

ARCHITETTURE ESPOSITIVE

Piero Guicciardini e Marco Magni si laureano in architettura nel 1989 a Firenze, relatore Adolfo Natalini, elaborando una tesi sulla ricostruzione del centro storico di Poggibonsi, premiata nello stesso anno con un riconoscimento internazionale. La loro collaborazione, consolidatasi lungo il percorso universitario, è proseguita negli anni, trasformandosi nel 2003 con la compresenza di Nicola Capezzuoli in studio associato Guicciardini & Magni Architetti, sodalizio che si è poi arricchito delle figure di Edoardo Botti, Giuseppe Lo Presti, Pierandrea Martinelli, Maria Cristina Rizzello e continua la propria crescita professionale.

Fin dagli inizi, la *partnership* si è impegnata in un ampio spettro di attività progettuali in campo architettonico (documentate selettivamente dal volume *Architettura Civile*, Firenze 2007); in particolare, nel corso degli anni è venuta maturando una significativa serie di esperienze di allestimento espositivo (a suo tempo raccolte nell'antologia *9 Musei + 9 Mostre*, London 2004), spesso accompagnate dal restauro di edifici storici a destinazione di museo, con le non secondarie necessità di rispondere alle complesse e molteplici esigenze di questa istituzione. È continuato anche il rapporto con Natalini, protagonista di primo piano del dibattito architettonico sin dai tempi del Superstudio, di cui è stato uno degli animatori, nonché della didattica nella facoltà fiorentina, ove ha instillato a molti suoi allievi una speciale inclinazione per il disegno manuale. Fino al 1995 Marco Magni collabora infatti con Natalini a vari progetti, tra gli altri al Museo dell'Opificio delle Pietre Dure a Firenze (matura espressione della lapidaria maniera nataliniana di rapportarsi con le modalità dell'espore); successivamente la *partnership* partecipa *au pair* con Natalini Architetti alla progettazione di allestimenti di mostre e, soprattutto, di musei.

Fatte delle temporanee somme, al dominio delle "architetture del mostrare" (tema al quale espressamente si limita questo testo) esperite dalla *partnership* in poco più di un quarto di secolo va ascritta la già in sé non trascurabile cifra di una settantina di progetti di musei (quaranta realizzati, altri in corso di esecuzione) e più o meno altrettanti allestimenti di mostre. Questo il repertorio da cui è tratto nelle pagine che seguono, col titolo *Mostre e musei*, un ragionato florilegio di ventisei opere (suddivise nei due capitoli *lavori in corso* e *opere 2018-1994*), programmaticamente in ordine cronologico inverso, dall'oggi agli inizi, così come il regesto compendario finale. Per quanto concerne la dimensione territoriale, le architetture espositive di G & M – così saranno indicati in sigla, per brevità, d'ora in poi –, di ambito locale (nel prezioso sistema senese) a fine secolo scorso e poi regionale toscano a cavallo tra primo e secondo millennio, nel corso degli anni dieci del Duemila sono travalicate dai confini italiani, dove pure hanno continuato a misurarsi in numerosi progetti non soltanto toscani, indirizzate da una serie di incarichi internazionali di notevole caratura e stringente impegno, per musei di varie nature e con difformi collezioni.

La frequentazione da parte di G & M del tema espositivo risale, in realtà, agli anni universitari, con delle prime collaborazioni studentesche al Laboratorio comunale di architettura di Poggibonsi e poi l'intervento di recupero unitario e sommo allestimento del Santuario del Romituzzo nel medesimo territorio municipale, avviatosi nel 1987 con il rilievo del complesso e del suo straordinario patrimonio di ex voto per un esame di restauro e realizzato per stralci dal 1990. Significativamente, i progettisti considerano il Romituzzo quale primigenia manifestazione della loro "idea di servizio per i luoghi e le opere", in grado di agire le trasformazioni del ripristino nel rispetto dei valori storico-culturali e le esigenze inventive dell'espore senza lasciare tracce superflue. Si avvia allora, giungendo fino ad anni recenti, una sequenza di musei storico-etnografici di cultura materiale affidati a G & M, a cominciare dal Museo della Mezzadria (1989-90) a Sovicille. I documenti grafici, ancora un po' acerbi, di questo progetto testimoniano di una costante nel loro approccio progettuale: la "verifica del disegno", anticipando le soluzioni ideate nei luoghi focali tramite rapidi schizzi prospettici, tracciati a penna con nitida *verve* illustrativa, in *cahiers d'idées* nei quali il disegno oscilla tra futura memoria e controllo sperimentale.

Di tale sequenza di musei fornisce esempio paradigmatico il Museo della Terracotta (1994-99) di Petroio, allestito su più angusti livelli, dopo il restauro di un palazzetto dal vincolante impianto planimetrico. G & M ricorrono a un'intensa sinergia tra modalità espositive diverse e concorrenti (sonoro e visivo inclusi), per integrare l'esperienza di visita all'insegna del suggestivo, rafforzato dall'uso di materiali *brut* come la lamiera ossidata, che ha il suo *clou* nella scatola saldata di un forno ideale. Si intravede una particolare abilità, sistematicamente messa a punto in seguito, nel ricavare fluide aree di superfici percorribili tramite l'agglutinazione alle pareti di strutture espositive, raramente parallelepipedo, perlopiù pedane mistilinee, cogliendo suggerimenti impliciti nelle piante e alterando la percezione ambientale di ortogonalità, dettata qui dai muri di spina incrociati; nel 2002 G & M vi torneranno per allestire la suadente mostra «Ex Vaso».

Nel passaggio di millennio, una serie di mostre portano G & M a Firenze e a Milano. Nella «Giovinezza di Michelangelo» (1999), allestita con Adolfo Natalini in Sala d'Arme di Palazzo Vecchio a Firenze, viene adottata una soluzione classica per mettere in secondo piano, se non per nascondere, il contenitore spaziale: si disegna una scatola nella scatola o, meglio, un interno entro un interno. Le temporanee contropareti sono scandite da conci rettangolari in betulla grigio chiaro; un alto velario diffusore a coppo bagna di fievole luce l'invaso, consentendo di traguadare in penombra l'architettura in pietra forte di Arnolfo di Cambio, discorde rispetto al repertorio in mostra. La scandita regolarità dell'allestimento, organizzato attorno al percorso centrale ad anello, tenta di riportare ordine e unità nel numero e

nell'eterogeneità dei materiali. Alle spalle del magistrale *Crocifisso di Santo Spirito* un candido velario verticale funge da sfondo, mentre puntuali luci d'accento sottolineano il contrasto chiaroscurale dell'ambiente espositivo. Prima significativa tappa al di fuori della Toscana, la mostra «In Terrasanta» (2000) nel Palazzo Reale di Milano esalta invece le differenze, per trovare dimore confacenti ai diversi temi, ben esemplificate dal misurato sacello dodecagonale del tesoro di Betlemme in lamiera (dorata all'interno, rugginosa all'esterno), come buona parte delle strutture, tra le quali ricorrono anche sparsi materiali allusivi (blocchi di tufo, schegge lapidee, sabbia). In una dozzina di sale dal generale tono cromatico di terre e ossidi, unite da un tortuoso percorso, la rimodulazione di vari setti parietali (e, a volte, dell'invaso stesso delle sale, bloccandone l'attraversamento) serve a estrarre con la citata destrezza piani e volumi espositivi sghembi: procedura frequente, per esempio, laddove i vertici liberi di virtuali L planimetriche consentano di tendere un'ipotenusa. Al contempo, altri impianti si dispongono al centro delle sale, come singole isole flottanti da circumnavigare o arcipelaghi da attraversare. È quanto accade, per esempio, nella sala delle colonne, ove la teoria di capitelli romanici di Nazareth (posti su rudi basamenti metallici, con specchi riflettenti dal basso) è affrontata da una monolitica bacheca per reperti lapidei di undici metri (in vetro strutturale, con illuminazione puntuale captata da specchi orientabili a soffitto), guidando in un imbuto il percorso. Ancora a Firenze, nei rinnovati modesti locali per esposizioni temporanee (dalle superfici di calpestio a scacchiera diagonale visivamente ingombranti) della Galleria dell'Accademia, la mostra «Giotto» (2001) attinge un'ordinata misura in dimensioni «da camera», dipanando un percorso che si chiude attorno alla corte del complesso. I due lunghi ambienti principali sono dotati di espositori parallelepipedi a parete (dagli esterni bicromatici in acero sbiancato e betulla grigio chiaro, interni in stucco grigio), interrotti di taglio alternativamente da plinti e bacheche, per ritmare gli invasi. Un terzo ambiente minore di raccordo si organizza con le consuete pedane sghembe, una delle quali ospita il grande *Crocifisso di Ognissanti*, inquadrato da un velario di stoffa grezza. Inaspettatamente, la temperata ricchezza della composta esposizione riesce a conseguire in pochi mesi un (tuttora) imbattuto record di visite.

Nello stesso anno di «Giotto» inizia un rapporto, continuato fino al 2009, con Castello Pasquini a Castiglioncello, ove G & M allestiscono otto mostre, principalmente di artisti attivi tra Otto e Novecento. Con «Islam. Specchio d'Oriente» (2003) in Palazzo Pitti a Firenze, G & M tornano a misurarsi con ambiti artistico-culturali del Levante, senza minimamente occultare gli interni neoclassici del palazzo e il suo sistema di illuminazione a grandi lampadari. Un percorso libero passa per la Sala Bianca prima attraverso l'ambito convesso di una coppia parallela di volumi a sezione triangolare retta (utilizzati nel retro come bacheche), sui

quali si fronteggiano due magnifici tappeti, poi attorno a una scatola, ove si distendono altri magistrali tappeti, realizzata con il montaggio tridimensionale di un elemento seriale rettangolare, dal disegno traforato di matrice medio-orientale, per entrare in seguito nella raccolta cavea del tesoro che protegge manoscritti e gioielli, terminando infine nell'attigua Sala di Bona, tagliata in diagonale da una bacheca con articolati volumi interni, fasciati in raso verde, riservata a panoplie di oggetti guerreschi.

Rilevante tappa nell'itinerario di allestimenti di G & M, il Museo del Tessuto (2002-03, riorganizzazione 2009-12) di Prato, sistemato nei centrali spazi cittadini di un monumento di archeologia industriale quale l'abbandonata Cimatoria Campolmi Leopoldo e C. (per un'altra metà trasformata in sede della Biblioteca Lazzarini), riesce a contemperare la valorizzazione del principale comparto produttivo territoriale e la specializzazione rigorosa delle raccolte, grazie a soluzioni snelle e duttili, poi verificate in oltre una dozzina di mostre, da «Prato veste il cinema» (2003) a «Facewall» (2015). Il secondo intervento disloca l'accesso, rovescia il percorso e amplia il primo piano con una sala per mostre temporanee ma gli aspetti basilari dell'allestimento restano immutati. Passato l'ingresso e l'attiguo vano dell'antica caldaia a vapore, si accede alla parte più antica, pilastrata e voltata, della manica lunga e stretta del museo, nella sala pressoché totalmente oscurata dei tessuti antichi. Questi ultimi sono esposti a rotazione in una sorta di carovana in sosta di sette innovative teche mobili in acciaio e cristallo, lunghe quattro metri ciascuna, dotate di illuminazione autonoma e microclima controllato, le cui principali disposizioni alternative al calcolato disordine della prima sono analizzate dalla sistemica di un abaco di progetto, mentre sulla parete lunga verso l'esterno si susseguono brevi videoproiezioni mute, di contestualizzazione storico-artistica. Il resto del piano terra viene destinato a uffici, laboratorio e archivi, allocati dietro una parete smontabile, scandita da scintillanti pannellature in acciaio inox, che consente il passaggio al piano superiore, attraverso un percorso interattivo di familiarizzazione con materiali e processi tessili. Al primo piano (nella cui testata d'avvio si trovano i laboratori didattici e i campionari) si attraversano in verso opposto gli ambienti dedicati rispettivamente alla storia tessile di Prato (documentata da tessuti, strumenti, macchinari, modelli in scala e campionari ordinatamente disposti su pedane, rossa quella centrale, scure quelle lungo le pareti) e allo sviluppo del distretto tessile dal dopoguerra al presente (qui preziosi tessuti formano degli aerei pilastri sospesi, com'è sospesa parte delle confezioni e altra parte distribuita su bianche pedane mobili, mentre una saletta per audiovisivi è protetta entro una lignea bomboniera ellittica); installazioni transitorie caratterizzano la successiva sala dei tessuti contemporanei, corrispondente in pianta a quella dei tessuti storici, prima del gomito che svolta nella sala per mostre temporanee, aggiunta nel secondo intervento.

Al museo pratese fa da contraltare il Museo della Città (2004-07) nel Palazzo dei Pio a Carpi, restaurato e allestito con Adolfo Natalini e Politecnica; le responsabilità e l'entità stessa del recupero fanno aggio sulle sistemazioni espositive per le numerose quanto difformi collezioni, distribuite diffusamente nel palazzo e acclimatate con variati apparati leggeri. Nel quadrilatero intorno al cortile d'onore l'intervento allestitivo ha maggiore presenza, segnata dall'alta fascia continua in cristallo di un'iscrizione recitante a grandi lettere satinare; i materiali sono tematizzati in blocchi omogenei su pedane dalle cromie ossidate, attrezzate da teche e pannelli (con nicchie dal fondo in scagliola colorata), alla bisogna mosse in modo da vivacizzare i percorsi entro contorni romboidali, mentre grandi pannelli lucidi sono disposti a parete.

Nel frattempo, G & M si applicano a vari altri progetti museali, dalle Sale mediche della Galleria del costume (2003) a Firenze ai Musei Civici (2003-08) di Susa, dal Museo del Novecento (2004-06) a Firenze al Museo egizio (2007) a Torino, dal Museo dell'Ospedale degli Innocenti (2008) a Firenze alla Pinacoteca di Brera (2008) a Milano. Allestiscono anche numerose mostre, da «L'Arte a Firenze nell'età di Dante» (2004) nella Galleria dell'Accademia di Firenze alla precorritrice «Arnolfo di Cambio» (2006) nel Museo dell'Opera del Duomo di Firenze, da «Imperatori e Dei» (2006) nel Museo di Palazzo dei Pio a Carpi a «Lorenzo Monaco» (2006) ancora nella Galleria dell'Accademia di Firenze, da «Domenico e Girolamo Induno» (2006-07) nel Palazzo Guidobono di Tortona a «Desiderio da Settignano» (2006-07) nel Museo nazionale del Bargello a Firenze, oltre a quelle menzionate di Castello Pasquini e del Museo del Tessuto; in quest'ultimo spicca «Lo stile dello zar. Arte e moda tra Italia e Russia dal XIV al XVIII secolo» (2009), caratterizzata da musicali accordi cromatici e da un sapido gioco di ombre. Nel caravanserraglio della prima sala del percorso a piano terra, quella dei tessuti antichi, le teche mobili, che accolgono preziosi paramenti sacri, si riordinano per file parallele, intervallate da grandi dipinti a parete dalle ricorrenti cromie oro e rosso porpora, in toni dal chiaro allo scuro. Al primo piano, proseguendo nella visita, la sala dei tessuti contemporanei è riallestita da un ambiente a ottagono molto schiacciato, le cui solide pareti (aperte da nicchie vetrate e controfoderate, al bisogno, da pannelli grigio chiaro) esibiscono un brillante blu reale, mentre il centro è occupato da una pedana grigia gradonata, di supporto per abiti lussuosi. A conclusione del percorso principale (dotato di pratiche alternative), la nuova sala per mostre temporanee è scandita longitudinalmente da due armature continue color porpora, bucate da parte a parte per consentire una doppia visuale e sovrastate da alcuni eterei schermi per la proiezione di appropriati brani filmici di Sergej Ejzenštejn. Al centro della navata così ricavata si trovano delle pedane vetrate grigie, con altri pregiati paramenti, alternate a grandi pannelli trasversali di supporto per le opere esposte, che danno ritmo cadenzato alla galleria. Efficacemente sospese lungo tutto il percorso, a diverse al-

tezze e in posizioni strategiche, delle grandi lame rettangolari, dorate e traforate con motivi tratti dal repertorio tessile in mostra, sono illuminate in modo da ricavare multiple, fasciose proiezioni ambientali dei loro decori. Nello stesso anno de «Lo stile dello zar», G & M affrontano un'altra raffinata mostra «da camera» con Cristina Valenti, «I marmi vivi. Gian Lorenzo Bernini», al Museo nazionale del Bargello di Firenze. Il cielo delle due sale è protetto dalla reinvenzione prospettica di lacunari di chiese berniniane; immobili occhi di buie interrogano con drammatica intensità i penetranti ritratti di nobili Eccellenze, torniti in splendidi busti dal giovane Bernini e assisi su sgabelloni da atelier, che si trovano allineati (salvo due calcolate eccezioni) sui perimetri delle sale, contro lesene drappeggiate da dorato broccato di seta, e alternati a dipinti di raffronto.

Per quanto negli anni a cavallo del primo decennio del Duemila i progetti di musei si vadano infittendo con crescente impegno, G & M continuano ad allestire mostre temporanee, da «Lorenzo Bartolini Scultore» (2011) alla Galleria dell'Accademia di Firenze a «*Fabulae Pictæ*. Ceramiche cinquecentesche» (2012) al Museo del Bargello di Firenze, dall'inaugurale «Da Donatello a Lippi. Officina pratese» (2013) del Museo di Palazzo Pretorio a Prato a «Il Tesoro di San Gennaro» (2013-14) a Palazzo Sciarra a Roma, da «Baccio Bandinelli» (2014) sempre al Bargello a Firenze fino a «La Fortuna dei Primitivi» (2014), nuovamente alla Galleria dell'Accademia fiorentina. Di questa fitta sequenza gli episodi forse più significativi sono tuttavia due iniziative espositive ancora nel Museo del Tessuto di Prato: «Il tessuto è tutto» (2012), allestita con Maria Cristina Rizzello, e «La camicia bianca secondo me. Gianfranco Ferré» (2014). L'apodittica convinzione di Yohji Yamamoto, effigiata dai tessuti tesi, stesi, distesi, appesi, sospesi della prima (una sorta di *expo* della produzione contemporanea nel distretto pratese), è argomentata nelle due sale al piano superiore da un susseguirsi di installazioni poetiche, in grado di dimostrare come (quasi) tutto dipenda dall'uso delle luci, che animano di mutevoli riflessi incrociati il piano di calpestio, superficie usualmente trascurata negli allestimenti. Nella prima sala, le isole episodiche delle installazioni – il pettine delle sedute seriali della *Ottomana*, la *Foresta di liane* e l'ondulante *Labirinto* di teli – sono affiancate da una parete di bande tessili intrecciate a mo' di *tartan*, sotto un cielo di nastri serpentini; nella seconda, dopo i giocosi *Libri campioni*, si incontra un ventoso *Villaggio* aereo di bianche capannucce da favola in pizzo poliuretano e, superate delle liminari instabili *Colonne*, si giunge alla conclusiva *Cascata* bianco-azzurra, allusiva fonte spumeggiante di luce. Due anni dopo, negli stessi ambienti, l'altrettanto riuscito allestimento de «La camicia bianca secondo me. Gianfranco Ferré» torna a interrogarsi sui modi dell'espone gli speciali artefatti ai quali si dedica il museo pratese e, al contempo, rappresenta un omaggio al rigore dell'architetto-stilista. Tutta giocata sul contrasto fondativo bianco-nero,

la mostra è avviata nella prima sala da un video con schizzi dei modelli e una teca con gli elementi-base della camicia, a cui fanno complemento straordinarie immagini di una penetrante “camera oscura”; la seconda sala, oscurata da teli neri alle pareti, mostra ventisette superbe variazioni sul tema “camicia bianca” in ordinate raggelanti schiere, come l'esercito di Qin Shi Huang, sospese a vibratili armature in fasci tesi di filo metallico, memori di teatrali sperimentazioni delle avanguardie artistiche storiche.

Passaggio importante nel dossier delle architetture espositive di G & M, il Museo Galileo (2007-10) a Firenze viene restaurato, integralmente rinnovato negli impianti e allestito con Adolfo Natalini nei sei piani di Palazzo Castellani, oggetto di ripristini sin dai primi anni novanta. Guidata da un meditato programma museologico, la mostra permanente si snoda lungo diciotto sale, sobriamente rifoderate da pareti espositive in alvei variamente modulati, consoni all'architettura storica, tra primo piano, dedicato alle più antiche e preziose collezioni medicee, e secondo, riservato a quelle lorenese. Al recupero filologico di alcune vetrine d'epoca si affianca l'approntamento di oltre cinquanta teche, fortemente innovative sotto il profilo metodologico e tecnico-conservativo, disegnate ciascuna individualmente e verificate preliminarmente in modellazione 3D, con la disposizione virtuale di non meno di 1200 oggetti. Si trascorre così, al primo e principale piano, da sfavillanti strumenti astronomici in ottone e acciaio, alloggiati su esaltanti sfondi blu, a globi e sfere nelle nicchie di un ligneo vaso cilindrico che, su un ampio disco rosso scuro a pavimento, esalta la straordinaria sfera armillare dorata di Antonio Santucci, seguita dai globi commentati da stampe di Vincenzo Maria Coronelli. Ai luminosi ambienti dedicati a strumenti nautici, belli e da campo, in specie compassi, le cui diverse esigenze di conservazione permettono l'apertura alla vista sul Lungarno, fa seguito l'immersione nell'ellissoide in rovere, dai toni di grigio, della sala intitolata a Galileo Galilei con affascinanti strumenti originali, dal pavimento segnato anch'esso da un inserto rosso scuro ellittico, e l'orchestrata visione delle trasparenze dei vetri strumentali nella teca dell'Accademia del Cimento, su un palcoscenico a più piani contro il fondale opalino, per terminare di fronte a una panoplia di colorati cannocchiali di varie misure, chiudendo il percorso nel punto di partenza. Nelle sale al piano superiore, le collezioni promosse dagli Asburgo-Lorena di Toscana fino all'Unità d'Italia sono esposte con analoga, coerente ed elegante riconfigurazione delle varie sale nell'anello di visita.

Di poco successivo, il superbo allestimento con Adolfo Natalini nelle ventotto sale dei 6000 mq circa dell'ampliamento Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore (2009-15), dedicato ai tre simboli architettonici (battistero, duomo e campanile) del primato storico-artistico rinascimentale di Firenze, costituisce un vero salto di scala e di notorietà per G & M, con un vivace riscontro editoriale e critico nella

pubblicistica di settore. Il progetto museologico coordinato da Timothy Verdon «è il canovaccio che ordisce la struttura espositiva, stratificata, colta e spazialmente complessa, tanto che la sua descrizione si rivela un'ardua scommessa [...] – ha scritto Claudia Conforti nel 2016 – [Il team dei progettisti ...], una volta elaborata la conoscenza profonda del corredo espositivo e della sua storia, ne ha districato le matasse e ne ha sciolto i nodi più stringenti, configurando, attraverso di essi, parentele e genealogie parlanti. Gli oggetti, valorizzati da supporti espositivi dal disegno essenziale, lambiti da morbide penombre o focalizzati da luci pertinenti, sono stati sistemati in isole tematiche, che illustrano gli apici focali dell'attività dell'Opera. Ogni isola espositiva mette in scena un tema, ma al tempo stesso suggerisce i rimandi ad altri temi e ad altre isole, adottando accorgimenti architettonici e luministici fortemente espressivi, capaci di evocare le novità tecniche e le nuove categorie estetiche trainate, nei secoli, dall'intraprendenza dell'Opera. [Il team dei progettisti] ha saputo interrogare la storia attraverso i manufatti e far parlare gli oggetti attraverso l'architettura [...] La centralità della facciata del duomo [...] è distillata con sapienza nell'ambiente più spettacolare dell'allestimento: la Sala del Paradiso [...] Questo ambiente solenne e stupefacente per la qualità della luce, l'intersezione dei traguardi visivi e la densità quasi onirica di statue e prospettive trasfigura il calco della sala teatrale [acquisita nel 1998 per l'ampliamento] in un frammento ideale di Firenze. La facciata del duomo, resa astratta dall'assenza di cromie e corredata da tutte le statue che la decoravano, è una materializzazione filologica quanto astratta dell'originale». Introdotto da un emblematico gruppo scultoreo di Girolamo Ticciati (inquadrato da un ritaglio sospeso di parete a concii lapidei) nell'omonimo cortile, un rapido percorso porta, attraverso il corridoio “firmato” sulla parete settentrionale in marmo apuano dai nomi di artieri storici dell'Opera, a un nucleo di sculture trecentesche, illuminate dall'alto su snelli plinti di varie altezze e immerse nella marezzata cromia grigia (ripresa in buona parte degli altri spazi espositivi) della galleria che, attrezzata anche con videoproiezioni, adduce alla Sala del Paradiso, titolazione evocante, nel contesto, la piazza stretta tra i fronti del battistero e del duomo, nonché la porta di Lorenzo Ghiberti rivolta verso quest'ultimo. Nel grande, straniante invaso formicolante di statuaria, sia originale sia duplicata, dialogano *vis-à-vis*, sui prospetti maggiori, la speciale anastilos (in resina additivata con polveri di alabastro, su struttura metallica) dell'arnolfiana prima facciata del duomo, smantellata incompleta nel 1587, e una quinta marmorea a tutt'altezza (con le due straordinarie porte del battistero in bronzo dorato di Ghiberti, oltre alla terza, protette da speciali teche e sovrastate da gruppi statuari cinquecenteschi su lame a sbalzo). Quest'ultima è traforata da nette bucare, di medesime dimensioni e identico ritmo pentadecimale dell'etereo soffitto che bagna di luce zenitale controllata la Sala, consentendo un affaccio mirato alle tre gallerie sovrapposte che si celano alle sue

spalle. Attraverso la contigua Sala dei frammenti si accede alla Sala (prossima all'ottagonale Cappella delle reliquie), con illuminazione accentuata *ad opera*, della drammatica *Maddalena* lignea di Donatello, posta entro un parallelepipedo vitreo, sullo sfondo di un crocifisso trecentesco, in posizione centrale; qui si traguarda la maestosa Tribuna con il tardo capolavoro michelangiolesco della *Pietà Bandini* su un plinto lapideo centrale a mo' di mensa d'altare, contro l'unica parete chiara di un essenziale, spoglio ambiente laterale a doppia altezza, illuminato dall'alto da un velario. Dopo il *Lapidarium* storico, lo scalone nuovo ricavato in quel che fu l'atrio del Regio Teatro degli Intrepidi porta, al primo piano, alla galleria del campanile, con sculture monumentali sul prospetto interno grigio chiaro – negli intervalli tra le bucare che si affacciano sulla Sala del Paradiso – e rilievi sul lato opposto, dallo sfondo color rosso scuro, come pavimento e soffitto, nuova decisa cromia. L'adiacente galleria della cupola, ove si conserva la maschera funebre di Filippo Brunelleschi, è riservata alla geniale ideazione e realizzazione della Tribuna maggiore da parte di Pippo architecto – così lo apostrofa Leon Battista Alberti –, con l'esposizione di grandi modelli lignei, coevi e moderni, attrezzi d'epoca e un'area per videoproiezioni, integrata dalla galleria dei modelli della facciata, disposti di taglio, planimetricamente coincidente al secondo piano; dall'attiguo Belvedere si coglie una conturbante, inedita visuale sulla cupola brunelleschiana. Dal primo piano si prosegue attraverso il giro delle sale rinnovate del vecchio museo, con nitida economia espressiva e ricche di variazioni cromatiche ambientali, che includono l'episodio d'eccezione dell'ottagonale Sala del coro bandinelliano.

A breve distanza di tempo, l'allestimento del Museo civico di Prato (2012-14), disegnato con Adolfo Natalini nel ruvido Palazzo Pretorio (il cui restauro si trascinava dal 1998), istituisce un percorso ascensionale di continuità storica dal primo al terzo piano, non privo di qualche contorcimento, iniziando con la *Sacra Cintola* e terminando con Jacques Lipchitz, mentre i due mezzanini sono utilizzati rispettivamente per la storia del Palazzo e la Collezione Martini. Le sale maggiori ai tre livelli si esercitano in tre diverse soluzioni, lasciando libera la visione dell'involucro architettonico. Al primo piano viene evocato uno spazio basilicale a navata unica e abside poligonale, con illuminazione spiovente focalizzata; chiare pedane mobili dal rivestimento in *corian*, intervallate e leggermente sollevate, supportano alte pannellature in struttura metallica, rivestite in sete blu notte per i polittici tardo-gotici nella navata, amaranto per quelli rinascimentali (con i Lippi e l'Officina pratese) nell'abside, poggiati a filo costante. Per le grandi pale cinquecentesche al secondo piano, analoghe pedane con pannelli bifacciali, fasciate di sete blu petrolio, trovano disposizione aperta e alternata in doppia fila, ortogonale rispetto al fianco maggiore della sala (a eccezione di una a parete), donde si intravedono i tetti del contesto urbano. Un fortuito

dislivello è occasione per articolare il luminoso spazio al terzo piano, dilatato sul panorama lungo due prospetti, in un'area per opere otto-novecentesche, da cui si discende per la parte riservata a Lipchitz. Il lato maggiore della prima area è diviso da candide mega-cornici a piena altezza utile, entro cui sono composti i dipinti; l'asse grosso modo dell'area è punteggiato da pedane, questa volta ellissoidali e di medie dimensioni, su cui stazionano sculture a tutto tondo di Lorenzo Bartolini, mentre i suoi espressivi busti si presentano allineati su semplici supporti a L rovescia in tre schiere, sul parallelo margine opposto dell'area, scaldati nei loro sorridenti pallori da luci puntate.

Affiancato da vari altri progetti, quali quelli per il Museo della contrada del Drago (2010-19) a Siena, il Museo archeologico nazionale (2013) di Reggio Calabria, le sezioni egizia ed epigrafica del Museo archeologico nazionale (2013-16) di Napoli, le Sale di Michelangelo (2014) e degli avori (2015-19) al Bargello di Firenze, il Fine Arts Museum (2014) a La Valletta o il Museo della Ceramica (2016) a Caltagirone, oltre agli ultimi casi esaminati, l'allestimento del Museo diocesano (2014-17) nella chiesa di Sant'Agostino a Volterra, dopo il restauro degli interni, è caratterizzato dalla scelta di un cromotipo, il rosso cremisi, per contrassegnare l'esposizione delle opere. All'ingresso della chiesa, l'avvio del percorso – del tutto libero – è protetto da una testata trilatera grigia, che sorregge su robusti piedritti un architrave romanico, ai cui piedi un concerto di campane emerge da un bacino di argille volterrane. Nella navata centrale una lunga e bassa pedana cremisi, leggermente sollevata dal pavimento per alloggiarvi gli impianti tecnici, ospita le collezioni del museo su plinti e pannelli bifacciali dello stesso colore, allineati sui lati maggiori, mentre la sequenza centrale è aperta dalla policromia del bonario busto robbiesco di *San Lino*. Grandi pannelli, sempre cremisi, lungo le pareti servono da sfondo per altre opere della collezione; due sobrie teche mobili attrezzano infine la sacrestia.

Tornando nella Galleria dell'Accademia di Firenze, che aveva visto la mostra «Giotto» (2001), in spazi parimenti ridotti e con un parco consistente di opere, per allestire «Giovanni dal Ponte» (2016-17) con Cristina Valenti, prima monografica sull'artista fiorentino d'inizio Quattrocento, G & M adottano una seducente soluzione scenografica. In una semioscurità dai toni grigi, le opere delle quattro sezioni della mostra, brillanti di luce mirata, sono ospitate da nicchie dal fondo color lavagna, scandite da pilastrate di riproduzioni a tutt'altezza di tratti delle fiancate di Santa Maria del Fiore, su tessuto tecnico semitrasparente, che costruiscono un ambiente sapientemente architettonico e percettivamente selettivo. L'«Omaggio a Giovanni Pisano» (2017), allestito tra le varie iniziative dell'anno di Pistoia capitale della cultura italiana a Palazzo Fabbroni, si distribuisce invece lungo un itinerario semianulare, di continua scoperta, in nove contenuti ambienti. Ciascuno espone una sola scultu-

ra contro/entro pannelli variamente disegnati (incluso uno a tre ante) e talora supportati da basamenti. Si attiva in questo modo una rarefatta tensione tra i cromatismi degli sfondi (oscillanti nella gamma dei colori primari e del non-colore), affiancati da elaborazioni grafiche di dettagli pertinenti su grandi teli sospesi, e il nitido candore delle sale, in grado di conferire alla mostra un silente fascino contemporaneo. L'impostazione in Santa Maria della Scala a Siena della mostra «Ambrogio Lorenzetti» (2017-18) – anch'essa prima monografica sull'artista trecentesco senese – compone e media le opzioni di «Giovanni dal Ponte» e «Giovanni Pisano». Robusti pannelli a tutt'altezza, foderati in tessuti colorati e in parte attrezzati da nicchie, ridefiniscono e moltiplicano un percorso in penombra nelle oblunghe sale di Santa Maria della Scala, articolando con finezza ambiti provvisori di esposizione, attraverso una serie di agili e variati episodi, che includono una volante volta trilatera a crociera in tela per gli affreschi di Montesi. La dinamizzazione antiortogonale delle sale è sottolineata dalle luci mirate e dal garbato confronto tra contigui colori ambientali dai toni smorzati (prevalenti rosso scuro, nocciola e blu-azzurro), in risposta allo sfarzo cromatico delle opere in mostra. A quest'ultimo trio, esemplare dell'empirico procedere nel campo dell'allestimento temporaneo di G & M, fanno buona compagnia mostre come «Music and Sounds in Ancient Europe» (2014-18) itinerante da Ystad a Berlino, «Tessuto e ricchezza a Firenze nel Trecento» (2017-18) sempre nella Galleria dell'Accademia di Firenze, «Harald Sohlberg. Infinite Landscapes» (2018-19) nel Museo nazionale di Oslo, «Sustainable Thinking» (2019) nel Museo Ferragamo di Firenze, fino alle ultime quattro esposizioni dedicate a vari aspetti dell'arte di Leonardo (2019), tra Firenze e Vinci.

Frutto di un restauro integrale, condotto in stretta collaborazione con Melania Lessi, del compendio dei Bottini dell'olio e della chiesa del Luogo Pio, il Polo culturale (2012-18) nella Venezia livornese (ancora oggi segnata dalle devastazioni delle bombe aeree della seconda guerra mondiale) accoglie al primo piano dei Bottini, oltre ai servizi condivisi, il Museo della Città e al primo piano la Biblioteca Labronica, mentre il Museo di Arte Contemporanea è sistemato nella chiesa e nel corpo di raccordo con i Bottini. La spiccata difformità degli spazi e delle raccolte nel loro insieme impone a G & M l'adozione di una strategia di unificazione allestitiva, rappresentata da un sistema di elementi espositivi basilari (pannelli attrezzati a parete, in un dominante rosso amaranto, e supporti vetrati beige), atti a indirizzare il percorso nel Museo della Città lungo ordinate trame, arricchite da videoproiezioni e da episodi speciali, come la vasca di sabbia con le anfore o il grande modello urbano ligneo su un basso ripiano. Per il Museo di Arte Contemporanea la temperatura cromatica si raffredda in una gamma di grigi e l'allestimento, attraversato da crudi lacerti di murature dirute, adotta una distillata sobrietà, al limite di un laconico *minus dicere*.

Oggetto delle ultime considerazioni di questo testo, l'ellettiva selezione di sette musei presentati in dettaglio nel capitolo immediatamente seguente di «lavori in corso» fa parte di una densa costellazione recente di progetti in corso di realizzazione o rimasti allo stadio di progetto per – tra altri – il Museo delle Civiltà a Roma Eur (2018), il Museo Fellini a Rimini (2018), la Pinacoteca di Carpi (2018-), il Castello svevo a Trani (2018-), il Museo Guarnacci a Volterra (2017-) e il Museo del Santuario di Santa Venera a Paestum (2018-).

Una terna di progetti vede G & M impegnati a Istanbul, nel Museo del Palazzo di Tekfur (2015-), nel Museo delle collezioni del Palazzo di Topkapi (2015-) e nel Museo del Sufismo (2016-). In tutti e tre i casi si tratta anzitutto della riorganizzazione funzionale dei complessi monumentali, preliminari agli allestimenti museografici, a riprova delle consolidate capacità di G & M di intervenire nell'edilizia storica come in un corpo vivo, da conservare e proteggere senza imbalsamare, consentendone l'adattamento e la trasformazione per specifiche, variabili funzioni espositive.

Nel Palazzo di Tekfur, a ridosso delle mura teodosiane, già noto come Palazzo del Porfirogenito (ossia l'imperatore Costantino Paleologo), ultimo brano di architettura civile bizantina a Istanbul, nonché testimonianza di una tormentatissima storia edilizia, una volta definiti con il restauro nuovi essenziali spazi di servizio e di relazione, l'allestimento si focalizza sull'esposizione delle ceramiche fabbricate nella fornace in cui era stato convertito il palazzo, attiva dai primi decenni del Settecento per un secolo circa. Attrezzato anche per manifestazioni temporanee, il piano terreno narra cronologicamente l'intricata vicenda urbana del complesso; al primo piano sono esposte le preziose ceramiche di Iznik (l'antica Nicea), dirette precedenti di quelle del palazzo, prodotte tra fine Quattrocento e pieno Seicento, mentre il secondo piano accoglie infine le realizzazioni della fornace di Tekfur. Gli interni, da cui si gode di magnifici affacci sul panorama, sono lasciati interamente a vista dal pudico sistema allestitivo di candide bacheche, disegnate *ad hoc* sui nuclei di opere che proteggono e liberamente distribuite sui piani senza tamponature dei vari livelli, integrate da alti pannelli e videoproiezioni.

Il Museo delle collezioni del prodigioso Palazzo di Topkapi, sito di eccezionale rilevanza storico-artistica, trova posto nel rimaneggiato ex ospedale militare ottocentesco di Gülhane, situato nella prima corte interna alle mura del complesso. Il corpo edilizio di pianta grosso modo a L, con tre piani fuori terra per l'esposizione a percorso anulare e due seminterrati per le altre funzioni museali, è stato restaurato e integrato in accordo con gli studi e le elaborazioni dell'Università di Istanbul. I temi delle raccolte di storia delle arti ottomane sono immediatamente anticipati, negli interni del nuovo volume di accesso, dalla striscia della pavimentazione a esagoni marmorei colorati che risvolta a pa-

rete, alla quale è sovrapposto ortogonalmente un robusto portale in metallo, traforato da decori geometrici, che funge da cielo e pareti. I tre piani del primo blocco del museo sono sistematicamente riordinati da composite, differenziate sequenze di moduli a pianta quadrata e ottagonale, con un netto accento prospettico in punti nodali. La fragile sezione dei tessili e quella degli arredi lignei, ambedue a microclima controllato e a dosata illuminazione artificiale, sono distribuite rispettivamente al primo e al secondo piano, protette da solide pareti entro invasi di graduati toni ambientali grigi. In modi che torneranno nel Museo del Sufismo, nei volumi delle *boiserie* parietali sono scavate ampie nicchie vetrate, molto lunghe e profonde per i tessuti, esposti con luminoso risalto su piani perlopiù inclinati contro fondali scuri se non neri, mentre gli arredi lignei sono esaltati dal contrasto con colori pieni e vivaci (rosso, bruno, arancio, verde, blu, azzurro), intervallati da gigantografie trasparenti e proiezioni. Altri blocchi con oggetti meno delicati, allestiti con sobrie teche chiare, sia a parete sia a terra, sono connotati da variazioni timbriche calde dei materiali di pavimentazione e dall'interazione naturale/artificiale nelle luci. L'ampio, allungato ambiente centrale a doppia altezza, nella cui galleria sono in mostra marionette e dipinti, è affiancato dal restauro di un *hammam* storico del complesso, con adiacente esposizione, e da un settore dedicato alla musica.

Il progetto per il Museo del Sufismo trova collocazione nella Fabbrica di Feshane, prototipico esempio di archeologia industriale turca, costruita negli anni trenta dell'Ottocento in un'area periferica del Corno d'oro e attiva per quasi un secolo, inizialmente come manifattura di tessuti militari, poi di annodati vari, prima di essere abbandonata. Il ripristino dell'insieme prevede anche la costruzione nell'area verde esterna di vari nuovi corpi di fabbrica, di ricucitura con l'intorno, tra cui due teatri, e di una svettante stele metallica in torsione di 40 m, scultura segnaletica riconoscibile a grande distanza. Degli oltre 10.000 mq del compendio, più della metà è destinato ai vari compiti museali di conservazione, funzionamento, servizio e ausilio. La pianta rettangolare della fabbrica è ripartita in due quadrati, uno dei quali ospita i quasi 3000 mq di esposizione del museo, con la speciale conformazione di un fiore con corolla a otto petali, viatico di un percorso spirituale centripeto, lungo i sentieri della tradizione religiosa, mistico-esoterica, del *Tasavvuf*, marcato da sottili espedienti per distrarre dall'architettura industriale dell'invaso. Superato l'anello introduttivo esterno con alti pannelli, le otto sale tematiche (organizzate da due impianti omologhi alternati, in uno schema a doppia x) sui vari aspetti del Sufismo (dalla vita quotidiana all'architettura) sono involucrate da corpose pareti metalliche di tono bronzee, talora d'oggetto sghembo in funzione antiortogonale; traforate e rese semitrasparenti da un iterato disegno decorativo, ispirato all'intarsio di uno straordinario leggìo coranico del museo, le pareti proiettano all'esterno luci e giochi di ombre. Nello spessore sono ricavate internamente avvolgenti nicchie

vetrate, con fondali di colorazioni diverse per ciascun petalo (la mutevole gamma va dal giallo al viola, attraverso il verde, il blu e l'arancio), riprese dagli inserti a pavimento che contornano la geometria degli impianti, racchiusi da parziali coperture. Il calice circolare interno, delimitato da analoghe pareti e dotato di una galleria superiore, è consacrato al tema della danza di edificazione divina dei dervisci. Dal suo perimetro, circondato da un anello di deambulazione, si accede ai vari petali; teche con gli abiti dei dervisci intervallano i varchi, mentre l'arena circolare centrale, animata da multi-proiezioni se non da manifestazioni coreutiche vere e proprie, è circondata da basse sedute pressoché continue.

Il coevo progetto del Museo dell'Opera del Duomo (2016-19) di Pisa con Adolfo Natalini, aperto dal 1986 negli spazi ripetutamente trasformati dell'originaria casa capitolare, prossima alla Torre pendente, ha richiesto in fase di restauro una serie di modifiche rilevanti (dall'addizione di un corpo scala al rinnovo degli impiantiti), al fine di distribuire lungo un percorso agevole le raccolte, sostanzialmente di sculture (in massima parte su plinti), negli ambienti di variabili volumi ai due livelli della planimetria a L dell'edificio, senza escludere la percezione del contesto. Per l'ineludibile analogia tematica, in certi aspetti l'allestimento richiama quello del Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore, con un'enunciazione tuttavia più serena e meno concitata, cromaticamente all'insegna di una scala concertata di grigi, associata a più chiare tenui tonalità, con sofisticati scambi figura/sfondo. Punti focali dell'allestimento sono al piano terreno la ritmica teoria di lavori della bottega di Nicola e Giovanni Pisano nella V sala, al primo piano l'inquadratura luminosa – ribadita a soffitto – del *Cristo* borgognone nella XIII sala e l'intimo confronto nella XIV tra due capolavori di Giovanni Pisano: la *Madonna eburnea* nell'esile teca vetrata centrale e il *Cristo ligneo* sullo sfondo mutevole di una seta purpurea.

G & M sono portati intanto nella capitale francese da una coppia di progetti, prima per il restauro e allestimento del Museo di Cluny (2015-) e poi per l'allestimento delle Gallerie della Biblioteca nazionale Richelieu (2018-).

Oggetto di vari rifacimenti, l'*Hôtel particulier des abbés de Cluny*, costruito in parte su terme gallo-romane del III secolo ed esempio insigne di architettura civile dell'Evo medio a Parigi, non a caso ospita dal 1843 il Museo nazionale del Medioevo, documentandovi anche le formative vicende ottocentesche di restauro storico, affiancato al *frigidarium* superstite delle terme. Il progetto espositivo, strettamente integrato a quello di rinnovo architettonico, organizza in quattro sequenze cronologiche le opere, in buona parte provenienti dai maggiori monumenti medievali sparsi nel territorio francese, dal tramonto dell'antichità classica al gotico *fleuri* e *flamboyant*. Ciascuna sezione del complicato giro di visita è caratterizzata da una specifica colorazione

ambientale, in gradi varianti di grigio-marrone. L'avvio del percorso consente di apprezzare il tono generale dell'allestimento: annunciato dalla penombra della I sala, guarnita con nicchie ritagliate in sode contropareti e con teche ottagonali, parzialmente vetrate, da pavimento a soffitto, lo stentoreo spazio voltato a tutt'altezza della II sala (unita alla I da una comune pavimentazione in legno scuro a listoni), con le murature originali a vista, è occasione per concertare in un'atmosfera luminosa fitte teorie di capitelli, raggruppati da basse pedane su steli cilindrici o appoggiati ad alti ripiani, preludio all'affollata platea di statuaria togata dal capo mozzo della III sala, raggiunta dopo un lieve salto di quota; da qui la visita prosegue su due piani, attraverso una ventina di sale totali.

La lunga planimetria, snodata a gomiti retti, delle Gallerie della Biblioteca Richelieu, glorioso tempio della cultura francese ultimamente rinnovato da Bruno Gaudin, è destinata ad accogliere le straordinarie quanto varie collezioni dell'istituzione, spazianti dalla letteratura al libro raro, dall'arte classica alla cartografia, dalla numismatica all'*affiche* fino alla fotografia. Per questi spazi aulici, G & M hanno scelto un approccio molto riserbato, solidamente fondato sulla loro considerevole competenza nel concepire un sistema di teche di prestazioni avanzate e misurate sugli oggetti, a parete o libere, in questo caso con finitura bronzea nelle parti metalliche e internamente foderate da sete chiare, accompagnate da pannelli bifacciali. Il risultato è una piena fusione con l'architettura della biblioteca, in una sorta di programmatico *effacement*, come se questi allestimenti ne avessero sempre fatto parte, compitamente rispettosi dell'*esprit de symétrie* che ispirò la composizione delle sale. L'organica, conquistata semplicità del sistema, che non manca di attingere suggerimenti cromatici e materici dagli spazi in cui si inserisce, trova il proprio *clou* nella strepitosa *Galerie Mazarine*, dal primo utente e mecenate della biblioteca, caratterizzata da nove installazioni speciali sulla spina centrale, affiancate dal disciplinato passo delle teche, allineate tra le monumentali bucaure della magnificente aula secentesca.

Infine, il progetto di allestimento del nuovo Museo nazionale per l'arte, l'architettura e il design (2016-) di Oslo, concepito architettonicamente da Kleihues + Schuwerk, riunendo collezioni prima divise in quattro musei fino a farne il maggiore dei paesi scandinavi, ha modo di metter sistematicamente alla prova le capacità di ascolto, il metodo e le risorse inventive di G & M in quasi cento sale – con trecento teche progettate *ad hoc* e verificate in 3D collocandovi più di settemila oggetti –, che si estendono per oltre 10.000 mq di esposizione su due piani, con il supporto di un'imponente équipe curatoriale e didattica interna, tesa a realizzare gli ideali valori socio-culturali di un museo per tutti, fatto di capolavori e di documenti di cultura materiale assieme didattico e interattivo, accessibile e coinvolgente, percorribile in modi vari. Attrezzate con arredi in

betulla curvata, appositamente disegnati da G & M reinterpretando in modo disinibito la severa tradizione nordica, le sale raccontano in sequenza cronologico-tematica, con diversificate opzioni di allestimento e comunicazione, i territori eponimi dell'istituzione: le storie dell'arte, dell'architettura e del *design* norvegesi, nonché scandinave, in rapporto ai paralleli svolgimenti europei. La continua varietà e sofisticata ricchezza delle soluzioni proposte, ben sintetizzata dalle dichiarazioni di principio (in piena sintonia con lo "spirito" del museo norvegese) di gustose illustrazioni programmatiche a colori, impedisce materialmente di esaminarne qui più in dettaglio la complessa configurazione e il susseguirsi di puntuali variazioni a tema. In loro vece, basti sinteticamente notare come l'allestimento del plurale Museo di Oslo rappresenti a oggi la più elaborata *summa* delle migliori passate prove d'ingegno di G & M nel campo delle architetture espositive, dalla costruzione dei percorsi e degli invasi al disegno dei differenti apparati e sistemi per "mostrare", dal controllo scenico all'irruzione dell'episodico, dal ricorso al colore al dominio delle luci.

Si arresta provvisoriamente, a ridosso dell'inafferrabile barriera mobile del presente (dove si sono sbirciati cautamente futuri prossimi), l'itinerario tra gli allestimenti temporanei e permanenti di G & M che si è tentato di tracciare in queste pagine, con l'obiettivo di restituirne la molteplicità e di ricapitolarne le fasi salienti lungo il verso consuetudinario del tempo. Chi da questo progredire, dagli inizi all'attualità, fosse tentato di scorgere nell'agire di G & M un'ineffabile "vocazione all'espore", farebbe grave torto alla loro paziente appropriazione *in situ* di un vero *specifico* progettuale, quale l'architettura espositiva, esperita con responsabile cognizione di causa, assidua laboriosità, silenziosa sperimentazione e, soprattutto, all'egida di una temperata misura.

È opinione concorde che l'esperienza multiforme del "mostrare" sia un tema marcante a scala internazionale dell'architettura italiana nel Novecento, caratterizzato da una sofisticata capacità di esporre con cura e misura critica artefatti d'ogni sorta, spesso coniugato a un peculiare "restauro interpretativo" delle preesistenze edilizie. Le architetture espositive di G & M si inseriscono, a buon motivo e appropriatamente, in questa prospettiva storica, rinnovando in modi originali una feconda tradizione che, dopo la fase più luminosa (notoriamente contraddistinta dall'operato di Giuseppe Pagano e Luciano Baldessari, Franco Albini e i BBPR, Carlo Scarpa e i fratelli Castiglioni – per non citare che alcuni tra i tanti protagonisti di un lungo "periodo d'oro"), è persa lentamente perdere slancio e spegnersi di portata, ridotta negli ultimi decenni a rari esempi eccellenti, *in gurgite vasto* di un parco italiano di realizzazioni espositive, temporanee e permanenti, senza confronti più ampio rispetto al tempo dei maestri del "mostrare".

Sergio Polano

**MOSTRE
E MUSEI
LAVORI
IN CORSO**