

Con “sguardo rinnovato” si intendono i nuovi orizzonti estetici, culturali e di fruizione, che caratterizzano le mostre di architettura nel primo Novecento. La vicenda di queste esposizioni in Italia si sviluppa attraverso narrazioni diverse, costruite in base a obiettivi specifici e caratterizzate da modalità di *display* e scale differenti.

Si tratta di un osservatorio privilegiato per comprendere come si siano trasformati gli atteggiamenti sociali e critici nei confronti di questioni cruciali, quali l'identità culturale italiana nel rapporto con altre nazioni, la ricerca di inediti equilibri tra spazi pubblici e privati o l'attenzione verso il rapido mutamento delle condizioni dell'abitare urbano.

L'elaborazione di linguaggi spesso radicalmente nuovi da parte di architetti e curatori trova nelle esposizioni un luogo privilegiato di sperimentazione e di promozione. Il rinnovamento dello sguardo del pubblico è favorito sia dal rilievo assunto da riviste come “Domus” e “Casabella” sia dalla diffusione di una serie di mezzi di riproduzione, ormai al servizio di un Patrimonio italiano che proprio allora si andava costruendo come *Heritage*.

Contribuendo alla formazione dei nuovi cittadini, le mostre del primo Novecento non rappresentano soltanto laboratori di gusto e palestre di modernità, ma costituiscono anche occasioni di confronto culturale e ideologico, capaci di dare voce alle aspirazioni e alle contraddizioni della società italiana del tempo.



SKIRA

Vol. 2

Lo sguardo rinnovato
pensiero radicale esibito

pensiero
radicale
esibito

Lo sguardo
rinnovato

2

**pensiero
radicale
esibito**

**Lo sguardo
rinnovato**

**pensiero
radicale
esibito**

**Lo sguardo
rinnovato**

a cura di Sandra Costa,
Alessandro Paolo Lena
e Anna Rosellini

SKIRA

2

La collana editoriale *Pensiero Radicale Esibito. Mostre dell'Architettura* accoglie ricerche sulle esposizioni che hanno saputo proporre una revisione sia dei criteri del progetto di architettura e design, sia del concetto stesso di mostra in relazione ai cambiamenti culturali, sociali, politici e di genere.

I volumi, divisi per ambiti tematici o cronologici, propongono indagini sulle modalità con cui le mostre di architettura e design si sono offerte come luoghi di discussione o elaborazione di progetti sperimentali; come abbiano veicolato nuove idee di città, di habitat, di interno domestico e di collettività; come abbiano mostrato, ai vari tipi di pubblico, i principi culturali del progetto di architettura; come abbiano messo in discussione le tradizionali forme espositive attraverso esperienze immersive e multidisciplinari; come abbiano intercettato problematiche contingenti quali la sostenibilità sociale e ambientale, l'economia circolare, la difesa dei diritti.

Pensiero Radicale fa riferimento a un procedimento portato avanti da architetti, artisti, critici e curatori, che hanno voluto riflettere sulla disciplina dell'architettura con l'urgenza di riconsiderarne i fondamenti creativi e le finalità operative.

Direzione della collana

Anna Rosellini, Università di Bologna; ENSA Paris-Est, Université Gustave Eiffel
Stefano Setti, Università di Bologna; Politecnico di Milano

Comitato scientifico

Paola Cordera (Politecnico di Milano)
Sandra Costa (Università di Bologna)
Marco De Michelis (Università Bocconi)
Roberto Dulio (Politecnico di Milano)
Roberto Gigliotti (Libera Università di Bolzano)
Laurent Koetz (ENSA Paris-Est, Université Gustave Eiffel)
Éric Lapiere (EPF Lausanne)
Chiara Lecce (Politecnico di Milano)
Mary McLeod (Columbia GSAPP)
Joaquim Moreno (FAUP Porto)
Eeva Liisa Pelkonen (Yale University)
Roberto Pinto (Università di Bologna)
Anna Rosellini (Università di Bologna)
Stefano Setti (Università di Bologna)
Martino Stierli (Museum of Modern Art, New York)
Léa-Catherine Szacka (University of Manchester)
Francesco Tedeschi (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano)
Davide Turrini (Università di Firenze)
Annalisa Viati Navone (ENSA Versailles; Università della Svizzera Italiana)

Comitato redazionale

Alessandro Paolo Lena (Università di Bologna)

I saggi pubblicati nei volumi della collana sono stati sottoposti a un processo di revisione a doppio cieco.

Finanziato dall'Unione Europea - NextGenerationEU attraverso il Ministero dell'Università e della Ricerca italiano nell'ambito del PNRR - Missione 4 Componente 2 Investimento1.1. - Progetto PRIN 2022 "Radical Exhibited Thought Exhibitions of Architecture in Italy in the Contemporary Age", Codice Progetto 2022CHASRE_001, CUP J53D23013130006

Comitato di coordinamento inter-unità

Progetto PRIN 2022 - Radical Exhibited Thought Exhibitions of Architecture in Italy in the Contemporary Age
PI: Anna Rosellini (Università di Bologna)
Vice PI: Matteo Iannello (Università di Udine)



ALMA MATER STUDIORUM | DIPARTIMENTO
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA | DELLE ARTI

sommario

- 8** Il racconto sull'architettura nelle mostre del primo Novecento tra continuità e sperimentazione
Sandra Costa, Alessandro Paolo Lena, Anna Rosellini
- 1. Una nuova attenzione alla storia: Heritage e territorio**
- 20** Architectural Landmarks Illustrating a Territory as Seen in Ancient Art Exhibitions between the 19th and 20th Centuries in Italy and Beyond
Elisa Camporeale
- 44** Rivivere una città antica. Ostia in mostra, 1911-1942
Anna Saviano
- 78** La "Mostra Giottesca" (1937).
La genesi e il progetto di allestimento di un'esposizione d'arte antica per il "riconoscimento della 'rivelazione' nel processo creativo"
Ilaria Cattabriga
- 114** War's Toll of Italian Heritage: Unveiling Italy's Post-war Reconstruction through Transnational Exhibitions
Jiayao Jiang
- 2. La centralità del pubblico: mediazione culturale e costruzione del gusto**
- 142** *Arte Nuova* and the Italian Auto Industry at Early 20th-Century Expositions
Peter Clericuzio
- 174** Il QT8 alle Triennali, l'esposizione di un cantiere in divenire: "mostrare" come atto esplicativo e formativo
Margherita Mauri
- 204** "Italian Contemporary Architecture" (1952-1955). Riflessioni su una mostra e sulle pratiche espositive per l'architettura nel dopoguerra
Paola Cordera
- 3. Militanza associativa e politica: temi radicali nella prima metà del Novecento**
- 232** Revisiting Pro Cultura Femminile's Exhibitions on Domestic Culture (1932-1935)
Gerlinde Verhaeghe
- 270** Allestimenti partigiani: le mostre della Resistenza, 1945-1946
Serena Maffioletti
- 298** Giulio Carlo Argan esordiente e l'architettura contemporanea. Da Sant'Elia a Gropius e Wright via Persico e Pagano, da Torino a Roma, da Lionello Venturi a Giuseppe Bottai
Giovanna Perini Folesani

Il racconto sull'architettura nelle mostre del primo Novecento tra continuità e sperimentazione

Sandra Costa

Università di Bologna

Alessandro Paolo Lena

Università di Bologna

Anna Rosellini

Università di Bologna; ENSA Paris-Est,
Université Gustave Eiffel

“Uno dei più efficaci veicoli per la conoscenza, la diffusione e la saggiatura delle idee che presiedono al gusto moderno è rappresentato dalle esposizioni”: iniziava così il testo di Giuseppe Pagano dedicato alle esposizioni del primo Novecento pubblicato nel 1941 su “Casabella”. Qui l'autore sottolineava come proprio il carattere “provvisorio” e perlopiù considerato “vile” delle mostre temporanee rispetto alle architetture permanenti consentisse con maggiore facilità al “gusto nuovo” dell'architettura di esprimersi senza incontrare eccessive resistenze.

La storia delle mostre di architettura in Italia si sviluppa nella prima metà del Novecento secondo narrazioni articolate in funzione di obiettivi differenti e secondo una diversità di *display* e di scala che ne fanno un prisma di lettura pertinente per la comprensione dell'evoluzione dell'atteggiamento sociale e critico rispetto a temi di grande rilevanza, come la dimensione identitaria della cultura italiana nel rapporto con le altre nazioni, l'interesse verso nuovi equilibri tra spazi collettivi e spazi privati, l'attenzione verso il rapido cambiamento delle condizioni dell'abitare urbano rispetto alle priorità del secolo precedente. Le mostre dedicate all'architettura hanno rivolto una progressiva attenzione alla declinazione delle relazioni tra le singole architetture, l'urbanistica e la più ampia dimensione del territorio diventando strumento di educazione alla memoria collettiva e di formazione al gusto contemporaneo, ma hanno costituito anche elementi ideologici e leve di un diverso modo di concepire, proprio grazie all'architettura, il rapporto tra il passato e il presente, attraverso il *Cultural Heritage*, tra monumenti e presenze non monumentali, tra spazio costruito e paesaggio, tra *display* tradizionale e proposte radicali.

È dalla fine del XIX secolo che i monumenti hanno cominciato a essere considerati come realizzazioni la cui architettura era significativa dell'arte quanto della storia di un territorio e del rapporto di conoscenze, di fruizione, di consapevolezza identitaria dei cittadini di una particolare regione e nazione: in questo senso va ricordato l'apporto della teoria dei monumenti

di Alois Riegl (1858-1905). Ma l'interesse per il *Cultural Heritage* che si cominciava a esprimere nelle esposizioni d'architettura si rivolgeva sia al passato sia alle contemporanee proposte europee: all'inizio del Novecento, infatti, il pubblico italiano era stato sollecitato, proprio grazie alle architetture effimere presentate nelle esposizioni temporanee, ad accogliere anche le forme – già ben note – dell'Art Nouveau, abituandosi ad accettare le soluzioni architettoniche in evoluzione della modernità. L'Esposizione internazionale di Torino del 1902 ne può essere considerata un esempio significativo.

Il rinnovamento dello sguardo, che accompagnò tanto l'organizzazione quanto la fruizione delle esposizioni dedicate all'architettura, venne favorito anche dalla diffusione di una serie di mezzi tecnici e di riproduzione che, proprio nella prima metà del Novecento, acquisirono il diritto di entrare a far parte degli strumenti di una conoscenza non solo pubblica, ma anche istituzionale, al servizio di un Patrimonio italiano che proprio allora si andava costruendo come *Heritage* anche grazie alle prime campagne di ricognizione e catalogazione, spesso finalizzate al restauro, dei beni storico-artistici. Nelle esposizioni di architettura, accanto alle stampe o ai modellini in formato ridotto, le fotografie diventarono mezzo insostituibile per mostrare e raccontare al pubblico l'architettura nei suoi dettagli, ma soprattutto nel suo contesto urbano o paesaggistico. A questo proposito, per esempio, non si può non ricordare come Corrado Ricci (1858-1934) e Adolfo Venturi (1856-1941) avessero indicato proprio nella fotografia un dispositivo essenziale per la conoscenza, la conservazione e la catalogazione del Patrimonio.

La Prima guerra mondiale doveva costituire uno spartiacque fondamentale per la percezione pubblica dei monumenti e delle architetture storiche: bardato da sacchi di sabbia, sostenuto da improbabili impalcature di legno, il patrimonio architettonico diventò il corpo simbolico della Nazione di cui le fotografie divulgarono a livello internazionale immagini toccanti. Le testimonianze di architetture danneggiate

o distrutte, esposte in mostre documentarie anche prima della fine del conflitto, valorizzavano quello che potrebbe essere definito come il primo vero sforzo collettivo, popolare e nazionale di protezione del *Cultural Heritage* italiano.

Il *Cultural Heritage* di quale passato?

Nella prima metà del Novecento, anche grazie all'apporto di intellettuali come Ranuccio Bianchi Bandinelli (1900-1975), si sarebbe sviluppato un diverso modo di concepire l'archeologia superando, anche in questo caso, una visione dell'antichità "circoscritta" ai soli capolavori in favore di un esame ampliato al tessuto urbano e alla cultura materiale espressione dei luoghi. Si sarebbe articolata così una forma di narrazione dell'architettura antica in cui l'evocazione delle costruzioni romane, della loro grandezza e della loro essenza tecnica e materiale, diventava strumentale a un resoconto scientifico prima ancora che alla visione politica in cui il regime fascista avrebbe indugiato nella improbabile proposta di una *renovatio imperii*. Si trattava di una visione dell'architettura e delle antiche città romane come specchio di un contemporaneo primato culturale italiano, ancorato nella storia e nella grandezza universalmente riconosciuta di rovine millenarie. Architetture, materiali e forme costruttive dell'antica Roma vennero esposti al grande pubblico in mostre immersive e di successo popolare, la cui museografia tendeva consapevolmente a un *métissage*, oggi di particolare attualità, tra evocazione e documentazione.

Quali scale e quale geografia per la narrazione dell'architettura nel primo Novecento?

È da notare l'uso differenziato, che si viene attuando nelle esposizioni temporanee, dei frammenti architettonici già tanto cari all'estetica romantica: all'utilizzo dei calchi – spesso impiegati quali dispositivi di una personale contemplazione del bello e del sublime – si affianca, come nella mostra di

Siena del 1904, l'inedita esposizione di frammenti originali, certamente utili anche per offrire al pubblico una cognizione più condivisa delle esigenze di restauro ormai essenziali per molti monumenti italiani.

Intanto le esposizioni universali, ma anche le esposizioni etnografiche e coloniali, e perfino quelle regionali, che si erano susseguite in diversi Paesi europei e in Italia dalla fine dell'Ottocento, avevano proposto a un pubblico, ormai più vasto ma meno esperto e spesso internazionale, l'emozione di esperienze immersive grazie alla realizzazione di scenografie monumentali: basti pensare alla precoce esperienza del viale delle Nazioni realizzato nel 1878 al Campo di Marte per l'Esposizione universale di Parigi. A una dimensione più popolare si possono ricondurre anche le strade dalle facciate di legno dipinto, ma ricostituite a grandezza naturale, di quei "villaggi d'Italia" allestiti in molte esposizioni nazionali e internazionali. Qui la scala 1:1 delle strutture esposte passa dal vero al verosimile, dalla narrazione scientifica alla suggestione emotiva. Questo "gusto" per finti teatri urbani particolarmente apprezzati da un pubblico popolare avrebbe trovato un analogo riscontro anche in una dimensione intellettuale, se non già ideologica, che lungo il Novecento come in una sorta di *fil rouge* avrebbe portato a offrire attenzione, più che a singole architetture celebri e celebrate, all'insieme dei centri storici nel loro composito tessuto: il passaggio, fondamentale per la storia delle architetture e della città, ma anche per l'evoluzione di un diverso sguardo del pubblico, può essere collegato anche al progresso della critica d'arte, ormai pronta a passare dall'idea di capolavoro a quella di tessuto artistico e storico secondo le concezioni promosse dal metodo sociologico, ma anche dalle puntuali esigenze di ricostruzione o restauro dei centri storici sviluppatesi fin dal primo dopoguerra.

L'evoluzione della riflessione sulla scala ha avuto una tappa fondamentale, e in qualche modo conclusiva, nel 1954 con la mostra del QT8 alla X Triennale di Milano: qui il salto di scala avrebbe toccato l'intera dimensione dell'architettura e il

pubblico sarebbe stato invitato, con una soluzione totalmente immersiva, ma questa volta vera e non verosimile, a visitare appartamenti arredati e abitati. In questo caso il legame tra creazione architettonica, dimensione abitativa, spazio urbano configura la relazione tra l'abitare e il contesto, diventando oggetto di uno stretto rapporto che avrebbe coinvolto anche il ruolo dell'architetto rispetto a una scala progettuale non più solo architettonica ma urbana.

Specie a partire dagli anni trenta il ruolo rilevante delle riviste, basti solo pensare all'influenza di "Domus" e "Casabella", avrebbe poi contribuito a diffondere e valorizzare anche in una dimensione internazionale allestimenti ed esiti critici delle riflessioni italiane presso gli addetti ai lavori, ma anche nell'opinione di un pubblico estero sempre più attento agli aspetti culturali del turismo.

Nel primo Novecento le acquisizioni più significative rispetto al *Cultural Heritage* nel suo rapporto con le mostre di architettura sono forse due. La prima è che progressivamente l'interesse degli studiosi e dei curatori passa dall'esposizione dell'architettura in sé ai rapporti che essa stabilisce, tramite le sue forme storiche e i suoi materiali, all'esterno con il proprio contesto territoriale e all'interno con la diversa espressione dell'arte e delle arti decorative. In secondo luogo, la volontà di elaborare forme narrative che possano unire una dimensione scientifica a una più ampia comprensione e accessibilità per il pubblico.

Il rapporto tra le forme architettoniche del passato e l'insegnamento radicale modernista avrebbe trovato sia negli allestimenti museali sia in quelli "più sperimentali" delle mostre temporanee un luogo di incontro naturale in cui le nuove esigenze della museografia e della didattica museale offrivano un palcoscenico ideale per una riflessione sulle forme dello *storytelling*, ma anche sull'uso dei nuovi materiali della contemporaneità. Forme e materiali che in molti casi sarebbero passati dalle soluzioni di *display* effimere delle mostre a quelle permanenti dei musei, contribuendo ad abituare

il pubblico italiano a una fruizione culturale e visiva delle forme architettoniche e dei loro materiali anche nel contesto vivo e abitato delle città e dei territori.

Il pubblico al bivio? Modelli espositivi a confronto

Già a cavallo tra XIX e XX secolo, esperienze come le *period rooms* – le sale ambientate che ricostruivano gli interni domestici o architettonici di epoche passate – avevano posto al centro dell’attenzione museografica la possibilità di formare il gusto del visitatore attraverso dispositivi immersivi concepiti con finalità didattiche. Tale impostazione, fondata sulla trasmissione del patrimonio storico e sulla valorizzazione della tradizione, si traduceva in un uso pedagogico della ricostruzione ambientale, capace di guidare lo spettatore verso la conoscenza del passato e, allo stesso tempo, di offrire agli artigiani modelli di alta qualità da imitare.

Nel periodo compreso tra le due guerre, l’elaborazione e la diffusione di nuovi linguaggi architettonici e artistici, mirati a superare il decorativismo e il gusto borghese di derivazione ottocentesca, avrebbero trovato nelle esposizioni un terreno particolarmente fertile, in cui la sperimentazione formale e la funzione didattica si intrecciavano e si traducevano in una presenza concreta, immediatamente percepibile dai visitatori. In Europa, numerose esposizioni segnarono momenti cruciali nella ridefinizione del linguaggio architettonico e nella formazione di un gusto “moderno”: dall’*Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* di Parigi nel 1925, all’*Esposizione di Stoccolma* nel 1930 alla *Bauausstellung* di Berlino nel 1931, fino alle iniziative promosse dal Bauhaus. Pur nella diversità dei contesti e delle pratiche espositive, tutte queste esperienze convergevano sull’idea che la mostra temporanea potesse costituire un dispositivo privilegiato di mediazione culturale, capace di testare e insieme rendere tangibile la nuova relazione tra forma e funzione, tra architettura e società, presentando concretamente al pubblico la portata e i benefici di tali innovazioni.

Quale gusto “moderno”? Una molteplicità di linguaggi radicali

Le mostre tra le due guerre, infatti, riflettono la transizione da un gusto ancora legato alla tradizione e offrono casi emblematici dell’azione delle esposizioni come strumento di mediazione culturale e di costruzione del gusto. In questo percorso, che dal dibattito sulla questione dell’ornamento portò verso un linguaggio progettuale sempre più sobrio, funzionale e radicalmente “moderno”, si confrontarono e talvolta si scontrarono indirizzi differenti, testimoni della pluralità e della ricchezza di proposte del panorama culturale italiano. Il paragone tra due importanti rassegne, la *“Mostra della Rivoluzione fascista”* del 1932 e la V Triennale di Milano del 1933, consente di leggere la tensione tra modelli diversi: l’uno volto a costruire un ambiente di rottura e di immediata presa emotiva, l’altro orientato a favorire l’assimilazione della nuova architettura razionalista. Nel 1932 Roma ospitò la prima *“Mostra della Rivoluzione fascista”*, allestita da un gruppo omogeneo di artisti legati ai movimenti del Novecento e del futurismo. La mostra si poneva come un atto deliberatamente rivoluzionario, mirato a sancire un distacco netto dalle generazioni precedenti e a proporre un linguaggio visivo radicalmente antiaccademico. L’uso sistematico del fotomontaggio e di accorgimenti scenografici mutuati dall’arte russa – soprattutto nei riferimenti alle proposte di Konstantin Mel’nikov – costituiva uno strumento per generare un impatto emotivo immediato e drammatico sul visitatore, orientandolo verso una nuova sensibilità estetica e verso la percezione di un’unità di gusto e di clima assolutamente coerente, sino ad allora rara nelle esposizioni italiane. La mostra si distaccava completamente e con decisione dall’orientamento stilistico funzionalista dell’architettura europea dell’epoca, proponendo un linguaggio originale e autonomo, evidente nella spettacolarizzazione dell’allestimento, in netto contrasto con i coevi modelli razionalisti. Al di là dell’allineamento con le proposte internazionali, l’esposizione romana avrebbe offerto l’esempio di come la costruzione dello spazio espositivo, la sequenza dei percorsi e la coerenza stilistica potessero agire

come strumenti pedagogici capaci di guidare il pubblico nell'esperienza di una modernità radicale che abbracciava ogni aspetto della vita dell'uomo.

Solo un anno più tardi, nel 1933, la V Triennale di Milano, ordinata da Gio Ponti, Carlo Alberto Felice e Mario Sironi, si caratterizzò invece per una forte apertura internazionale e per l'adesione dei giovani architetti italiani ai principi del razionalismo. L'ampia partecipazione straniera permise al pubblico di confrontarsi con modelli europei che andavano consolidandosi e di leggerne le declinazioni nei progetti degli architetti italiani. Gio Ponti, infatti, garantì una grande libertà ai progettisti più giovani, come Giuseppe Terragni, Figini e Pollini e i BBPR, che poterono sperimentare concretamente i principi della nuova architettura razionalista attraverso i piccoli edifici della "Mostra dell'abitazione", allestita nel parco della Triennale. In questo contesto, la rassegna avrebbe favorito l'assimilazione di un linguaggio genuinamente moderno da parte del visitatore, che poteva fruire di forme e ambienti coerenti con i principi della nuova architettura.

L'architettura come laboratorio di sperimentazione formale e ideologica?

Tra Roma e Milano, il panorama espositivo italiano degli anni trenta si esprime dunque attraverso modalità complementari di mediazione culturale: da un lato, la creazione di un'intensa esperienza emotiva che educa alle innovazioni grazie a un *display* altamente scenografico e di grande impatto; dall'altro, percorsi progettati secondo i principi del razionalismo, che consentivano ai visitatori di familiarizzare con i nuovi modelli nel confronto internazionale. In entrambi i casi, la mostra diventava così strumento per la formazione del nuovo cittadino, laboratorio di gusto e palestra di modernità, confermando come lo spazio espositivo fosse non soltanto un campo di sperimentazione formale, ma anche un luogo di confronto culturale e politico, capace di riflettere le contraddizioni e le aspirazioni della società italiana del tempo.

Il ruolo di queste esperienze espositive si estese oltre il periodo fascista e trovò la sua piena maturazione nel secondo dopoguerra. Se le mostre degli anni trenta avevano già evidenziato una chiara tensione verso la costruzione di una nuova sensibilità estetica, i principi di chiarezza, funzionalità e coerenza formale vennero recepiti e applicati su larga scala nei progetti di ricostruzione del Paese. Negli anni del dopoguerra, le mostre di architettura e di design – come la prima edizione del Compasso d'Oro nel 1954 – proseguirono nel loro ruolo di laboratori sperimentali, concentrandosi sui temi della ricostruzione e della casa, fino a integrare sempre più le questioni del disegno industriale e della produzione in serie nella riflessione sull'abitare. Parallelamente, si sviluppò un modello di associazionismo che integrava architettura e politica nelle esperienze espositive, soprattutto quelle legate alla memoria della Resistenza. Le esposizioni temporanee si affermarono così come strumenti fondamentali per consolidare i nuovi gusti e promuovere una coscienza civica e un'identità culturale radicalmente rinnovate.

La “Mostra Giottesca” (1937).

La genesi e il progetto di allestimento di un'esposizione d'arte antica per il “riconoscimento della ‘rivelazione’ nel processo creativo”

Ilaria Cattabriga

Università di Bologna

Il culto dei Primitivi

La “Mostra Giottesca” venne inaugurata nella Biblioteca degli Uffizi il 27 aprile 1937 e terminò il 30 novembre dello stesso anno, dopo essere stata prorogata per un mese. Si tratta, ancora oggi, di uno dei massimi eventi espositivi nazionali nel periodo tra le due guerre, che è diventato un punto di riferimento per la storiografia dell'arte medievale e per la storia delle mostre in

Il contributo si propone di analizzare la “Mostra Giottesca” del 1937 per ricostruirne il fondamento scientifico, che la distinse dai fini propagandistici e divulgativi di altre esposizioni coeve, e per capire le ragioni per cui l'anima scientifica della mostra, Mario Salmi, la definì “una mostra attuata da studiosi e per studiosi”.

Si intende perseguire tale obiettivo affrontando lo studio genealogico dell'evento nel quadro più ampio delle mostre allestite in Italia nel periodo tra le due guerre mondiali, per capire come e perché, da un lato, anche la “Giottesca”, durante il Ventennio fascista e nella vivida situazione cittadina accesa dalle iniziative culturali locali, si fece interprete delle finalità propagandistiche del primato culturale nazionale e delle specificità italiane, e dall'altro, in che modo, a differenza di altri interventi, rivoluzionò radicalmente il modo di esporre in funzione delle proprie ambizioni scientifiche attraverso un innovativo ordinamento delle opere e grazie al progetto allestitivo di Giovanni Michelucci, Giuseppe Giorgio Gori e Mario Chiari. Utilizzando questa chiave di lettura si cercherà di definire secondo quali parametri diventò un innovativo dispositivo di conoscenza delle opere d'arte e un riferimento per allestimenti del secondo Novecento.

Italia. Alessio Monciatti ha ampiamente studiato il tema¹ sottolineandone il fondamento scientifico, che il contributo si propone di analizzare come aspetto che la distinse dai fini propagandistici e divulgativi di altre esposizioni coeve. Si intende perseguire tale obiettivo affrontando lo studio genealogico dell'evento nel quadro più ampio delle mostre allestite in Italia nel periodo tra le due guerre mondiali, per capire come, da un lato, anche la “Giottesca”, durante il Ventennio fascista e nella vivida situazione cittadina accesa dalle iniziative culturali locali, si fece interprete delle finalità propagandistiche del primato culturale nazionale e delle specificità italiane, e dall'altro, in

che modo rivoluzionò radicalmente il modo di esporre attraverso l'ordinamento delle opere e grazie all'allestimento progettato da Giovanni Michelucci, Giuseppe Giorgio Gori e Mario Chiari, diventando un innovativo dispositivo di conoscenza delle opere d'arte e riferimento per allestimenti del secondo Novecento.

La "Giottesca" fu ideata per celebrare i seicento anni dalla morte di Giotto (1337), nato a Colle di Vespignano, frazione di Vicchio nel Mugello, nei pressi di Firenze, e universalmente riconosciuto, fino agli anni trenta del Novecento, come iniziatore della pittura italiana e primo pittore moderno, grazie soprattutto alla critica di Giorgio Vasari il quale ne ravvisò la qualità del metodo nel suo "vero modo di dipingere" che si distinse dopo secoli bui². Secondo questa visione³ Giotto era considerato il capostipite della "grande tradizione pittorica fiorentina fondata sul disegno⁴, attraverso la quale la pittura e l'arte italiana in generale raggiunsero la loro più alta espressione in Michelangelo"⁵.

La "Giottesca" non espose solo opere del maestro originario del contado fiorentino, ma anche il lavoro dei "Primitivi", come vengono definiti i pittori italiani che vissero dal Duecento alla fine del Quattrocento, tra Cimabue e Botticelli, ovvero coloro che, secondo Giorgio Vasari, avevano preceduto Michelangelo, Raffaello e tutti i grandi maestri che lo storico fiorentino considerava modelli insuperabili.

Se Giovanni Poggi, nell'introduzione al catalogo della "Giottesca"⁶, specificò che la finalità dell'esposizione era celebrare Giotto e la sua arte in un momento in cui servivano gli studi sulle scuole toscane del XIII secolo, da cui derivava l'intenzione di allestire una rassegna della pittura toscana pregiottesca, fu Mario Salmi, vera anima progettuale e organizzativa della mostra, a chiarirne il preciso fondamento scientifico su "Emporium":

mentre altre mostre si propongono puri scopi divulgativi, mancano o quasi di problemi, questa ha una sua fisionomia precisa, ha anche fini scientifici e quindi problemi molti: si rivolge insomma, oltre che ad un pubblico colto, agli uomini di studio⁷.

Nel corso dei suoi studi, Mario Salmi si dedicò ad ambiti di ricerca tradizionalmente trascurati, oscurati dall'interesse dominante per le espressioni artistiche più monumentali e celebrative, come furono, negli anni trenta, le "mostre di regime" coeve alla "Giottesca". In un contesto culturale italiano ancora fortemente segnato dall'estetica idealista di matrice crociana, Salmi si interessò spesso a settori marginali, affidandosi a un'analisi critica fondata non tanto sull'esperienza estetica quanto su un rigoroso metodo storico e filologico, affiancato da accurate indagini sul campo. Lo stesso fece con la "Giottesca", a cui assegnò il compito di costruire un campo concreto di indagine sulle opere esposte e, in particolare, di offrire la riprova del superamento delle qualità artistiche della tradizione fiorentina e del Centro Italia attraverso l'analisi della formazione e dell'eredità di Giotto, di cui gli attori principali erano i pittori Primitivi. Per sottolineare l'intento scientifico della mostra, è importante specificare che il lavoro dei Primitivi fu oggetto di molti studi dei primi decenni del Novecento⁸, inaugurati, nell'ambito delle ricerche sulla tutela delle opere d'arte, dalla pubblicazione nel 1930 del *Corpus of Florentine Paintings* di Richard Offner e dall'avvio delle attività del Gabinetto dei Restauri della Soprintendenza di Firenze⁹, anticipati da *Il gusto dei Primitivi*, volume pubblicato nel 1926 da Lionello Venturi, che mirava al recupero della poetica degli artisti "Primitivi", in cui si potevano ravvisare gli elementi necessari per dare una definizione specifica di "gusto". Secondo Venturi, infatti, nell'opera di questi autori "[era] possibile rintracciare alcuni risultati estremi e perfetti del gusto della rivelazione"¹⁰. L'anno successivo alla pubblicazione del libro anche Benedetto Croce sottolineò l'importanza del lavoro di Venturi e della riscoperta di questi autori, affermando che

la vecchia critica che li considerava più o meno imperfetti e mal destri, misurandoli al lume di abilità di cui non avrebbero saputo di cosa farsi, o paragonandoli ad artisti di altre epoche e di altra disposizione morale, si [poteva] dire ormai sorpassata:

quantunque, come mostra la dotta e acuta storia di essa che il Venturi ha ricostruita, assai sia costato il sorpassarla, né si possa dire estirpata del tutto dalle menti, e sempre, qua e là, rigermogli¹¹.

Inoltre, *Il gusto dei Primitivi*, uscito al culmine del dibattito intellettuale di epoca fascista, assunse una posizione polemica nei confronti del regime perseguendo l'obiettivo di esaltare il valore mistico e rivelatore dell'espressione artistica, facendo seguito alla critica neoromantica. Più precisamente, Venturi definì "gusto" il concetto interpretativo che indicava le scelte o le preferenze di un artista nell'ambito della cultura, generale o artistica, e che contraddistingueva il metodo, la ricerca e la poetica di un autore, che poteva essere così inserito in una determinata epoca o scuola. Con questa teoria Venturi dimostrò quindi il proprio impegno culturale nel dibattito politico dell'epoca, schierandosi apertamente in opposizione all'ideologia fascista che non condivideva tale concetto di "gusto", ma prediligeva la scelta univoca del classicismo figurativo per veicolare il proprio messaggio propagandistico¹². Per il suo autore, infatti il libro

è scritto per recare all'attuale critica d'arte il contributo di una esperienza della "rivelazione" in arte, e non si limita a una sola personalità per chiarire il problema sotto il maggior numero possibile di aspetti, non si occupa dell'arte di questo o di quello o di molti primitivi, non cerca ciò che individua gli artisti, cerca ciò che li accomuna, non la loro arte, ma il loro gusto. Non so se la parola "gusto" sia la più adatta a significare quello che intendo; non ne ho trovata una migliore. E per evitare equivoci, dichiaro che intendo per gusto l'insieme delle preferenze nel mondo dell'arte da parte di un artista o di un gruppo di artisti¹³.

Venturi riteneva quindi che, nonostante l'opposizione tra classici e romantici fosse terminata, essa si stesse rinnovando. Tutti gli schemi interpretativi esistenti dissimulavano l'esperienza

storica, e avevano così prodotto, nel corso dei secoli, una dissociazione tra classicismo e realismo, escludendo da tutte le esperienze i maestri Primitivi. Proprio la consapevolezza di questo occultamento poteva liberare la critica dalla consueta opposizione tra classico e romantico aprendola verso "nuovi orizzonti a traverso dei secoli e i continenti, affinché la nostra esperienza [traesse] da ogni tempo e da ogni luogo una conoscenza totalitaria dell'arte". Secondo Venturi, per poter comprendere i Primitivi era necessario considerare l'arte classica e l'arte romantica, l'arte realistica e l'arte idealistica, lo studio della forma e del colore sullo stesso piano, per poi riuscire ad affiancare all'osservazione di queste dicotomie "il riconoscimento della 'rivelazione' nel processo creativo dell'opera d'arte"¹⁴.

L'idea di Venturi riguardo al disvelamento del processo creativo e alla possibilità di individuare, tramite il parametro del concetto di "gusto", ciò che accomuna autori differenti, fu il fondamento della "Giottesca" sostenuto da Mario Salmi, e, come il testo di Venturi, strumento di accompagnamento verso la riscoperta dei pittori del Due e del Trecento¹⁵. Entrambi predilessero una struttura analoga che proponeva una lettura comparata dei Primitivi, nel volume su un *corpus* di novanta tavole, in mostra su più di trecento.

Il Medioevo in mostra

Per capirne le principali caratteristiche, la "Giottesca" va inquadrata nella storia delle esposizioni d'arte medievale, "genere" andato costituendosi lentamente proprio grazie ai numerosi allestimenti italiani e stranieri tra Ottocento e Novecento¹⁶. Molti autorevoli studi individuano come elementi comuni alle mostre d'arte medievale il fatto che fossero concepite come rassegne temporanee e prevedessero l'esposizione di un corpo di materiali molto eterogeneo, allestito per via diacronica, che quindi inevitabilmente veniva suddiviso e gerarchizzato in base ai soggetti, alle tecniche di realizzazione e alla tipologia di oggetto¹⁷. Le mostre d'arte

medievale, inoltre, dall'Ottocento e in particolare fuori dall'Italia, utilizzarono ordinamenti cronologici, soprattutto per esporre i dipinti di maggior pregio, e sezioni secondarie per disporre oggetti e produzioni medievali caratteristici come miniature, sculture di materiali diversi, smalti, pietre o gioielli. Questo orientamento trovò conferma soprattutto all'estero negli anni venti del Novecento, quando si iniziarono a raggruppare oggetti per periodizzazioni stilistiche, a seguito di più ampi studi delle collezioni, o in base ai supporti in materiali specifici¹⁸.

Negli anni trenta, grazie soprattutto alla mobilità delle opere, rimosse dalle loro ubicazioni per proteggerle dal primo conflitto mondiale, fu possibile allestire molte esposizioni d'arte due e trecentesca. In Italia e in Europa, le mostre d'arte medievale detenevano le medesime caratteristiche di quelle del decennio precedente ma erano animate da un forte spirito nazionalistico, come ad esempio, in Francia, l'"Exposition des Trésors de Reims" (Parigi, 1938), oppure, in Germania, la "Grosse Deutsche Kunstausstellung" (Monaco, 1937) e la più nota "Entartete Kunst" (Monaco, 1937) della cosiddetta "arte degenerata", promossa da Hermann Goering a Monaco di Baviera, che prevedeva l'esplicita contrapposizione propagandistica tra le espressioni artistiche delle avanguardie, dai cubisti agli espressionisti tedeschi, e un'arte di regime caratterizzata da un accademismo illustrativo e fortemente ideologico¹⁹.

In Italia, negli anni trenta, vennero inaugurate diverse mostre, coeve alla "Giottesca", con scopo propagandistico e divulgativo delle specificità territoriali e regionali. Il 1937, in particolare, fu un anno ricco di eventi che fecero emergere chiaramente il quadro politico e culturale europeo, come accadde ad esempio, oltre che per le mostre già citate, per l'"Exposition Universelle" di Parigi dove si misero a confronto l'Unione Sovietica staliniana e la Germania nazista, i progetti di Le Corbusier e *Guernica* di Pablo Picasso, oppure per la "Mostra Augustea della Romanità" (Roma, 1937-1938)²⁰, nella quale l'allestimento, ad alto contenuto scenografico, non funzionò solo come una perfetta macchina della propaganda fascista ma costituì anche uno

degli esempi più significativi di progettazione di una mostra temporanea che si avvale del lavoro di molti professionisti dell'epoca per ideare uno spazio complesso e sperimentale²¹. A Firenze negli anni trenta si inaugurarono molti eventi ed esposizioni volti a esaltare le specificità nazionali e locali che contribuirono a fare della città la sede di tante importanti iniziative culturali²². Tra le mostre temporanee organizzate²³ si ricordano, in particolare, la "Mostra del Tesoro di Firenze sacra" nel Convento di San Marco, dal 1° maggio al 1° ottobre 1933 e, nell'inverno, al Palazzo del Parterre, la "Mostra d'Arte Germanica", uno degli eventi che maggiormente monopolizzò l'intento di fortificare il Partito fascista. Nel diversificato susseguirsi di esposizioni fiorentine²⁴, il ruolo di Ugo Ojetti, membro anche della commissione organizzatrice della "Giottesca", fu cruciale nel promuovere mostre d'arte antica tra le due guerre che si opponevano alle "mostre di regime" sul tema²⁵, perché queste ultime, nonostante esaltassero il tratto di italianità, che dividevano con le "ojettiane" – su realtà locali e "più efficienti" – si ponevano essenzialmente come rassegne, di carattere più generale e senza alcun fondamento scientifico²⁶.

Tra tutte le mostre che ebbero l'intento di riconoscere gli esordi del tema dell'"italianità", fondativo degli studi di Francis Haskell²⁷, la "Mostra del Tesoro di Firenze sacra" costituì l'antecedente della "Giottesca" per la sua impostazione scientifica finalizzata alla conoscenza delle tavole esposte, che in parte vennero riproposte nella "Giottesca" e restaurate per l'occasione dal Gabinetto dei Restauri²⁸, che, tra le attività più rilevanti di quel periodo, vide proprio la riscoperta della pittura medievale. È importante sottolineare che in quegli anni il restauro cominciava a essere considerato come momento di conoscenza, che poteva essere attuato con interventi diretti sulle opere o semplicemente tramite un corretto allestimento che ne avrebbe permesso una conoscenza approfondita per valutare eventuali restauri. Attraverso la rimozione delle ridipinture, si restituiva alle opere la loro autentica immagine.

Proprio la “Giottesca” fu la circostanza che mise in luce la possibilità di acquisire consapevolezza rispetto alla necessità di restaurare le opere prima della loro esposizione²⁹, oppure, di saper discernere, dall’osservazione diretta delle tavole e dalla loro sequenza, le operazioni tecniche di recupero necessarie³⁰. Le recensioni della “Mostra del Tesoro di Firenze sacra” produssero il più aggiornato stato dell’arte sulla questione del restauro e la “Giottesca”, che ne accolse in parte l’intento scientifico, fu la prima occasione per il Gabinetto dei Restauri di Firenze di mostrare i risultati dei primi anni di lavoro, quindi anche l’importanza del rapporto tra mostre e restauri³¹.

Il progetto di allestimento

La “Giottesca” fu il primo intervento di allestimento agli Uffizi di Giovanni Michelucci, profondo conoscitore degli esiti formali comuni ai pittori Primitivi che lo influenzarono anche nelle sue opere pittoriche. Giotto, Masaccio e Beato Angelico furono i maestri che maggiormente guidarono i suoi interessi in campo artistico e architettonico proprio per quell’afflato spirituale senza tempo che le loro opere comunicano³²: la componente spirituale fu una delle matrici del progetto per Michelucci, a cui il maestro attribuì un ruolo prevalente sul risultato formale³³. L’incarico per l’allestimento della “Giottesca” giunse a Michelucci quando era già noto sulla scena nazionale da una decina di anni, ovvero da quando, dopo essersi trasferito a Roma, verso la fine del 1926, entrò in stretti rapporti con Roberto Papini – pistoiese come lui e fondatore insieme a Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini di “Architettura e Arti Decorative” –, allora principale promotore delle doti di artista e architetto di Michelucci e colui che lo inserì nell’ambiente degli architetti romani gravitanti intorno alla scuola di Architettura. La conoscenza di Papini permise a Michelucci di costruire un’importante rete di contatti con le riviste di settore, con prestigiosi committenti, artisti, colleghi e politici, come Giuseppe Bottai, che dal 1926 fu prima sottosegretario poi, dal 1929 al 1932, guida del Ministero delle Corporazioni,

subentrando a Mussolini. Fu Bottai a presentare a Michelucci i maggiori esponenti del Partito Nazionale Fascista, a cui Michelucci era già iscritto dal 1925³⁴.

Negli anni trenta Bottai, diventato nel frattempo ministro dell’Educazione Nazionale, si occupò anche di problemi per la tutela dell’arte antica e moderna³⁵ ed ebbe a cuore la “Giottesca”, che inaugurò alla presenza del re Vittorio Emanuele III e del podestà Felice Carena. La commissione esecutiva della “Giottesca”, presieduta da Ugo Ojetti, anch’egli amico di Bottai, stilò, a partire dall’adunanza istitutiva del comitato generale del 14 febbraio 1936, un primo programma provvisorio per le celebrazioni giottesche da inviare a Bottai in cui verbalizzò che il titolo della mostra si doveva innanzitutto all’intento di esporre, per la maggior parte, opere di autori pre e postgiotteschi. Nel comunicato specificarono inoltre che

l’arte di Giotto, sviluppatasi nell’età dei Comuni che fu anche l’età di Dante [...] [affascinava] un intero secolo [...] e tutta la pittura del Trecento si usava chiamarla semplicemente “giottesca”. Ché Giotto, sebbene universale, fu soprattutto pittore, la Mostra [avrebbe dovuto] precisare la posizione storica del maestro, specie in questo campo, e sottolinearne l’eccezionale valore estetico³⁶.

Se il programma inizialmente comprendeva un convegno internazionale, una commemorazione a Palazzo Vecchio, corsi di storia per stranieri su Giotto e pellegrinaggi a Padova, Assisi e Vicchio, solo la commemorazione a Palazzo Vecchio ebbe luogo. Alcuni componenti della commissione, come Mario Salmi e Giovanni Poggi, proposero inoltre di inserire le celebrazioni nella “Settimana di Arte Sacra” di Firenze, che avrebbe permesso una sistemazione delle tavole di Giotto, un restauro degli affreschi di Santa Croce e della cappella del Bargello, nonché una collaborazione tra tutti i comuni che conservavano opere giottesche e un’apertura degli eventi a una dimensione internazionale, precisata nel documento di approvazione del programma di massima da parte di Bottai dell’11 marzo 1936³⁷.

I lavori del Comitato generale per il centenario di Giotto ottennero il consenso del regime solo in seconda battuta, quando se ne riconobbero le possibilità propagandistiche internazionali dettate dai presupposti culturali. Non di secondaria importanza fu poi la pubblicazione di un articolo su “The Times” di Londra che annunciava l’inaugurazione della mostra da parte del re, e anticipava tutte le importanti iniziative culturali che avrebbero avuto luogo a Firenze e nei “comuni giotteschi”³⁸. Questo annuncio convertì la dimensione dell’evento da locale a nazionale e innescò una grande curiosità nell’opinione pubblica: le cronache del tempo testimoniano lo sfarzo dell’inaugurazione delle celebrazioni in onore di Giotto e sottolineano l’accoglienza trionfale del re da parte delle autorità cittadine e del Partito fascista³⁹. Ojetti, nel discorso inaugurale, citò Firenze come “figlia di Roma” e Giotto come la “mente sovrana che all’antico chiedeva ispirazione e la spinta a salire” per superare i tempi bui della guerra e “far luce sul mondo” con le arti e con le lettere⁴⁰. Tale presentazione nazionalistica di Giotto come pittore universale stonava però con la natura specialistica e locale della mostra, che esponeva solo poche tele attribuite al maestro.

Se secondo i programmi provvisori la “Giottesca” avrebbe dovuto esporre tra le centoventi e le centotrenta opere, ne espose in realtà più di trecento e divenne quindi fondamentale, a richieste di prestito avviate, scegliere una sede adatta⁴¹.

Si cominciò a parlare dei locali che avrebbero dovuto ospitare la mostra in occasione di un incontro del Comitato generale organizzativo avvenuto nel dicembre 1936. In tale occasione, il soprintendente Poggi iniziò diversi sopralluoghi per scegliere la sede espositiva⁴² ma infine, il 30 gennaio, il podestà, d’accordo con il Comitato e Ojetti, scelse i locali della Biblioteca degli Uffizi perché presentava i requisiti adatti per numero e vastità delle sale. Gli ambienti individuati furono alcuni spazi, annessi alla Galleria degli Uffizi, risistemati dopo la morte di Antonio Magliabechi e successivamente ceduti dalla Biblioteca Nazionale – che si

era trasferita nella sede di piazza dei Cavalleggeri – dove oggi ha sede la Biblioteca degli Uffizi.

Il grande salone si adattava a ospitare le varie sezioni della mostra, che dovevano essere ottenute con divisori temporanei, distribuiti in maniera che le opere potessero essere correttamente illuminate. Guido Morozzi venne incaricato da parte della Soprintendenza di seguire i lavori in cantiere mentre a Giovanni Michelucci fu affidato il progetto di allestimento su proposta di Alessandro Contini Bonacossi e di Ojetti, che facevano parte anche della commissione finanziaria dell’iniziativa⁴³. Il 17 febbraio 1937 “La Nazione” pubblicò l’annuncio del conferimento dell’incarico ma, pochi giorni dopo, Michelucci venne ricoverato in una clinica a Parma e il progetto trovò compimento grazie ai suoi collaboratori, Giuseppe Giorgio Gori e Mario Chiari. Proprio dalla casa di cura Michelucci descrisse nel dettaglio le modifiche da apportare al progetto: quindi, dalla corrispondenza con Gori e Morozzi, da alcuni articoli e cronache del tempo, da alcune serie di negativi e fotografie storiche conservate presso l’Archivio Foto Locchi di Firenze⁴⁴ e dalla lettura dei comunicati stampa che forniscono indicazioni sugli obiettivi scientifici dell’esposizione⁴⁵ si riescono a ricostruire gli aspetti fondamentali del progetto espositivo.

Per commemorare degnamente Giotto nel sesto centenario della sua morte il Comitato per le sue onoranze si è proposto di riunire in una mostra non solo le non molte tavole conservateci appartenenti interamente o parzialmente al maestro ma soprattutto di render di pubblica conoscenza la genesi dell’arte sua col presentarsi accanto talune delle più significative opere dei maestri toscani che lo precedettero, sulle cui tradizioni egli si formò⁴⁶.

Le poche opere di Giotto dipinte su tavola e quelle risalenti all’anno 1300 dovevano essere posizionate tra le due macrosezioni principali del percorso espositivo: la prima, più

consistente, dei dipinti pregiotteschi, doveva accogliere una rassegna della pittura toscana anteriore a Giotto, mentre la seconda, dedicata ai postgiotteschi della prima metà del Trecento pittorico, localizzabili per la maggior parte nella realtà fiorentina, era riservata agli artisti influenzati da Giotto e a un centinaio di pitture realizzate dai suoi discepoli.

L'ordinamento delle opere duecentesche era suddiviso per scuole pittoriche: lucchese, pisana, senese, aretina, umbra e fiorentina, mentre per il Trecento si abolì un ordinamento "geografico" e si realizzarono raggruppamenti per artista. Questa macroripartizione in parte rivoluzionava l'ordinamento tradizionale "per scuole" in funzione di una più chiara esposizione del lavoro di ogni artista e ne permetteva una lettura cronologica al fine di una corretta comprensione dell'evoluzione del "gusto", come inteso da Venturi. Se l'ordinamento "per scuole" sottoponeva l'allestimento al rischio di creare avvicinati troppo eterogenei, la sequenza temporale, assunta come criterio generale o per ogni singolo artista, escludeva questa possibilità ed evidenziava chiaramente analogie e differenze del metodo di esecuzione e delle tecniche adottate.

Michelucci fece eseguire ai suoi collaboratori un'ulteriore suddivisione razionale delle opere e dello spazio, progettando una ripartizione secondaria per tecniche che isolava in microsezioni le sculture lignee – in qualche caso disposte anche in vetrine lungo il percorso, come i manoscritti esposti nel salone principale al primo piano –, le oreficerie e i disegni, allineandosi così con i tipici allestimenti d'arte medievale. Il percorso espositivo si sviluppava dal vestibolo di accoglienza, si concentrava nel salone principale magliabechiano al primo piano, nelle sale a esso adiacenti e si concludeva nei locali sottostanti verso via dei Castellani. In tutto, le sale utilizzate erano otto: nelle prime tre si trovavano le pitture duecentesche, nel salone magliabechiano quelle di Giotto e le tavole più celebri come la *Maestà di Ognissanti*, la *Maestà di Santa Trinita* e la *Madonna Rucellai*, nelle rimanenti sale al piano terra invece le opere trecentesche.

Le prime tre sale, collegate da un corridoio, furono ricavate nell'ala est del primo piano. Vi si accedeva da un disimpegno ricavato all'estremità meridionale del salone per ammirare la maggior parte delle opere pregiottesche, disposte in modo molto ravvicinato per le loro piccole dimensioni.

Furono raggruppate, per esempio, le tavole raffiguranti la *Madonna in trono col Bambino* e, accanto a immagini della vergine dipinte da artisti come il Maestro del Bigallo o Margarito d'Arezzo, si ergevano l'enigmatica *Madonna in trono intagliata* di Santa Maria Maggiore e l'esile, raffinatamente arcaica per le sottigliezze volumetrico-luministiche, *Madonna in trono col Bambino e storie* da San Martino in Kinzica a Pisa. Saremmo poi stati instradati verso Siena dalla *Madonna dei Mantellini* proveniente dalla chiesa di San Niccolò al Carmine, bizantina come le pitture guidesche che la città offriva alla mostra, nonostante l'assenza della sua più celebrata *Maestà di San Domenico*.

Siena svolgeva indirettamente un gran ruolo anche per il gruppo delle tavole fiorentine rappresentanti la *Madonna in trono col Bambino* influenzate da Duccio, che raramente i commentatori ometteranno di citare. A fonte della svelta e corsiva figuratività del Maestro della Maddalena, già attraverso la *Madonna di Remole* le contaminazioni sono evidenti [...]. Ognuna a suo modo manifesta lo scambio fra i centri di produzione artistica di Firenze e Siena verso la fine del secolo, di cui potremmo elevare a simbolo la celebre *Madonna Rucellai* di Duccio, fino a non moltissimi anni prima ritenuta ancora di Cimabue⁴⁷.

Lo scambio tra diverse realtà toscane era ampiamente documentato in mostra grazie a una disposizione dei dipinti che non seguiva quindi un'organizzazione rigida per scuole o cronologica in tutte le sezioni, ma flessibile, per soggetto⁴⁸. Per la grande sala della Biblioteca magliabechiana, a pianta rettangolare, Michelucci esclude la realizzazione di una balastrata per valorizzare il soffitto a volta che permetteva

una diffusione uniforme della luce, ottenuta grazie alla grande finestra aperta su uno dei lati minori. Il progetto della luce, dall'osservazione delle fotografie storiche, sembra interamente affidato alla diffusione della luce naturale grazie alle aperture esistenti e non viene modulata da tessuti o sistemi oscuranti. Questo inevitabilmente implicò lo studio della disposizione delle opere in funzione dell'illuminazione, coadiuvato dal fatto che molte tavole avevano cornici molto semplici e poco ostacolanti il chiarore della luce naturale. Da un punto di vista architettonico, quello delle cornici, per un progetto di allestimento, non era un problema secondario. Cornici troppo ingombranti potevano creare sui dipinti ombre che non ne permettevano una corretta osservazione oppure rischiavano di confondere l'osservatore perché costituivano un apparato né necessario né inutile: la cornice è uno spazio intermedio tra quadro e ambiente, come le pareti, le superfici di fondo, il volume d'aria assegnato al dipinto, i pannelli temporanei, una zona d'influenza dello spazio pittorico che deve trovare, come accadde nella "Giottesca", un corretto rapporto con lo spazio architettonico ed evitare ogni effetto di falsificazione del quadro⁴⁹. Il salone doveva ospitare sui lati lunghi i grandi crocifissi e i quadri che avevano come imposta quella che nei carteggi iniziali tra Gori e Michelucci venne definita una "panca" lungo l'intero perimetro delle sale, e che, con l'avanzare del progetto, si trasformò in zoccolo. Morozzi avanzò la proposta di romperlo, in corrispondenza del posizionamento di alcune pale d'altare, utilizzando un lungo piano di legno, e creare tanti altarini con funzione di imposta ai quadri. Solo successivamente si decise di predisporre lo zoccolo lungo l'intero perimetro delle pareti della sala come basamento che potesse definire architettonicamente l'ambiente e conferirgli unitarietà. A sostegno dei quadri di minori dimensioni si decise invece di preparare e addossare alle pareti dei parallelepipedi rimovibili che potevano essere facilmente posizionati anche nelle fasi finali dell'allestimento. Dall'osservazione delle fotografie conservate presso l'Archivio Storico Foto Locchi è interessante notare come lo zoccolo si differenzi nel salone principale e nella sala voltata al piano terra.

Nel primo caso è coperto da un pannello alto qualche decina di centimetri fino a raggiungere la base delle grandi croci dove viene chiuso con un altro pannello ligneo a formare uno scalino. Poi prosegue sul profilo delle pareti, come unico basamento continuo intonacato di bianco, inglobando anche la parte finale delle croci, per costruire la base d'appoggio delle tavole di dimensioni minori. Questa soluzione, in particolare, manifesta l'intenzione di rinnovare, rispetto ad altri allestimenti di mostre di pittura fiorentine dei decenni precedenti, il progetto della base d'appoggio delle opere che in molti casi era una semplice mensola ligneo, in altri una *boiserie* con modanature di materiali pregiati come il marmo⁵⁰. Nel secondo caso, invece, a livello di imposta delle pale d'altare il piano viene coperto da un'asse continua in legno, per suggerire le forme degli antichi altari. In queste sale viene aggiunto un classico battiscopa, presumibilmente ligneo, alto una decina di centimetri, con la medesima funzione dell'alto basamento: uniformare lo spazio. Michelucci, Chiari e Gori progettarono, con questi espedienti, un nuovo sistema di sospensione dei quadri affinché, una volta disposti in uno spazio unitario, potessero mostrarsi al visitatore nella loro semplicità e forza didattica (figg. 1-4). Oltrepassata la terza sala al piano terra, dalla porta in fondo a destra delle scale che salivano al ballatoio si entrava nel salone dove era stata posizionata un'immagine di Giotto di Benedetto da Maiano⁵¹. Qui il grande volume della stanza era diviso da setti mobili, mentre gli scaffali e il ballatoio delle pareti erano coperti da una struttura di supporto in legno rivestita di tela grezza per appendere le tavole e suggerire l'atmosfera di una navata. Questo dimostra l'attenzione di Michelucci e dei suoi collaboratori per la dimensione spirituale che le opere trasmettevano e che l'ambiente doveva esaltare instaurando una relazione con esse. Pertanto, lo spazio venne progettato per evocare la condizione originaria dei dipinti, senza alcuna velleità mimetica. In questa sala, sempre caratterizzata da un notevole ravvicinamento delle opere, accanto alle tavole di Cimabue e di Duccio di Buoninsegna si trovavano i capolavori di Giotto, sia



1 Fotografia storica che illustra l'allestimento del salone principale al piano primo, dove è visibile la parte inferiore di un grande crocifisso "annegata" nello zoccolo continuo (© Archivio Foto Locchi)

quelli di sicura esecuzione sia quelli attribuiti, insieme alle tavole eseguite dai suoi contemporanei o allievi.

In questa sequenza fu fondamentale la scelta della tinta delle pareti di tutte le sale; poco prima dell'inaugurazione, all'inizio del mese di aprile, si doveva ancora decidere se intonacarle di bianco o finirle a calce e se differenziare con il colore della pietra gli zoccoli e i capitelli. Prevarrà la prima opzione, che rese l'allestimento molto minimale, caratterizzato dall'uso di pochi, semplici materiali, legno e intonaco a calce accostati all'uniforme pavimento in cotto toscano, ma non per questo meno efficace. Infatti, durante le fasi finali dell'allestimento, Gori scrisse a Michelucci che

il salone superiore è forte abbastanza per i quadri e i crocifissi, poderosi come mole e importanza. Creda che però ci voleva così. Giotto e Cimabue sono stupendi; sulle due pareti già la Madonna di Giotto è fiancheggiata da due crocifissi enormi e l'impressione è enorme⁵².

L'insieme, efficace proprio nella sua semplicità, si può ammirare in un cinegiornale del 5 maggio 1937⁵³ che l'Istituto Luce dedicò all'inaugurazione della mostra. Si può vedere l'allestimento del



2-4 Fotografie storiche che illustrano l'allestimento del salone voltato al piano terra e del salone principale al primo piano in cui si nota la differente soluzione adottata per la finitura del basamento delle opere (© Archivio Foto Locchi)

salone principale: le opere si affiancavano in stretta successione, appese grazie a supporti invisibili, e sulla parete nord est sono riconoscibili il Crocifisso malatestiano, il Polittico di Bologna e la croce dipinta di Santa Croce, la *Madonna Rucellai* con accanto la *Madonna in trono di Badia a Isola*, e la *Maestà di Santa Trinita*. Il progetto prevedeva inoltre di utilizzare alcune salette laterali minori, di pianta irregolare, addossate al salone dal lato opposto rispetto alla porta di ingresso, per esporre manoscritti, miniature e disegni⁵⁴.

Per collegare i due piani della mostra fu necessario ideare uno scalone, che i progettisti avrebbero preferito a una sola rampa, ma che il soprintendente Giovanni Poggi pretese a doppia rampa. Dai carteggi tra Morozzi e Michelucci emerge che, su consiglio di Ugo Ojetti, venne progettata un'ulteriore sala a pianta quadrata al piano terra, tripartita grazie a tramezzi temporanei addossati ai pilastri, cui si accedeva dal lato sinistro per facilitare il movimento del flusso di visitatori, che venivano condotti dapprima verso il primo ambiente di accoglienza, poi nello spazio espositivo intermedio, successivamente nel terzo di uscita⁵⁵ (figg. 5-6). L'ambiente, ricavato da un deposito librario, venne poi consacrato a cappella per accogliere gli arredi sacri e i reliquiari⁵⁶. Questa sala, e le minori adiacenti al salone, ma anche le rampe e i pianerottoli, fungevano da spazi accessori: nessun ambiente era lasciato vuoto e anche gli elementi di collegamento erano concepiti come spazi espositivi. Questo espediente e l'idea di posizionare le opere in modo che si potessero trapiantare da una stanza all'altra, di qualsiasi dimensione fossero, furono studiati per tenere viva l'attenzione del visitatore che, seguendo il percorso, a seconda del tipo di ambiente, poteva riconoscere una gerarchia tra gli oggetti esposti.

Nel deambulatorio l'allestimento riprendeva il racconto dei contemporanei a Giotto come il Maestro della Santa Cecilia, già riconosciuto⁵⁷ quale autore delle ultime *Storie francescane* della Basilica Superiore di Assisi, mentre nelle ultime due sale erano organizzate le opere dei discepoli di Giotto, dove la narrazione si interrompeva all'inizio della seconda metà del XIV secolo.

La "Giottesca", attraverso il nuovo ordinamento e l'allestimento in macrosezioni, riuscì a perseguire l'obiettivo di lasciare al visitatore la percezione di non aver visto una mostra monografica su Giotto, che non veniva presentato come l'iniziatore di una generazione di artisti, ma come attore principale di una tradizione pittorica italiana iniziata decenni prima e continuata con gli artisti che con lui si formarono. L'opera di Giotto si poteva spazialmente e cronologicamente ammirare in un punto cruciale della narrazione suggerita dalla mostra, che metteva così in evidenza la svolta segnata da Giotto, riconoscibile quindi come rinnovatore, invece che capostipite, della tradizione pittorica toscana, e forniva la prova del superamento delle qualità artistiche della tradizione fiorentina e del Centro Italia.

Una mostra "attuata da studiosi e per studiosi"

La "Giottesca" si rivelò da subito un caso isolato nel panorama italiano e internazionale: non espose opere accomunate da un'unica tecnica di esecuzione o da una scuola, né si può definire una mostra "personale" su Giotto. Per questo, per il progetto museografico e per il fatto che non guardò ad alcun esempio estero, si costituì come modello, che a sua volta assorbì quello della "Mostra del Tesoro di Firenze sacra" e che funse da paradigma per interventi successivi. Essa fu strutturata per ammirare le più antiche pitture su tavola italiane, l'evoluzione dell'opera di Giotto e l'"articolazione delle modalità produttive, nella collaborazione di più mani e nel ruolo della bottega, e al fine, l'influenza della scuola"⁵⁸. Le istanze scientifiche della mostra sono rintracciabili nell'obiettivo di riscoprire i pittori Primitivi attuato nell'allestimento, accuratamente progettato per far emergere il concetto interpretativo di "gusto" sviscerato da Lionello Venturi. La struttura della "Giottesca" fu dimostrazione della possibilità di illustrare, con raggruppamenti tipologici o per artista, le scelte o le preferenze culturali di un artista che ne caratterizzano il metodo, la ricerca e la poetica al fine di studiarlo e categorizzarlo. Come auspicato da Venturi, infatti, la "Giottesca"

3.1.11



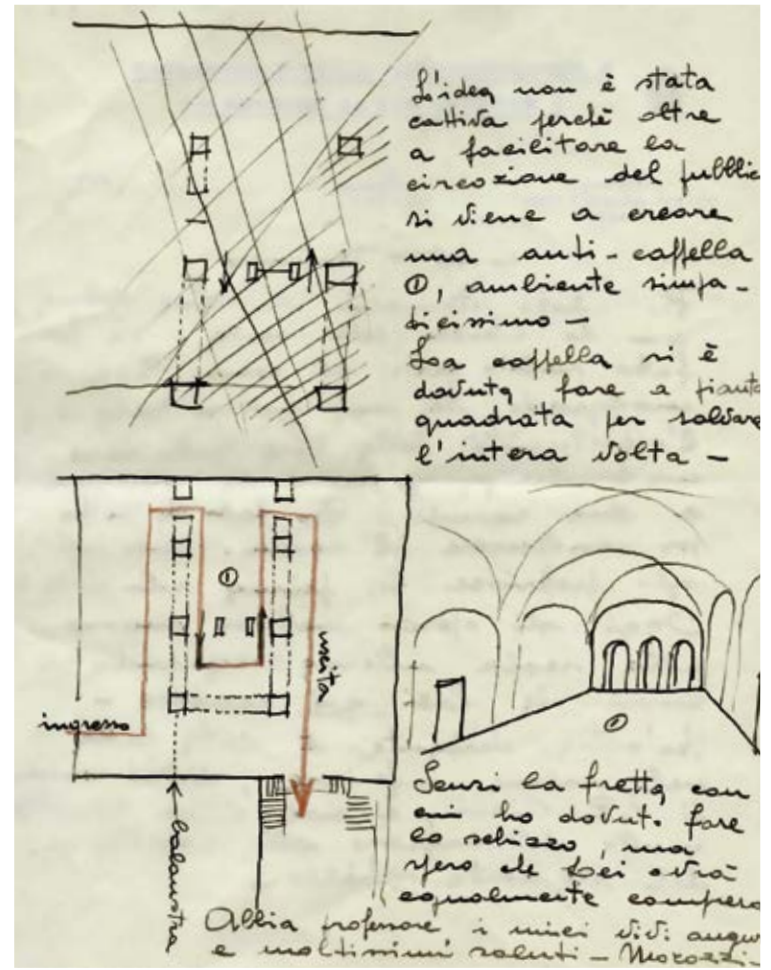
R. SOPRAINTENDENZA ALL'ARTE MEDIOEVALE
E MODERNA PER LA TOSCANA (I.)

DIREZIONE
DELLE RR. GALLERIE E MUSEI
DI FIRENZE

Firenze li 1937
Telefono 25-605

Caro Professore

Ho aiutato stammi la sua lettera con la schizza delle scale. Ne ho fatto subito foto al comm. Poggi e malgrado la mia insistenza circa l'opportunità della sua soluzione, molto bella, preferisce la soluzione a due rampe. Ho fatto di tutto per convincere il comm. ma purtroppo egli preferisce la prima soluzione. Oggi gli operai mettono mano alla scala interna seguendo i lavori che lei già conosce. Un'altra variante è stata fatta nel volume inferiore, dietro consiglio di S. E. Oretti, e cioè lo spostamento dell'ingresso alla cappella con dal seguente schizzo.



L'idea non è stata cattiva perché oltre a facilitare la circolazione del pubblico si viene a creare una anti-cappella, ambiente simpaticissimo. La cappella si è dovuto fare a pianta quadrata per salvare l'intera volta.

Senza la fretta con cui ho dovuto fare lo schizzo, ma spero che lei avrà equamente compreso. Allora professore i miei cari auguri e moltissimi saluti - Morozzi

5-6 Lettera di Guido Morozzi a Giovanni Michelucci del 30 marzo 1937 contenente gli schizzi per la realizzazione della cappella allestita al piano terra della mostra, Fiesole, Archivio Fondazione Giovanni Michelucci, serie Corrispondenza, 3.1.11

sottopose al visitatore erudito la lettura dell'opera dei Primitivi grazie a un allestimento che in parte abolì le classificazioni per scuole, nel tentativo di accorciare le distanze tra gli artisti e superare la verticalità di alcuni dei loro rapporti creativi. Il nuovo punto di vista offerto dal progetto di allestimento sulla produzione dei pre e postgiotteschi esortava a un'analisi imparziale delle caratteristiche proprie delle opere d'arte e degli oggetti, come lo studio della forma e del colore, dell'uso della linea e della rappresentazione del volume, che furono il vero oggetto della mostra, "lo stato dell'arte" da cui partire per individuare nuove attribuzioni o autorialità.

Non solo per questi motivi la "Giottesca" può definirsi "attuata da studiosi e per studiosi"⁵⁹, ma anche perché fu l'occasione di ammirare i risultati di alcuni primi importanti interventi effettuati dal Gabinetto dei Restauri alla luce delle riflessioni vigenti sulla conservazione, e perché mise in luce percorsi di ricerca in atto in quegli anni, che ne produssero altri. La mostra incentivò le ricerche su alcune attribuzioni giottesche come quella del Polittico di Badia, su cui vertevano alcuni studi di Richard Offner e Pietro Toesca, oppure del Maestro della Santa Cecilia per la *Madonna di San Giorgio alla Costa* e altre opere esposte nel salone principale di "mancata attribuzione o non riconosciuta autografia"⁶⁰. Essa contribuì a comprendere i Primitivi ponendo il loro lavoro in successione, su quel piano ideale e teorico auspicato da Lionello Venturi ne *Il gusto dei Primitivi*, che l'allestimento aveva di fatto concretizzato per favorire l'osservazione dei caratteri formali che potevano avverare il "riconoscimento della 'rivelazione' nel processo creativo". L'allestimento cronologico o per artista permetteva infatti al visitatore erudito di ricostruire autonomamente il testo della storia dell'arte per associazione visiva, supportato dagli accorgimenti che caratterizzavano lo spazio architettonico: la scelta di un'unica tinta chiara per pareti, capitelli e volte, che anticipava il colore bianco dei pannelli espositivi nelle mostre temporanee e nei riallestimenti museali del secondo dopoguerra; un battiscopa continuo che uniformava lo spazio, e la luce naturale diffusa in modo omogeneo a evocazione della

luce mistica che invadeva le antiche chiese medievali, originaria collocazione delle opere. Il progetto dello spazio architettonico che accoglieva la "Giottesca" fu dunque pensato come strumento di conoscenza, nel quale si potesse dispiegare la lezione della storia dell'arte. La scelta di utilizzare tutti i vani disponibili, dai saloni maggiori ai vani accessori, e di fare ricorso a tecniche allestitivo come pannelli mobili o divisioni interne che creavano nuovi ambienti, conferiva flessibilità al percorso espositivo, fondamentale per formulare una corretta analisi critica dei materiali esposti e tenere viva l'attenzione del visitatore.

Il fondamento scientifico della "Giottesca" come strumento di conoscenza si rese evidente anche dal dibattito che il titolo stesso della mostra suscitò e che emerse intorno all'aggettivo "giottesco". Esso interessò alcuni dei più autorevoli medievisti, come Toesca, che ammetteva solo un uso generico del termine in riferimento al contesto culturale, o Roberto Longhi il quale, proprio grazie alla riflessione di Toesca, approfondì gli studi sui pittori duecenteschi e sulla loro improbabile influenza su Giotto, elaborando una teoria critica più affine all'antica visione del maestro di Vespignano come categoria assoluta, quindi come modello influente⁶¹.

Secondo Monciatti, l'allestimento, grazie all'organizzazione in macro e micro sezioni, permetteva di leggere questa doppia visione del maestro: "da un lato tutti gli elementi formali che, esaminati con acutezza nei rapporti fra opera e opera, si [disponevano] inevitabilmente in serie di sviluppo storico", e, parallelamente, la

consapevolezza del progressivo cambiamento dell'arte del maestro che imponeva di integrare alla concezione di un "giottesco" assoluto, che al contempo [surclassava e organizzava] la successione storica degli eventi, una declinazione relativa di definizioni intermedie, che a quella categoria [facevano] riferimento e vi [contemperavano] il continuo cambiamento pittorico del Giotto storico, o meglio della successione delle sue opere⁶².

Furono precisamente le scelte di allestimento, che offrivano il doppio registro di lettura individuato da Monciatti, a lasciare agli studiosi la possibilità di restituire letture critiche.

È possibile cercare di approfondire la riflessione sul motivo per cui l'allestimento può essere ritenuto concreto strumento utilizzato ai fini scientifici della mostra dalle scelte allestitivie messe in campo: da un lato si poterono ricostruire richiami cromatici, formali, dimensionali e strutturali tra le opere che rivelavano una continuità assoluta tra la produzione di Giotto, i predecessori e i seguaci; dall'altro, individuare delle sottocategorie, sia nel Duecento sia nel Trecento, di generazioni minori di pittori⁶³ che facevano riferimento all'opera di Giotto, grazie a una lettura diacronica delle relazioni tra questa e sottogruppi di altre opere. Il primo tipo di raffronto era possibile grazie all'affiancamento, nel salone principale, delle grandi croci, delle tavole di maggior pregio e delle opere meno conosciute ma coeve, sull'uniforme sfondo bianco, in un equilibrio sospeso e non disturbato dalla presenza di altri dispositivi o cromie dissonanti. Questa collocazione suggeriva un livello di riflessione più generale, che concedeva al visitatore di seguire la lettura comparata delle opere giottesche, pregiottesche e postgiottesche. Un secondo piano di lettura veniva invece restituito dalla presenza, sia nelle sale più ampie sia nelle salette accessorie, delle opere appartenenti alle sottocategorie o, appunto, "piccole" generazioni.

Pur allineandosi in parte alle prerogative delle mostre d'arte medievale stabilite dai molti precedenti e inserendosi, seppur non per subitanea intenzione del Comitato scientifico, nelle attività propagandistiche fasciste, senza condividere alcun intento scenografico con le "mostre di regime", la "Giottesca" si contraddistinse anche come momento di raccordo tra la specificità della tradizione fiorentina e il costituirsi di una tradizione patria sotto gli incitamenti nazionalisti del tempo. Essa sancì una svolta epocale per la storia dell'arte, non

solo negli anni trenta, ma anche nel secondo dopoguerra e successivamente.

Negli anni cinquanta, in Italia, divenne il riferimento non solo per i progetti museografici della ricostruzione, ma anche, più in generale, come mostra temporanea, che si servì di pareti bianche e altre soluzioni di minimo impatto, studiate per perseguire l'obiettivo dell'"ambientamento" delle opere che consisteva nel cercare di renderne possibile il massimo godimento creando le più adatte condizioni d'ambiente⁶⁴. La "Giottesca" mise in mostra i grandi crocifissi, le *Maestà*, le pale d'altare, dipinti e oggetti sacri in funzione del loro "ambientamento" nelle sale che non dovevano imitare lo spazio sacro in cui erano poste in origine, ma solo suggerirlo, richiamarlo e celebrarlo. Optare per l'ambientamento delle opere, rifiutando soluzioni mimetiche, rifletteva la volontà di generare un'interazione consapevole tra il linguaggio pittorico e il contesto architettonico che lo accoglieva. Proprio perseguendo l'obiettivo di creare percorsi educativi, flessibili e "di ambientamento" per il visitatore e per le opere al contempo, alcune delle più note risistemazioni di musei italiani nel dopoguerra ambirono a sfruttare le esigenze della ricostruzione per progettare il nuovo museo moderno, in parte acquisendo il modello di museo moderno statunitense⁶⁵, e per ottenere spazi in cui formare una nuova coscienza e una rinnovata conoscenza collettiva aperta, democratica e "di massa"⁶⁶.

Più specificamente, nel secondo dopoguerra le mostre d'arte medievale conobbero un grande sviluppo, ma nell'Italia repubblicana spesso si evitò di prendere a esempio e riferimento per gli allestimenti mostre che, come la "Giottesca", si erano svolte negli anni del consenso al fascismo. Soltanto introducendo l'esposizione giubilare del 2000 intitolata "Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche", proclamata la prima e la più ampia che vide Giotto protagonista, il curatore Angelo Tartuferi rimandò esplicitamente alla "Giottesca"⁶⁷. L'influenza della "Giottesca", ad esempio, non fu menzionata neppure nei casi eclatanti come il riordino delle sale dei Primitivi

degli Uffizi progettato da Giovanni Michelucci, Ignazio Gardella e Carlo Scarpa insieme all'allora direttore della Galleria Roberto Salvini, assistente di Mario Salmi negli anni trenta, o per il nuovo allestimento del Museo nazionale di Pisa nel convento di San Matteo in Soarta inaugurato nel 1949. In quest'ultimo le opere vennero disposte secondo un ordinamento cronologico e per scuole, si cercò di valorizzare al meglio l'architettura degli ambienti e le opere con un progetto dell'illuminazione molto dettagliato e si rievocò la disposizione tipologica delle croci della mostra del 1937⁶⁸. Nel caso invece del riordino delle Sale dei Primitivi agli Uffizi (1953-1956)⁶⁹ Michelucci, Gardella e Scarpa fecero preciso riferimento all'allestimento della "Giottesca" per riuscire a ricostruire visivamente le influenze e i possibili richiami tra gli artisti esposti, rivoluzionando interamente l'ordinamento secondo il solo criterio cronologico e abolendo definitivamente la suddivisione per scuole. Lo scopo principale del progetto fu analogo a quello della "Giottesca": supportare e accompagnare il visitatore, lungo il percorso espositivo, nella ricostruzione visiva del testo della storia dell'arte, nel rispetto dei principi di "ambientamento" e "minimo intervento".

La "Giottesca" anticipò anche per altri aspetti l'allestimento delle Sale dei Primitivi, molto probabilmente perché le due esperienze condivisero il lavoro di alcune delle personalità più importanti, come Mario Salmi (negli anni cinquanta presidente del Consiglio Superiore delle Belle Arti) che convocò i tre architetti e che fece parte della Commissione giudicatrice del progetto insieme a Giulio Carlo Argan e Lionello Venturi, Roberto Salvini (divenuto direttore degli Uffizi), Guido Morozzi (soprintendente ai Beni architettonici di Firenze) e lo stesso Michelucci. Da un punto di vista progettuale, in entrambi i casi vennero adottate soluzioni analoghe come il trattamento delle pareti a calce e l'uso di tinte chiare come finitura, il posizionamento delle opere di minori dimensioni all'altezza dello sguardo dell'osservatore e l'utilizzo di supporti quasi invisibili. Michelucci ripropose nel progetto degli anni cinquanta lo studio sul basamento d'imposta per i quadri

che aveva discusso con Gori e Morozzi per la "Giottesca", e optò per inserire grandi lastre in pietra serena nelle pareti come dirette citazioni degli altari due e trecenteschi⁷⁰.

L'analisi della relazione tra il fondamento scientifico della mostra, il progetto museografico e il contesto politico in cui essa è nata permette di capire in che modo la "Giottesca" presenti alcune affinità, ma anche differenze significative con gli allestimenti coevi, che ne permisero il riconoscimento quale modello di riferimento. Nel caso della "Giottesca", l'architettura dell'esposizione influenzò la percezione del contenuto esposto e il progetto riuscì a dare voce al fondamento scientifico della mostra, integrando spazio pittorico e architettonico per offrire un nuovo punto di vista utile e costruire nuove narrazioni⁷¹. Perciò costituì un modello di riferimento per allestimenti permanenti successivi e contribuì a informare il dibattito architettonico sulla riqualificazione degli spazi museali. Grazie a esempi come la "Giottesca", non solo il contenuto della mostra, ma anche l'architettura per l'esposizione divenne a sua volta oggetto di studio per gli architetti e i direttori dei musei nel dopoguerra.

1 Monciatti 2004b; 2008; 2010; 2017; 2022; 2023.
 2 Vasari [1568] 1967, p. 122; *Le Vite del Vasari* 2010.
 3 Si vedano Salvini 1938; Baxandall 1971, Falaschi 1972; Monciatti 2004a.
 4 Monciatti 2009.
 5 Monciatti 2010, p. 37.
 6 *Mostra Giottesca* 1937, pp. 8-9.
 7 Salmi 1937, citato in Monciatti 2010, p. 32.
 8 Si veda Castelnuovo 2004.
 9 Dal 1932, nei locali delle Vecchie poste agli Uffizi era stato istituito il Gabinetto dei Restauri della Soprintendenza a Firenze (ufficialmente inaugurato il 1° marzo 1934 ma già attivo da due anni), diretto da Ugo Procacci, con l'obiettivo di perfezionare le finalità, le tecnologie e la pratica dei restauri, effettuati per la maggior parte con pulitura controllata e selettiva. Questo poneva Firenze all'avanguardia, dopo l'istituzione nel 1931 del laboratorio della National Gallery di Londra e, nel 1933, del Courtauld Institute.
 10 Venturi 1926, citazione a p. 14.
 11 Croce 1927.
 12 Si veda Previtali 1964.
 13 Venturi 1926, citazione a p. 13.
 14 Questa e le precedenti da Venturi 1926, pp. 4 e 9.
 15 Il volume di Venturi e la mostra sono strutturati in maniera analoga: nel volume si inclusero novanta tavole messe a confronto per una lettura comparata dei Primitivi, obiettivo principale del progetto di allestimento della "Giottesca".
 16 Tra le altre, ad esempio, la "Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations" (Londra, 1851) che riconobbe al Medioevo, e al Gotico in particolare, il ruolo di modello indiscusso per l'esposizione di oggetti profani e religiosi; la "Exhibition of Art Treasures of the United Kingdom" (Manchester, 1857); la "Exposición retrospectiva de obras de pintura, escultura, arquitectura y artes sanctuarias" (Barcellona, 1867); l'"Exposición Arqueológica y Artística de Arte Retrospectivo" (Vic, 1868); la mostra d'Arte antica a Tours, 1887; l'"Exposición universal" (Barcellona, 1888); l'"Exposición de Arte Antiguo" (Barcellona, 1902); l'"Exposition des Primitifs français" (Bruges, 1902).
 17 Castelnuovo 2004; Monciatti, Piccinini 2004. Sulle mostre di pittura antica e sulla fortuna dei Primitivi, si vedano Haskell 2001; 2008.
 18 È ciò che successe, ad esempio, per la "Exhibition of Carvings in Ivory" (Londra, 1923), per la mostra "Gotik in Österreich" (Vienna, 1926) o l'"Exposition internationale d'art byzantin" (Parigi, 1931).
 19 Le mostre d'arte medievale nel periodo tra le due guerre furono inoltre un importante riferimento per la museografia statunitense, che accolse il lavoro di molti studiosi emigrati dall'Europa e che influenzò la concezione del museo moderno, anche in Italia, nel secondo Novecento. Focillon 1923; Venturi 1956; Bennett 1995; Basso Peressut 2005; Drangoni 2015.

20 Si vedano *Mostra Augustea della Romanità* 1937; Rinaldi 1997. Per un approfondimento generale, Ciucci 1989, pp. 177-196; Cazzato 2001.
 21 Sugli allestimenti in Italia negli anni trenta, si vedano Bardi 1931; Giolli 1938; "Costruzioni-Casabella" 1941 (numero doppio dedicato all'architettura delle mostre); Gabetti 1985, pp. 95-97.
 22 Si ricordano, ad esempio, nel 1931 la "Mostra del Giardino Italiano" a Palazzo Vecchio e la "Fiera nazionale dell'artigianato", oppure, a partire dal 1933, la prima edizione del Maggio Musicale Fiorentino.
 23 *Dietro le mostre* 2005.
 24 La "Mostra d'Arte Germanica" fu seguita, nel febbraio 1935, dalla "Mostra dei dipinti e disegni di Massimo d'Azeglio" presso l'esclusivo Lyceum Club femminile. Proseguendo cronologicamente fino alla fine degli anni trenta e prima dell'entrata in guerra vennero inoltre allestite, oltre alla "Giottesca", l'"Esposizione di porcellana antico-Ginori" (Palazzo Vecchio, 11 aprile - 13 maggio 1935); la "Mostra su Filippo Brunelleschi" (Palazzo Vecchio, 29 ottobre - 2 novembre 1936) in occasione del primo convegno di Storia dell'Architettura tenutosi dal 29 al 31 ottobre 1936 a Palazzo Vecchio; la "Mostra delle armi antiche" (Palazzo Vecchio, 1° aprile - 28 ottobre 1938); la "Mostra Medicea" (Palazzo Medici-Riccardi, 1° aprile - 5 novembre 1939).
 25 Ojetti fu anche promotore della "Mostra del ritratto italiano dalla fine del sec. XVI al 1861" (Palazzo Vecchio, marzo-ottobre 1911) per il primo giubileo dell'Italia unita, che ebbe lo scopo di inserire l'Italia nella compagine dei Paesi europei che stavano allestendo grandi mostre dedicate alle tradizioni artistiche nazionali (Gionetti 2019); della "Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento" (Palazzo Pitti, 20 aprile - 6 novembre 1922) che ambiva a promuovere fra gli studiosi la pittura italiana come esempio di continuità nella pratica dell'arte figurativa, e della "Mostra del Cinquecento Toscano", inaugurata a Palazzo Strozzi il 28 aprile (e conclusa il 10 giugno 1940).
 26 Longhi [1959] 1985.
 27 Haskell 2000; 2001.
 28 Come la *Madonna con il Bambino e angeli* di San Michele e la *Madonna di Sant'Andrea* a Rovezzano, di Mosciano e di San Remigio, la tavola di San Martino alla Palma e la *Maestà* di San Giorgio alla Costa.
 29 Come accadde per gli affreschi giotteschi del Bargello e di Santa Croce.
 30 Monciatti 2010, pp. 59-67.
 31 Longhi 1940.
 32 Conforti, Belluzzi 1986, pp. 7-36.
 33 Michelucci 1932a; 1932b; 1932c.
 34 Conforti 1986, p. 20.
 35 Nel 1938 pubblicò un testo intitolato *Direttive per la tutela dell'arte antica e moderna*. Si veda Bottai [1938] 2001.
 36 Passaggio citato da Monciatti 2004b, p. 657.

37 Archivio Storico del Comune di Firenze, 9154.
38 "The Times", 8 gennaio 1937; Monciatti 2010, pp. 74, 191; D'Ettore, Mencaroni e Vespari in Gionetti 2019, pp. 177-178.
39 "Il Popolo d'Italia", 27 aprile 1937; "La Sera", 27 aprile 1937; "Il lavoro fascista", 28 aprile 1937.
40 Monciatti 2010, pp. 87-103.
41 Ivi, pp. 81-86.
42 Si veda ivi, pp. 78-81.
43 Nel 1937 Michelucci aveva già terminato la realizzazione dell'importante progetto per la stazione Santa Maria Novella di Firenze (1935) ed era impegnato nei progetti del Palazzo del Governo di Arezzo e della scenografia del Maggio Fiorentino, giunto alla sua terza edizione.
44 I negativi non sono completamente digitalizzati, ma si tratta delle seguenti sequenze: Aprile 1937 – Inaugurazione con il Re (937_L602-6); Luglio 1937 – Von Blomberg visita Mostra Giottesca; Settembre 1937 – personalità estere visitano la mostra giottesca; Novembre 1937 – Riunione artisti e artigiani per onorare Giotto: Firenze, © Archivio Foto Locchi.
45 Si veda Vespari, *La Giottesca attraverso la Stampa*, in Gionetti 2019, pp. 177-191.
46 Coletti 1937-1938, citazione a p. 49.
47 Per questa parte e per l'approfondita descrizione dell'ordinamento della "Mostra Giottesca", si veda Monciatti 2010, pp. 25-31.
48 Ivi, p. 25.
49 In alcuni casi cornici appartenenti a epoche differenti rispetto a quelle dei quadri possono generare confusione nella fruizione dell'opera.
50 Per esempio, entrambe le soluzioni vennero adottate per l'"Esposizione delle opere del II concorso quinquennale Ussi" (Galleria dell'Accademia, 1914); la prima per la mostra di Telemaco Signorini (Galleria dell'Accademia, 1926-1927).
51 "Il Secolo", 28 aprile 1937.
52 Lettera di Giorgio Gori a Michelucci del 16 aprile 1937, Fiesole, Archivio Fondazione Giovanni Michelucci, serie Corrispondenza, citata in Monciatti 2010, p. 83.
53 *Inizio delle celebrazioni giottesche*, <https://www.youtube.com/watch?v=2dp5WPfHimA>, ultimo accesso agosto 2025.
54 Si trattava di 23 manoscritti e una selezione di 41 miniature fiorentine antiche, a giusto completamento del lavoro dei seguaci di Giotto. Per l'occasione, sempre esposti in queste sale minori, vennero realizzati dei calchi tratti dai rilievi del campanile di Santa Maria del Fiore e, nel piccolo corridoio adiacente, cinque disegni prestati dal Museo Bardini, che si riteneva avessero qualche affinità con Giotto, come la pergamena del Museo dell'Opera del Duomo di Siena, che probabilmente si ispirava al campanile di Giotto, o la *Visitazione* conservata agli Uffizi, tratta dal transetto della Basilica Inferiore di Assisi.
55 Lettera di Guido Morozzi a Giovanni Michelucci, 30 marzo 1937, Fiesole, Archivio Fondazione Giovanni Michelucci, serie Corrispondenza, citata in Monciatti 2010, p. 83.

56 "La Nazione", 10 aprile 1937.
57 Si vedano, ad esempio, Offner 1931; Marinangeli 1937.
58 Monciatti 2004b, p. 657.
59 Salmi 1937, p. 349.
60 Monciatti 2010, pp. 28-31.
61 Roberto Longhi spiega la propria concezione secondo la quale la critica coincide con la storia in Longhi 1961.
62 Monciatti 2004b, p. 658.
63 Coloro che Longhi definì "protogiotteschi".
64 Il tema dell'ambientamento fu oggetto di studio degli architetti italiani del dopoguerra e se ne può trovare un'esauriente definizione in Albini 1958.
65 Sulle prerogative del museo moderno statunitense, si vedano Johnson 1960; Cattabriga 2024, pp. 19-43.
66 Sul museo come spazio educativo, si vedano Argan 1949; Venturi 1956; Piva 1978. Sugli allestimenti e la museografia in Italia del dopoguerra, Huber 1997; Cimoli 2007; Fabbrizzi 2021. Sulla sistemazione della Galleria degli Uffizi, Bartoli 1946; Cecchi, Paolucci 2007.
67 Monciatti 2010, p. 123.
68 Ministero della Pubblica Istruzione 1953, pp. 19-22, 30, 84.
69 Si vedano, per approfondimenti sugli aspetti comuni alla "Giottesca" e alla sistemazione delle Sale dei Primitivi, Salvini 1957; Cattabriga 2024, pp. 55-78.
70 Per un approfondimento sulla critica dell'intervento, si vedano Venturi 1952; Zevi 1956. Per il progetto museologico e museografico, Salvini 1957; Godoli 1994; Maugeri 1997; Conforti, Dulio, Marandola 2006, p. 225.
71 Recentemente, quando negli anni duemila si è attualizzato il dibattito intorno al concetto di "giottesco" e ai suoi usi (Monciatti 2004b; si veda anche Coletti 1937-1938), la "Giottesca" è stata ancora oggetto di discussione in convegni come "Medioevo: arte e storia", tenutosi a Parma nel settembre del 2007, o in mostre che hanno dato vita a nuove e diverse interessanti pubblicazioni su Giotto. Cfr. *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi* 2008; Danti, Felici 2008; Frugoni 2008; Romano 2008; Schwarz 2008; Tartuferi 2008; Tomei 2009.

Bibliografia

Adolfo Venturi e *la storia dell'arte oggi*, atti del convegno (Roma, 25-28 ottobre 2006), a cura di M. D'Onofrio, Panini, Modena 2008.

F. Albini, *Funzioni e architettura del museo*, in "La Biennale di Venezia, rivista dell'Ente Autonomo della Biennale di Venezia", VIII, 31, aprile-giugno 1958, pp. 25-31.

G.C. Argan, *Il Museo come scuola*, in "Comunità", 3, 1949, pp. 64-66.

P.M. Bardi, *Nuove esigenze delle esposizioni*, in "L'Ambrosiano", 20 marzo 1931, ristampato in Id., *Nuove esigenze delle esposizioni*, in "Quadrante: rivista mensile", 22, febbraio 1935, pp. 35-36.

L. Bartoli, *Introduzione all'architettura. Galleria degli Uffizi. I danni della guerra e il progetto di sistemazione*, Cya Editore, Firenze 1946.

L. Basso Peressut, *Il museo moderno: architettura e museografia da Auguste Perret a Louis Kahn*, Lybra Immagine, Milano 2005.

M. Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450*, Clarendon Press, Oxford 1971.

T. Bennett, *Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Routledge, London 1995.

G. Bottai, *Direttive per la tutela dell'arte antica e moderna*, in "Le Arti", 1, 1938, pp. 42-52, ripubblicato in Cazzato 2001, p. 235.

E. Castelnuovo, *L'infatuazione per i primitivi intorno al 1900*, in E. Castelnuovo, G. Sergi (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo IV – Il Medioevo al passato e al presente*, Einaudi, Torino 2004, pp. 785-809.

I. Cattabriga, *Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci e Carlo Scarpa con Roberto Salvini nelle Sale dei Primitivi agli Uffizi (1953-1956). Una sfida museografica e museologica*, Mimesis, Milano 2024.

V. Cazzato (a cura di), *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2001.

R. Cecchi, A. Paolucci (a cura di), *Cantiere Uffizi*, Gangemi, Roma 2007.

A. Cimoli, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949-1963*, il Saggiatore, Milano 2007.

G. Ciucci, *Gli Architetti e il Fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Einaudi, Torino 1989.

L. Coletti, *La mostra Giottesca*, in "Bollettino d'arte", XXXI, 1937-1938, pp. 49-72.

C. Conforti, *La formazione e i progetti tra le due guerre*, in A. Belluzzi, C. Conforti (a cura di), *Giovanni Michelucci. Catalogo delle opere*, Electa, Milano 1986, pp. 7-36.

C. Conforti, R. Dulio, M. Marandola, *Giovanni Michelucci (1891-1990)*, Electa, Milano 2006.

"Costruzioni-Casabella", XIV, 159-160, 1941, numero doppio dedicato all'architettura delle mostre.

B. Croce, *La Critica*, in "Rivista Bibliografica", vol. XXV, 1927, pp. 56-59.

C. Danti, A. Felici (a cura di), *Il Colore Negato e il Colore Ritrovato. Storie e procedimenti di occultamento e descialbo delle pitture murali*, Nardini, Firenze 2008.

Dietro le mostre. Allestimenti fiorentini dei primi del Novecento, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 14 marzo - 17 aprile 2005), a cura di M. Tamassia, Sillabe, Livorno 2005.

P. Drangoni, *Accessible à tous: la rivista "Mouseion" per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni '30 del Novecento*, in "Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage", 11, 2015, pp. 149-221.

F. Fabbrizzi, *Lezione italiana. Allestimento e museografia nelle opere e nei progetti dei maestri del dopoguerra*, Edifir, Firenze 2021.

E.T. Falaschi, *Giotto: the Literary Legend*, in "Italian Studies", XXVII, 1972, pp. 1-27.

H. Focillon, *La conception moderne des musées*, in *Actes du Congrès international d'histoire de l'art*, vol. I, Presses universitaires de France, Paris 1923, pp. 85-94.

C. Frugoni, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, Einaudi, Torino 2008.

R. Gabetti (a cura di), *La Nuova Architettura e i suoi Ambienti. Testi e illustrazioni raccolti da Fillia*, Fillia, Torino 1985.

R. Giolli, *Esposizioni da salvare*, in "Domus", XI, 128, 1938, p. 35.

C. Gionetti (a cura di), *Mostre a Firenze 1911-1942. Nuove indagini per un itinerario tra arte e cultura*, ETS, Pisa 2019.

A. Godoli, *Michelucci e gli Uffizi*, in "Gli Uffizi. Studi e Ricerche", n. 12, Centro Di, Firenze 1994, pp. 51-54.

F. Haskell, *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, Yale University Press, New Haven 2000 (trad. it. Haskell 2008).

F. Haskell, *Antichi Maestri in tournée. Le esposizioni d'arte e il loro significato*, a cura di T. Montanari, Edizioni della Normale, Pisa 2001.

F. Haskell, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira, Milano 2008 (ed. orig. Haskell 2000).

A. Huber, *Il Museo italiano. La trasformazione di spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, Lybra, Milano 1997.

P.C. Johnson, *Letter to the Museum Director*, in "Museum News", XXXVIII, 5, gennaio 1960, pp. 22-25.

R. Longhi, *Restauri*, in "La Critica d'Arte", V, 1940, pp. 121-128.

R. Longhi, *Vicenda delle mostre d'arte antica*, in "L'approdo letterario", 8, 1959, ripubblicato in Id., *Critica d'arte e buongoverno*, Sansoni, Firenze 1985, pp. 59-74.

R. Longhi, *Avvertenze per il lettore, Edizione delle opere complete. I. Scritti giovanili*, Sansoni, Firenze 1961, pp. VII-XI.

P.M.B. Marinangeli, *Giotto nella basilica di Assisi*, Casa Editrice francescana, Assisi 1937.

M. Maugeri, *Le sale dei Primitivi agli Uffizi. Un significativo episodio monografico a Firenze*, in "Kermes", X, 28, 1997, pp. 31-37.

Mostra giottesca. Palazzo degli Uffizi, aprile-ottobre 1937-XV, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1937.

G. Michelucci, *Contatti fra architetture antiche e moderne*, in "Domus", 50, 1932a, pp. 70-71.

G. Michelucci, *Contatti tra architetture antiche e moderne*, in "Domus", 51, 1932b, pp. 134-136.

G. Michelucci, *Fonti della Moderna Architettura Italiana*, in "Domus", 56, 1932c, pp. 460-461.

Ministero della Pubblica Istruzione – Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, *Musei e Gallerie d'arte in Italia 1945-1953*, compilato da G. Rosi, M.V. Brugnoli, A. Mezzetti, La Libreria dello Stato, Roma 1953.

A. Monciatti, *Giotto. La realtà della pittura*, in E. Castelnuovo (a cura di), *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, Laterza, Roma-Bari 2004a, pp. 147-156.

A. Monciatti, *Gli usi di "giottesco" e la mostra del 1937 a Firenze*, in E. Castelnuovo, G. Sergi (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo IV – Il Medioevo al passato e al presente*, Einaudi, Torino 2004b, pp. 656-661.

A. Monciatti, *La Mostra giottesca del 1937 a Firenze*, in E. Castelnuovo, A. Monciatti (a cura di), *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni di arte medioevale*, Edizioni della Normale, Pisa 2008, pp. 141-167.

A. Monciatti, *Giotto e i disegni*, in *Medioevo. Le officine*, atti del convegno (Parma, Centro di Studi Medievali, 22-27 settembre 2009), a cura di A.C. Quintavalle, Electa, Milano 2009, pp. 599-608.

A. Monciatti, *Alle origini dell'Arte nostra. La "Mostra Giottesca" del 1937 a Firenze*, il Saggiatore, Milano 2010.

A. Monciatti, *Mostre fiorentine e tradizione vasariana (1931-1940)*, in M. Toffanello (a cura di), *All'origine delle grandi mostre in Italia (1933-1940). Storia dell'arte e storiografia tra divulgazione di massa e propaganda*, Il Rio, Mantova 2017, pp. 183-195.

A. Monciatti, *Presenze e assenze: circostanze e storia dei prestiti del Musée du Louvre alla "Mostra giottesca" del 1937 a Firenze*, in *Il Bello, l'Idea e la Forma. Studi in onore di Maria Concetta Di Natale*, I, Palermo University Press, Palermo 2022, pp. 373-378.

A. Monciatti, *Mostrare il medioevo: Giotto e Dante*, in "Ricerche di S/Confine, Dossier", 8, 2023, pp. 34-53.

A. Monciatti, C. Piccinini, *Medioevo in mostra. Nota per la storia delle esposizioni d'arte medievale*, in E. Castelnuovo, G. Sergi (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo IV – Il Medioevo al passato e al presente*, Einaudi, Torino 2004, pp. 811-845.

Mostra Augustea della Romanità, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 23 settembre 1937 – 23 settembre 1938), Colombo, Roma 1937.

R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The School of the S. Cecilia Master, Sec. I, I*, College of Fine Arts, New York 1931.

A. Piva, *La fabbrica di cultura, la questione dei musei in Italia dal 1945 a oggi*, Il Formichiere, Milano 1978.

G. Previtali, *La fortuna dei Primitivi. Dal Vasari ai Neoclassici*, Einaudi, Torino 1964.

M. Rinaldi, *La Mostra Augustea della Romanità (1937-1938): architettura, scenografia e propaganda in alcuni progetti inediti di allestimento*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 63, 1997, pp. 91-108.

S. Romano, *La O di Giotto*, Electa, Milano 2008.

M. Salmi, *La Mostra Giottesca*, in "Emporium", XLIII, 1937, pp. 349-364.

R. Salvini, *Giotto. Bibliografia*, Palombi, Roma 1938.

R. Salvini, *Il nuovo ordinamento della Galleria*, in "Casabella", 214, 1957, pp. 20-25.

M.V. Schwarz, *Giottus Pictor. 2. Giottos Werke*, Böhlau, Wien 2008.

A. Tartuferi (a cura di), *L'eredità di Giotto. Arte a Firenze 1340-1375*, Giunti, Firenze 2008.

A. Tomei (a cura di), *Giotto e il Trecento. "Il più sovrano Maestro stato in dipintura"*, Skira, Milano 2009.

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* [1568], a cura di R. Bettarini, vol. II, Sansoni, Firenze 1967.

L. Venturi, *Il gusto dei Primitivi*, Zanichelli, Bologna 1926.

L. Venturi, *La rinascita degli Uffizi*, in "Il Mondo", 24 maggio 1952, pp.nn.

L. Venturi, *Il museo, scuola del pubblico*, in atti del convegno di Museologia (Perugia 18-20 marzo 1955), a cura del Ministero della Pubblica Istruzione, Roma 1956, pp. 31-36.

Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 13-17 febbraio 2008), a cura di K. Burzer, C. Bavis, S. Feser, A. Nova, Marsilio, Venezia 2010.

B. Zevi, *Sale nuove agli Uffizi*, in "Cronache", 29 luglio 1956, pubblicato successivamente in Id., *Cronache di architettura, 73/190, 1955-1957*, Laterza, Roma-Bari 1971, pp. 191-192.