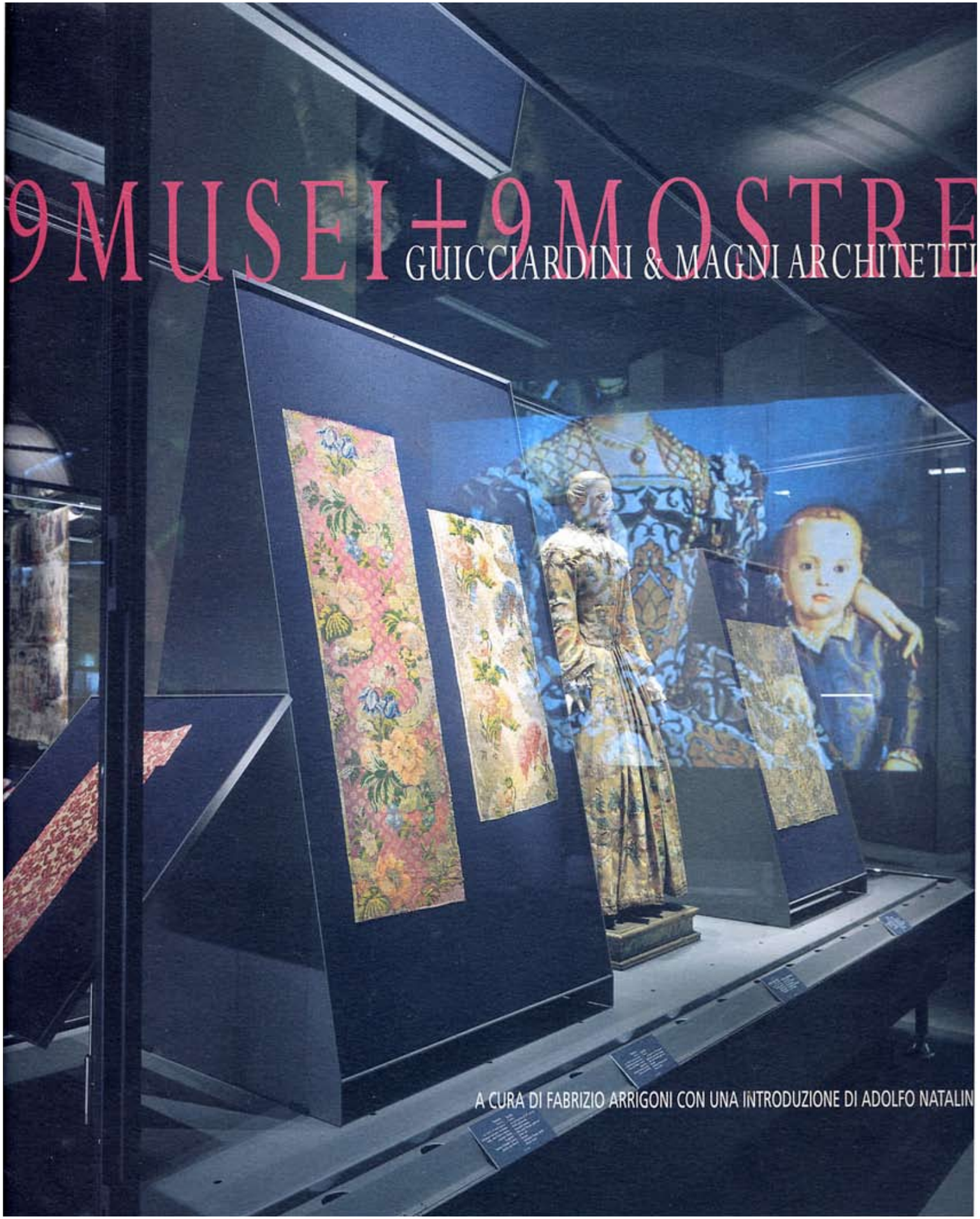
9 MUSEI + 9 MOSTRE

GUICCIARDINI & MAGNI ARCHITETTI



A CURA DI FABRIZIO ARRIGONI CON UNA INTRODUZIONE DI ADOLFO NATALIN

Indice

Note al margine per Guicciardini & Magni Architetti, Adolfo Natalini 7

Di nove musei, di nove mostre, Fabrizio Arrigoni 9

Nove Musei

Il Santuario di Romituzzo 16

Il Museo del Paesaggio di Castelnuovo Berardenga 22

Il Museo d'arte Sacra della Val d'Arbia 28

Il Museo della Terracotta di Petroio 34

La Galleria del Planetario di Firenze 42

Il Museo Etnografico di Buonconvento 50

Il Museo del Tessuto di Prato 62

Il Museo del Vino di Montespertoli 74

Le Sale Medicee in Palazzo Pitti 80

Nove Mostre

Mino Maccari. L'Avventura de Il Selvaggio
Negli anni di Mino Maccari 86

Quinto Martini 1908–1990 92

Giovinezza di Michelangelo 98

In Terrasanta 104

Giotto 114

Islam Specchio d'Oriente 120

Venere e Amore 126

L'arte a Firenze nell'età di Dante, 1250–1300 132

Apparati

Curriculum 139

Regesto delle opere 140

Di nove musei, di nove mostre
Fabrizio Arrigoni

Un artista che sa rinunciare alla sua personalità e all'urgenza del suo "stile" per amore dei personaggi che reinterpreta è poeta, poiché ha l'intuizione e il costume riservato della vera poesia... Così Bruno Zevi a proposito della saletta del Settecento alla Galleria dell'Accademia di Carlo Scarpa in un passo divenuto celebre.[1] L'articolo menzionato è atto fondativo, tra altri, di quella koiné che disloca le fatiche del progettista-allestitore sotto le tracce dell'oggetto mostrato, in un punto presente seppur mal individuato o, più correttamente, sottointeso. Se ciò vale come preludio ad una assiologia, ad un ordine di preminenze di cui occorre avere cura ed attenzione niente da eccepire: parafrasando una felice espressione di Cesare Garboli lo spazio previsto sarà, per sua condizione più propria, uno spazio servile. Tuttavia il porgere l'opera è solo una delle molte facce del problema; come non rilevare—e questa è vicenda realmente italiana—che ciò accade quasi inevitabilmente in contenitori storici sovente di grande significanza, architetture come palinsesti densamente corretti e riscritti, quasi chiamati a raschiature future. Dunque invitati a pronunciare giudizi sulla prassi dell'esporre, fissare lo sguardo sulle legalità irriducibili degli exhibenda è condizione necessaria ma non sufficiente. Ad essa dovremmo affiancare la polarità del contesto, il cui portato di senso svolge una parte primaria, di discrimine, nelle azioni in essere.

Nove musei + nove mostre: questa la dicitura decisa dagli autori. Anche in questa circostanza è opportuna una premessa; se l'incipit introduce una distinzione nelle possibilità di intervento, nei tempi e nelle procedure, nelle risorse attingibili—nella loro accezione più ampia—l'opzione risulta pertinente, largamente giustificata. Al contrario se con esso si vuole intendere una attitudine, una strategia del fare, doppia -divaricata per propositi e vocazione profonda- l'espressione è fortemente ambigua se non fuorviante.

In media res: consideriamo il lavoro nella Sala Bianca a Palazzo Pitti in occasione dell'esposizione Islam specchio d'Oriente e confrontiamone gli esiti con l'intervento in Palazzo Ricci Soccini per il Museo d'Arte Sacra della Val d'Arbia. Nei due casi il nucleo delle intenzioni sta nel rapporto con le preesistenze, qui interpretate quali depositi concreti di capacità latenti da far emergere. Se ciò si configura come attrito con limiti precisi il compito sarà quello di farli agire quali vincoli generatori, in nuce, del progetto stesso. E potremmo aggiungere che così come le nuove, scure, architetture di legno occupano senza falsi pudori gli ambienti neoclassici fiorentini con un marcato spirito di permanenza ed astanza, le ridotte —per numero e scala—ed insulari trasformazioni subite dall'edificio di Buonconvento alludono—viceversa—ad una precarietà, una motilità, una reversibilità quale opzione capace di preservare il manufatto per successive, imprevedibili, avventure. Rileviamo quindi due caratteri: innanzitutto l'adesione ad una tradizione le cui radici affondano nel dopoguerra: una sensibilità che attraverso la riconversione funzionale e di impiego del monumento, ha indicato—di fatto—una via di resurrezione e di reinvenzione espressiva del medesimo oltre ogni ansia meramente filologica, in potenza ostativa di letture inedite[2]; e subito, a seguire, la trasversalità, la continuità di una scrittura affatto sottoposta e condizionata, nei suoi portati radicali, dalla connotazione temporale dell'evento. A prova di quanto sostenuto si osservino le tavole che illustrano il Museo della Terracotta in località Petroio: tra i molti interni quelli che raggiungono una calma, risolta, definitività sono proprio i locali sotterranei con le opere, ospitate solo momentaneamente, degli architetti Gonzo, Vicari, Follesa e Magni. Una apparecchiatura della scena analoga ad alcuni episodi, stabili, presenti nel Museo Etnografico di Buonconvento: rarefazione delle presenze, eliminazione di qualsivoglia supporto o protesi, confronto privo di mediazioni tra la cosa ed il suo involucro.

Nell'illustrare per tramite di schemi e fotografie sussiste un aspetto difficilmente afferrabile, pienamente comprensibile in absentia. Come ricordato da Vittorio Fagone la cadenza, il ritmo, che la regia dell'allestimento istituisce è fattore non meno distintivo delle ben più lampanti fenomenologie di design scelte. Studiando il catalogo si capisce come, con profitto, tale tema divenga la matrice responsabile dell'ossatura stessa di alcune trasformazioni. L'intervento presso la Galleria del Planetario si riassume come razionalizzazione di materiali di differente tipologia: la geometria complessiva salva—pur riducendone le figure—l'inclinazione sostanziale di certe sistemazioni ottocentesche—serialità, densità, accumulo, prossimità, etc. Qui la difficoltà maggiore consisteva nel tenere assieme l'assialità longitudinale del sito con l'esigenza di scandire le sezioni di cui si compone la collezione: continuità e frammentazione, percorso e sosta, sono estremi che hanno trovato un elemento di accordo per tramite dei lucenti piani sospesi, gettati di traverso al passaggio. Setti come soglie abitate che, rompendo percettivamente l'infilata, individuano stanze senza compromettere, al

contempo, il testo antico, perfettamente leggibile e transitabile. Problemi affini poneva la mostra Venere e Amore, ospitata nella Tribuna dell'Accademia; non trascurando le differenze reciproche è lecito comunque evidenziare come anche in questo episodio i dispositivi adottati abbiano come fine la fragile armonia tra una prospettiva che muove, disloca, ed un arredo che ferma, trattiene. Le due camere si aprono senza impedimenti verso la luce zenitale dell'area centrale assecondandone il passaggio, ma il loro profilo spezzato—secondo una pseudo ellisse—fa cenno ad un indugio, ad una compiutezza che frena e connesso a questo si possono intendere, ben al di là dei requisiti tecnici, i profondi scassi che ostacolano il colpo d'occhio, la presa istantanea.

In generale alternando le ripetizioni—la costanza, ai fuochi visivi l'esemplarità—gli autori disgregano la successione regolare ed uniforme in ritardi ed accelerazioni, facendo si che la fisionomia di questo mutevole avvicendarsi divenga cifra fondante la singola esperienza.[3]

"Realtà aumentata" e "realtà mista" sono costrutti recenti per definire l'intreccio tra condizione fisica ed informazione digitale; la graduale messa a punto di piattaforme tecnologiche—frutto delle potenziate capacità di manipolazione ed elaborazione delle immagini, delle reti bayesiane, della modellazione statistica—non è che il punto di partenza per l'irrompere di macchine narrative nei confini sedimentati delle strutture antropiche.[4] Tali fenomeni hanno rinvenuto nell'exhibition design un campo fertile per le anticipazioni—ed iniziali accertamenti—di e-topia, per rimanere nel vocabolario di William J. Mitchell. Tendenza che possiamo rubricare agevolmente sotto quel processo di estetizzazione diffusa che taglia diagonalmente, dal cucchiaio alla città ed oltre, i nostri più disparati panorami sociali. La riduzione, lo schiacciamento, dell'esperire architettonico ad ultimo visual media—con i corollari inevitabili di spettacolarizzazione, shock, novum come valore—conferma l'ipotesi marxiana del dissolvimento—evaporazione—del concreto nell'aeriforme. È previsione non arrischiata supporre che un termine qualificante le pratiche—e per via implicita il pensiero—dell'architetto saranno le modalità, le forme, dentro le quali le intersezioni inevitabili tra memorie disciplinari e contributi virtuali troveranno futura sede. Poche righe per ragionare attorno ad alcuni esempi presenti nel lavoro degli autori; occorre marcare come un buon numero delle sistemazioni fisse si avvalgano di apporti immateriali o comunque connessi ad una necessità di informazione. Dovendo nella maggioranza dei casi—per programma—testimoniare realtà dal carattere molteplice, a fatica comprimibile in sintesi soddisfacenti, tali supporti non fissano mai la tonalità, l'atmosfera dell'orchestrazione generale; riguardo a ciò, viceversa, la stimmung complessiva è sovente allusivamente domestica, accordata, con sapienza, al timbro dell'edificio e dei luoghi che le fanno da cornice. La scelta circa la ripresa od il rifiuto—e tutta la scalatura intermedia—del patrimonio morfologico che il reperto—qualunque sia la sua estrazione—custodisce come dote inalienabile è problema che indirizza da lungo tempo le riflessioni attorno alla museografia divenendo uno dei regoli da cui traguardare i dissimili approcci; azzardo che a G&M suoni familiare questo passo di Marconi Bovio: "Se è di cattivo gusto imitare un ambiente antico sia pure dell'epoca nella quale l'opera era nata, altrettanto lo è volerla immergere in un clima di arrogante contrasto."[5] Quindi non attenda il lettore una volontà orientata alla sospensione, alla stordente estraneità, nelle pagine che seguono. Guicciardini e Magni anche quando introducono spaesanti, ubique, visioni e/o suoni, graduano con attenzione il dato volatile con la matericità diretta e primaria dell'oggetto esibito o della micro architettura che lo circonda e protegge. Così è per la sezione storica del Museo del Tessuto a Prato dove le possenti vetrine si giustappongono, secondo configurazioni rinnovabili, al colore ed alla luminosità instabile delle proiezioni laterali, in una combinazione inedita del tradizionale nesso tra primo piano e sfondo. In Terrasanta costituisce un ulteriore campione idoneo: è con probabilità l'occasione dove, con maggiore vigore, i nuovi media assolvono un compito non di mero ragguaglio, in guisa di didascalia allargata, espansa.[6] Strumenti efficaci di evocazione sono tuttavolta costretti a specchiarsi nelle proprietà tattili, cromatiche, mnemoniche, della sabbia, del tessuto, della pietra, con evidente somma sinestetica; e comunque tali intromissioni—giova darne rilievo—cadono anch'esse—al pari di ogni materia resa disponibile—nella regola e nella misura del disegno, del suo essere domine nella impaginazione e costruzione del tutto, marginalizzando procedimenti smaccatamente enfatici, declamatori, tutti dettati o consegnati alla meraviglia. Come accennato in precedenza troppo partecipi, i Nostri, di una cultura sostanzialmente della ragione per lasciarsi sedurre da affrettati quanto infantili stupori.

A conferma di questo pervasivo spirito di chiarezza, del desiderio di salvaguardia di un'organizzazione delle parti logica e riconoscibile, si osservino con l'attenzione che necessitano le planimetrie dell'album; si potrà constatare come la circolarità degli attraversamenti cucia con fluidità appropriata—nei risultati più fortunati il parallelo corre alla dinamica filmica—le sale ai tragitti, lasciando al visitatore sia la chance del rivedere—secondo una grammatica di derivazione scarpiana—sia la facoltà di evitare ripetizioni non gradite. Un controllo che oramai si giova di una consolidata perizia tale da permettere allo studio di affrontare edifici affatto propizi alle manomissioni richieste con limpida naturalezza.

Richiamando l'urgenza avvertita dagli autori a non dissolvere l'intelligibilità dei reperti e degli ambienti ad essi dedicati in una nuvola di sensazioni, non si intende affermare che l'astrazione, ed il correlato purismo, siano il punto di fuga di queste opere. Distanti da qualsivoglia algida neutralità esse sono riconducibili, più correttamente, ad un principio di rappresentazione, inteso come veicolo per produrre scambi imprevisti—quanto auspicati—tra cosa, environment, fruitore. Case calde, spesso eloquenti, non ossessionate dal peccato di interferenza né dalle correlate mitologie della invisibilità o perfetta trasparenza, quanto dalla speranza di stabilire legami attivi, se non emotivo-affettivi, con l'exhibit, in ultimo ponti gettati verso la sua istintiva insularità, separatezza. Paradigmatico il cosiddetto rifacimento al vero di un interno rurale nel già menzionato Museo Etnografico. Qui la con-fusione di sezioni restaurate dell'ex tinaia, arredi e suppellettili sopravvissute, sagomate quinte metalliche, decidono per una teatralità assoluta quanto esplicita dell'insieme, più prossima nei suoi connotati salienti alla disattesa associazione onirica, al suo disporsi per layers successivi, che all'univocità certa dell'elenco, al suo scorrere omogeneo e rassicurante (e, sia detto per inciso, dove transita quella linea sottile che separa l'allestimento dalla messa-in-scena...[7]).

Si rivela, ancora una volta, la tipologia del "museo" occasione per una riflessione—ed una operatività—più estesa.[8] Come nel destino di altre generazioni, il cavo disponibile—quanto plurimo, dai bordi porosi se non maltracciati—dell'allestimento diviene per i giovani architetti toscani il suolo conveniente per meditazioni sul piano della lingua e di verifica nell'approntamento, lento, di un mestiere —e questa deriva non si valuti come un inevitabile affievolirsi della performance funzionale od un offuscamento degli scopi precipui e qualificanti ogni singola ostensione. Diffusi, a ben scrutare, i riferimenti—non dichiarati—capaci di traghettare questi esercizi nella direzione della pratica di architettura (da intendersi senza aggettivazioni seconde). Lo stesso impiego di una variegata gamma nelle materie a noi pare suggerita più da un principio di autoeducazione —principio da sottoporre con sollecitudine a prova—che esito indotto, vigilato, dalle sole occasioni al contorno—convergere della temporalità flessibile della mostra al tempo circoscritto dell'esperimento. Conclusione non certo originale se solo richiamiamo alla nostra attenzione—evitando altresì meccaniche quanto pericolose equivalenze—alcune delle conclusioni tratte in "Parliamo un po' di esposizioni da Giuseppe Pagano nel 1941".

In una stagione inzuppata di furiose, quanto dubbie, specializzazioni centrifughe—in grado di imporre in ordine progressivo la propria agenda allo stesso mercato del lavoro—raccontare gli approdi dell'attività di Guicciardini e Magni significa anche avere garanzia di come l'arte del mostrare sia incrocio di saperi numerosi cui la pazienza e la tenacia del progetto offre, articola, i mutui bilanciamenti, tessendone le divergenze in ordito. Restauro, conservazione, disegno dell'oggetto, comunicazione, ma anche giudizio dell'opera cui è domandata la messa in valore e decifrazione dei presupposti—senso lato—in cui la modificazione si versa, non sono che i capoversi più evidenti di questa trama.

Esperienza dalle molte facce tentiamo di riassumerne la cifra più autentica: equilibrio versus soverchio potrebbe essere, in chiusura, il motto sbalzato sull'esergo delle realizzazioni—con merito—qui raccolte.

1. Bruno Zevi, I premi di architettura e urbanistica a Carlo Scarpa e Ludovico Quaroni, in "L'architettura, cronaca e storia" 15, 1957, pp. 628-629.
2. Sulla messa in questione di tali raggiungimenti per azione di alcune componenti della cultura contemporanea vedi F. Irace, Musei: incontri tra arte e architettura, in "Abitare", n. 376, settembre, 1998, pp. 148-150.
3. Cfr. le mostre temporanee Giotto e L'arte a Firenze nell'età di Dante ambedue accolte nei locali del Museo dell'Accademia a Firenze.
4. Su questi temi cfr. F. Sparacino, Spazi narrativi. Come coniugare architettura e informazione con la tecnologia interattiva, in "Luk", nuova serie, 2, 2003, pp. 55-65.
5. J. Marconi Bovio, Il museo archeologico di Palermo, "Bollettino d'Arte", XL, 2, aprile-giugno, 1955, pp. 175-181.
6. Non è questione secondaria osservare come nella grande maggioranza dei casi ad un indiscutibile progresso delle tecniche e delle risorse di manipolazione non corrisponda affatto una eguale energia di immaginazione ed espressione: un'eccezione felice, per restare nel nostro paese, sembrano essere gli interventi progettati e prodotti dall'atelier di Studio Azzurro.
7. Cfr. S. Polano, L'arte dell'allestimento temporaneo. Mostrare italiano, in Storia dell'architettura italiana, il secondo novecento, a cura di F. Dal Co, Electa, Milano, 1977, pp. 418-429.
8. Cfr. M. Tafuri, Aufklärung II. Museo, storia, metafora, in Id., Storia dell'architettura italiana, 1944-1985, Einaudi, Torino, 1986, pp. 65-122.