulder, 1979.

⁸ Su colloquium, disputatio, entretien nei «cabinets d'amateur» vedi: V.J. STICHTELA, *L'ins-taurateur du tableau*, op. cit., p.115.

⁹ DAVID Téniers, *Davidis Téniers, Theatrum pictorium in quo exhibuntur ipsius manu ejusque cura in aed incisae picturae architipae italicae...* quas... archidux in pinacotheca

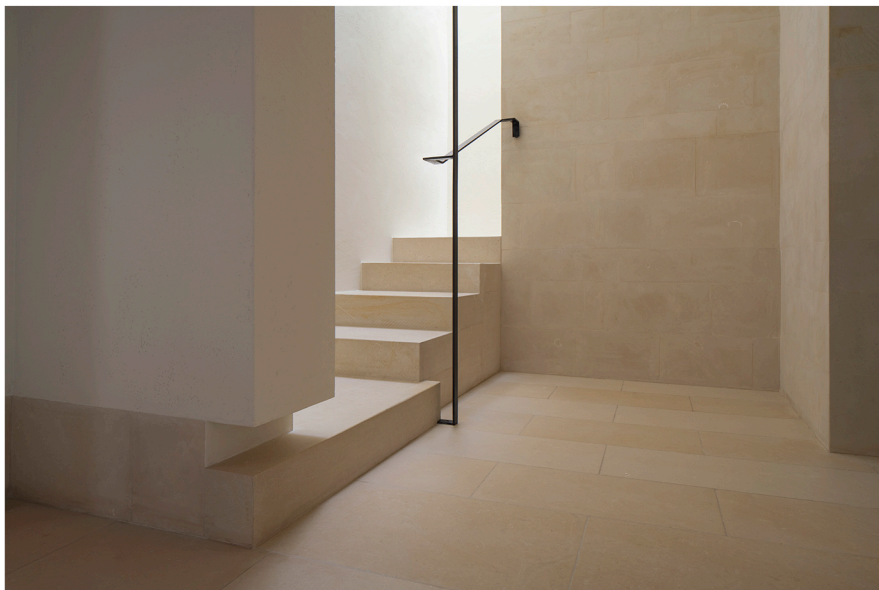
com suam Bruxellis collectis... National Library of France, [1660] – <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b58590837k-236052-4#>

¹⁰ S. SPETH-HOLTERHOFF, *Les peintres flamands des cabinets d'amateur au XVII^e siècle*, Elsevier, Bruxelles, 1957, p.238; K. POMAN, *Le musée, une histoire mondiale*, Gallimard, Paris, 2020 (trad. it. di L. Bianco, R. Valiani, *Il museo. Una storia universale*, vol. I, Einaudi, Torino, 2021, p.337).

¹¹ La consapevolezza di tale oscillazione è maturata da lungo tempo; è il caso del volumetto del cardinale FEDERICO BORROMEO, *Museum 11625*; ora in: *Io, Museum, La Pinacoteca Ambrosiana nelle memorie del suo fondatore*, a cura di Piero Cigada con un commento di Gianfranco Ravasi, Claudio Galante editore, Milano, 1997.

[03]

Bernardo Bellotto raggiunse Dresda nel 1747 su invito dell'elettore Federico Augusto II di Sassonia e re Augusto III di Polonia; già pittore di corte dal 1748 pochi anni dopo dipinse una piazza della città vecchia dominata dal rinascimentale *Westwerk* della tardo-gotica Chiesa della Santa Croce (*Kreuzkirche*): una grande tela dove più che la dilatazione spaziale propria del suo vedutismo maturo – «*a very apotheosis of Dresden*» nelle analisi di Charles Nagel Jr. (1944) – ciò che si squaderna è l'intimità, la vocazione al raccogliersi su di sé che possiedono talvolta certe parti urbane. Tra il 1759 e il 1761 troviamo il Nostro a Vienna e poi in Baviera; al suo rientro nella capitale sassone nel febbraio 1762, Bellotto deve constatare che, contrariamente alle attese, la Guerra dei Sette Anni lo ha direttamente coinvolto: l'assedio e il bombardamento prussiano della città – dal 13 al 30 luglio 1760 – ha infatti colpito anche la sua casa e i molti Beni in essa custoditi. Non sono numerose le tracce documentarie riguardanti il maestro italiano ma conserviamo uno straordinario inventario o *Catalogo de Danni*¹², un manoscritto di venti pagine re-





datto con grande applicazione dal pittore stesso quale elenco delle perdite subite - gli attrezzi di lavoro, le collezioni pittoriche, i calchi in gesso, i bronzetti, le stampe, le porcellane di Meissen, gli arredi, gli strumenti musicali, i libri illustrati - attraverso cui è agevole risalire al milieu culturale e sociale dell'artista [E. MANIKOWSKA, 2012]. Difficile stabilire nessi certi tra biografia ed *oeuvre* ma forse questo episodio contribuisce a chiarire gli interessi e gli affetti che hanno mosso l'autore a tornare nella *Altmarkt* per il suo *Rovine della Kreuzkirche* di Dresda: un *unicum* nella produzione del veneziano non riconducibile a un certo rovinismo di maniera né a una fantasticheria da capriccio, quanto piuttosto un atto di testimonianza, il fermo, l'arresto di un processo in transizione (e in ciò un'anticipazione profonda di certe indirizzi del fotografico ben oltre l'immediato tema/problema del vero per somiglianza). Il momento congelato è quello successivo al disfacimento nel 1765 di una porzione della superstita torre campanaria quando sotto la direzione del Baumeister Johann Georg Schmidt già si tentava di porre rimedio agli ingenti crolli subiti dall'antica fabbrica durante il conflitto. Con il consueto nitore e controllo¹³ Bellotto dispone la sua *historia* secondo una foggia di stampo teatrale: il maestoso resto occupa una porzione leggermente fuori centro contenuta dalla quinta regolare di una cortina edilizia e maestosamente sorge da un cumulo di polveri, legnami, detriti; circondati da una corona di spettatori - in strada, sui balconi, affacciati alle finestre - i suoi scalpellini, muratori e capomastri invadono ogni angolo richiamando medievali allegorie del lavoro e dell'industria umana. Sul proscenio, tra grumi di macerie e mezzi di cantiere si scorgono già le pietre in squadra e l'orma delle fondazioni, il sostrato di future ricostruzioni, come se ogni cominciamento non fosse che una ferita che si rimargina, il procedere da un lascito e da una lacuna¹⁴. Costituendosi tra compendi di rammemorazioni e stati di cose, occasioni e traiettorie del desiderio, l'architettura è infinito intreccio e messa in opera di temporalità e questa veduta appare esserne un muto quanto esplicito annuncio.

¹³ Catalogo de *Danni ch'ho avuto, io, Bernardo Bellotto da Canaletto L'Anno 1760 (Nel Bombardamento, che fece il Re di Prussia) nel mio Aglio Nella Sala: Gassen, in Casa del Sire Caesar. Del Valore di Talleri Cinquanta Mille, Vilnius, Wroblewski Library of the Lithuanian Academy of Sciences LMA8, F.22, n.26.*

¹⁴ Nonostante la forte drammaticità implicita nel soggetto conviene rimarcare l'inscalfibile perfezione compositiva dell'assieme, del tutto governato da un disegno tanto minuzioso nel dettaglio quanto attento a un compassato registro generale. Questa sottile dialettica tra caos e tecnica di rappresentazione troverà pochi anni dopo un'inedita declinazione nel pittore inglese ALFRED COZZI il quale, cogliendo un'intuizione leonardesca, licenzia nel 1785 il suo *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, un testo in cui si teorizza un metodo (detto *blotting*) per raggiungere la figurazione muovendo da una macchia casualmente prodotta. Il volume era arricchito da quarantatré tavole che comprendevano sedici tipi di macchia, venti incisioni descrittive di cieli e nuvole e sette tavole dedicate al processo che da un'artificial *blot* attraverso lo schizzo si concludeva nel disegno compiuto.

¹⁴ Le trasformazioni della *Kreuzkirche* non si arrestarono al Settecento così come la celebri fotografie di Richard Peter della città nell'immediato e negli anni successivi al catastrofico bombardamento alleato del 13-14 febbraio 1945 sembrano costituire un *continuum* dello sguardo del Bellotto.

➤ Nuova sede Fondazione
Bisozzi | Rimbaud, Lecce
– Collezione permanente,
vestibolo di ingresso (A. Lansky,
Impasse sans images, 1959) (foto
©Dario Borruato)





< Nuova sede Fondazione
 Biscozzi | Rimbaud, Lecce -
 Collezione permanente, sala
 VIII (da sinistra verso destra:
 Dadamaino, *Rilievo*, 1973;
 Dadamaino, *Volume a moduli
 sfasati*, 1960) (foto ©Dario
 Borruto)

[04]

Lo stabile scelto dai collezionisti Luigi Biscozzi e Dominique Rimbaud per dare alloggio alla loro raccolta d'arte in terra salentina sorge sul fianco a levante di piazzetta Giorgio Baglivini, nel centro antico di Lecce. Uno stretto passaggio separa l'edificio dalla chiesa di Santa Maria della Provvidenza; la chiesa faceva parte di un convento appartenente all'ordine degli Alcantarini, francescani riformati che seguivano la Regola di San Pietro d'Alcantara. Un complessivo rifacimento – promosso dal barone di Torchiarolo, Giuseppe Angriani – fu iniziato dal costruttore-decoratore Giuseppe Cino ma il progetto definitivo fu redatto da Mauro Manieri, «censore, dottore e matematico» e Pasquale Simone ne diresse il cantiere tra il 1724 e il 1744, durante il breve Vicereame austriaco¹⁵.

La stessa piazza, di perimetro felicemente irregolare, fu l'esito di demolizioni e riallineamenti al fine di istituire un rinnovato rapporto tra monumento e vuoto urbano.

Per chi arrivando da Porta Napoli entra nell'invaso si impone allo sguardo la vasta superficie dorata della facciata, articolata secondo due ordini sormontati da cimasa e timpano – un *leitmotiv* comune ad altre chiese leccesi di primo settecento quali quelle di Santa Chiara, dei Santi Niccolò e Cataldo e massimamente del Carmine¹⁶. Su una zoccolatura basamentale sei paraste con capitello corinzio, di cui quattro raddoppiate, cadenzano il partito inferiore individuando cinque campiture la centrale delle quali, più ampia, è occupata dal portale e dalle sue cornici; ai fianchi quattro nicchie custodiscono le statue dei Santi Raffaele Arcangelo, Antonio da Padova, Francesco d'Assisi e Michele Arcangelo.

Una forte trabecazione sostiene la fascia successiva ordinata con medesima sintassi ma risolta con minore sviluppo verticale; una grande finestra dal profilo mistilineo si insedia sull'asse mediano mentre ai fianchi si ripetono due nicchie con sculture di San Pietro d'Alcantara e San Pasquale Baylon. Ai due estremi elementi plastici e volute accompagnano la rastremazione del fronte che subisce un'ulteriore riduzione in sommità, dove un ultimo spartito compreso tra paraste sostiene il fastigio di coronamento.

L'edificio della Fondazione non fu dimora palaziata e solo pochi inserti in pietra scolpita e un semplice mignano son mensole ornano i suoi volumi. Alcune fotografie – a lavori di ripristino conclusi – restituiscono il dialogo tra le spoglie murature della casa e gli eleganti registri decorativi della vicina chiesa: un *interplay* che enfatizza, per contrasto, gli specifici caratteri delle singolarità coinvolte in un sovrapporsi di matrici geometrico-proporzionali e iv decorative. La sintassi tipologica dell'immobile è quella molto diffusa nella Grecia Salentina della *damos* *con curte*, qui con *cuticella* chiusa sul fronte e giardino sul fondo del lotto. Il balcone arroccato sul muro di confine definisce la linea tra interno ed esterno e diviene tribuna privilegiata durante gli usi comunitari e devozionali della piazza quali la processione della «*Madonna te Cerase*» la cui effigie con Bambino in cartapesta policroma della fine del XVI secolo – nota anche come

«*Madonna del segno*» o «*La più alta dei cieli*» (Panaghia Platytera) – è conservata dal 1836 nella chiesa del soppresso monastero delle religiose. La completa rimodulazione dell'accesso alla corte oltre che enfasi sul valore della soglia, ripete e varia il gioco di separazione e accordo, riserbo e trasparenza, intimità privata e condivisione pubblica. Una duplicità richiesta dalla stessa committenza che non ha mai inteso la propria *Kabinetmalerei* come *insula*, un episodio separato dal contesto che lo circonda.

Il criterio seguito nel progetto di ripristino e riuso è stato quello di non tradire gli assetti del costruito esistente cercando di integrare tra loro le diverse parti che, nel tempo, si sono aggregate sul primitivo impianto. Osservato da questa angolazione l'esistente si offre come una successione affatto ordinata di intenzioni e manipolazioni imponendo un giudizio e un piano di intervento non univoci ma calibrati secondo i differenti stati di cose ereditati – e in tale preoccupazione si rivela come in architettura, al pari delle altre arti, sia sempre in questione un pensiero della-sulla maniera. Anche quando si è provveduto a nuovi inserti volumetrici o a riscritture degli impaginati dei fronti scorre diffuso un principio di continuità – o di innovazione sottile – che prende congedo da ogni attualismo; lontane da mimetismi e occultamenti, le necessarie quanto discrete intrusioni sono state condotte sempre «*nella maniera nostra contemporanea*» per dirla con Camillo Boito.

Il progetto recupera e vivifica una corrispondenza con i caratteri del contesto attraverso la sua stessa *ars aedificandi*: è il suo materiale abito costruttivo a stabilire legami con il passato costituendosi come la base ferma e immanente su cui fondare e guidare il disegno e le scelte alle diverse scale di modificazione.

Al piano terra sono state disposte le funzioni di supporto e di corrido all'attività propriamente museografica; il *foyer* della biglietteria-bookstore serve le due sale della biblioteca, la stanza per le attività laboratoriali e il gioco, le tre sale degli allestimenti temporanei; quest'ultime hanno affaccio sulla corte interna dove un arancio amaro – *Citrus x aurantium* – e un lungo sedile in pietra invitano alla sosta. In zona appartata trovano sede i servizi, i depositi e l'accesso al quartiere del direttore – una frazione ricavata al primo livello fatta di studiolo, camera, toilette. Il principale nodo distributivo che la riconfigurazione ha dovuto sciogliere è stato l'inserimento di una nuova scala per connettere il piano terra al piano primo – una saldatura in origine garantita unicamente da una scala esterna ancora presente nel chiostro prospiciente la piazza.

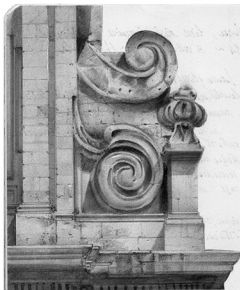
Il blocco scala-ascensore si insedia in quello che fu un angusto caveau semi ostruito da superfetazioni non comportando alcun taglio nei soffitti voluti; un setto in pietra funge da perno attorno al quale si avvolgono le tre rampe: arrestato a una altezza di un metro dal piano di calpestio lascia che il vano possa godere di una ininterrotta luce zenitale colante sino alla hall di ingresso, divenendo l'invito più eloquente in direzione della galleria.

¹⁵ Cfr. Luigi G. Di Stagno, *Lecce e i suoi monumenti*, 1874 (edizione a cura di Nicola Vacca, Centro di Studi Salentini, Lecce, 1964); M. Picon, «La vita e le opere di Mauro Manieri», in P. P. Palumbo, *La cura del Barocco europeo, barocco italiano, barocco salentino. Relazioni e pianificazioni presentate al Congresso internazionale sul Barocco*

(Lecce, 21-24 settembre 1969), Centro di Studi Salentini, Lecce, 1970, pp.399-434.

¹⁶ M. CAUSSE, M. MARINI-ELIA, *Architettura barocca a Lecce e in terra di Puglia*, Bestetti, Milano-Roma, 1970, p.68.

> Fabrizio Arrigoni, pagine dai quaderni neri
(china, grafite, acrilico)
Sopralunghe, la chiesa delle Alcantarine
(Santa Maria della Provvidenza) dal tetto
terrazza

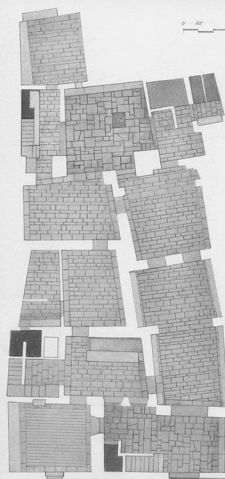
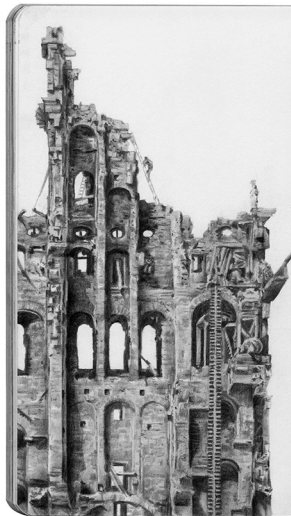


L'arco - Chiesa delle Alcantarine e della
Madonna della Provvidenza su progetto
Giorgio Bonfatti - Arch. Roberto di Nino
Petrone (1924) via da parte sopra piedi
di pietra e aggraffa - balcone a
nuova muratura e con colonne e tralicci
L'arco tela, il pilastro d'Alcantara, e altri
banchi a Laca Giordano.

Se l'arco dal foto Pirella -



> Fabrizio Arrigoni, pagine dai quaderni neri
(china, grafite, acrilico)
Studi, planimetria del piano terra (con Rovine
della Kreuzkirche di Dresda)



Il piano nobile è interamente destinato alla presentazione della collezione permanente¹⁷; dodici stanze ne ritmano l'esposizione descrivendo un percorso ad anello che risparmia da inopportune ripetizioni; le stanze, dissimili per foggia e dimensione, sono condotte a unità per mezzo di un medesimo trattamento delle superfici il cui fine è predisporre una quinta appropriata per accogliere i diversi *exhibenda* – un'ostensione che fugge l'ostentazione. Le nuove pareti hanno un tono di colore più chiaro rispetto allo sfondo e sbalzano da uno zoccolo in pietra; rifilate da cornici di metallo brunito le superfici assolvono a un ruolo di mediazione tra le immagini e il retrostante involucro architettonico al pari dei rivestimenti in cuoio o in tessuto colorato adottati come fondali nelle gallerie d'arte seicentesche. Sottili tagli nelle murature permettono, durante la visita, di traguardare concatenazioni di spazi secondo inattese prospettive o affacci su luoghi cospicui – è il caso dell'alta e stretta foratura presente nell'ultima sala del percorso che porta la facciata della chiesa delle Alcantarine sul bordo della stanza in guisa di certi scorci domestici di Alberto Savinio.

Da una manica di raccordo si raggiunge una piccola corte pensile e da qui, recuperando vecchi passaggi, è possibile guadagnare la terrazza di copertura: un grande palco aperto sulla città e il cielo. Il controllo sul numero dei futuri visitatori ha consentito di non doverne alterare l'aspetto in ragione dei recenti standards sulla sicurezza – si sono dunque mantenute le altezze delle balaustrate, il lastricato in chianche come fedele calco degli estradossi delle volte, gli accidenti altimetrici disseminati nel manto.

Molta attenzione è stata dedicata al controllo e ai modi di incidenza della luce: artificiale – per illuminare i dipinti e le sculture – naturale – per dare accento a specifiche porzioni e salvaguardare la percezione della motilità dell'irraggiamento solare nelle ore del giorno e nel ciclo delle stagioni. Le materie impiegate richiamano la tra-

dizione edificatoria del Salento; gli intonaci ammalorati sono stati restaurati in calce naturale e polvere di pietra e i volumi di recente edificazione sono stati rivestiti con paramenti in pietra leccese.

I pavimenti interni alternano leccuso al legno di castagno non trattato; i selciati esterni delle corti sono a *opus incertum* e realizzati in pietra di Soletto. Il ferro patinato perimetra le pannellature espositive, protegge gli imbotti delle aperture, offre sostegno alle sculture, fissa le ringhiere e i corrimano, sigla gli infissi. L'utilizzo, puntuale ma insistito, di una pietra lombarda, il ceppo di gré, ricorda i legami della Fondazione con la città di Milano. I principali elementi di arredo e di servizio sono tutti di fattura artigiana su disegno originale.

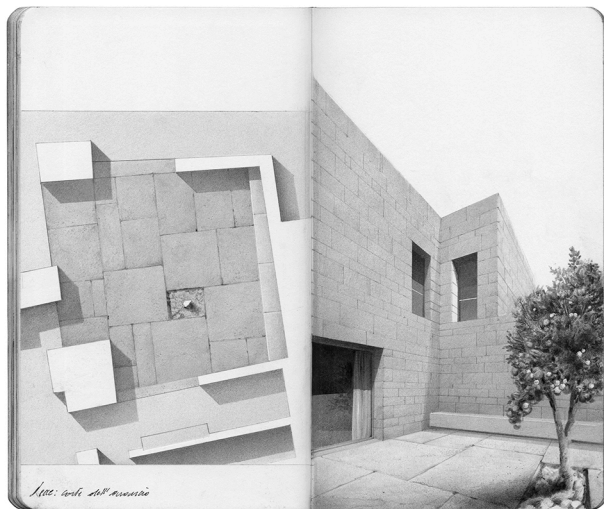
[05]

Nell'agosto del 1977 Jorge Luis Borges inaugura un ciclo di incontri presso il Teatro Coliseo di Buenos Aires; nelle pagine iniziali della quinta conferenza dedicata alla poesia si legge: «*Emerson ha scritto che una biblioteca è un "gabinetto magico" popolato di molti spiriti stregati. Si svegliano quando noi li chiamiamo: finché non lo apriamo, un libro è, letteralmente, geometricamente, un volume, una cosa tra cose. Quando lo apriamo, quando il libro incontra il suo lettore, allora accade il fatto estetico*»¹⁸. Potremmo muovere da qui per comprendere cosa siano – o a che cosa, asintoticamente, dovrebbero tendere – le nostre gallerie d'arte: *Umwelten* dove – tra slanci al sublime e profusione tecnica – si dà lo scontro sensista tra l'*unicum* dell'opera e il soggetto che la osserva – prima e oltre ogni prassi classificatoria-ordinatrice. Una concettualizzazione che per un verso fa esplodere ogni definizione o limitazione tipologico-funzionalista, dall'altro fa retrocedere ogni idea regolativa al programma fondamentale, all'unico vincolo di rango ontologico che qualsivoglia intenzione allestitiva ha il compito di interrogare.

¹⁷ La collezione, formatasi nel corso di oltre quarant'anni, è andata a documentare – con taglio volutamente da *connoisseur* e priva di qualsivoglia inclinazione o preoccupazione universalistica – una parte importante dell'arte italiana e internazionale del Novecento, con uno specifico riferimento al periodo 1950-1980. Il suo catalogo comprende grossomodo duecento opere tra dipinti, sculture e grafiche: tra esse sono ses-

santa quelle che costituiscono il nucleo esposto in permanenza. Cfr.: R. LACARBONARA (a cura di), *Fondazione Biscozzi/Rimbaud. La collezione*, con testi di: L. Biscozzi, D. Biscozzi Rimbaud, P. Bolpagni, A. Mallardi, M. Tagliaferro, Silvana Editoriale, Milano 2020.
¹⁸ J.L. BORGES, *Sette noches*, Fondo de Cultura Económica, 1980 (trad. it. di T. Scarpato, Sette sere, Adelphi, Milano, 2024) nn. 1165, 1163.

Fabrizio Arrigoni, pagine dai *quaderni neri*
(china, grafite, acrilico)
Studi, la corte dell'arancio amaro



> Fabrizio Arrigoni, pagine dai *quaderni neri*
(china, grafite, acrilico)
Studi, stanza per Arturo Martini, Cacciata
di Adamo ed Eva (1946)

