

Il progetto di Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci e Carlo Scarpa per le Sale dei Primitivi della Galleria degli Uffizi, inaugurato nel 1956, è molto noto ma non è mai stato oggetto di studi monografici. Questo libro nasce da una ricerca svolta con lo scopo di implementare i pochi, seppur significativi, documenti riguardanti il progetto e dalla volontà di portare a termine un'indagine storica più approfondita su ciò che finora non è stato ricostruito nel dettaglio. Attraverso una prima analisi del contesto storico dell'Italia Repubblicana e di tutto il processo che conduce gran parte delle gallerie e dei musei italiani più importanti a una generale riorganizzazione, si giunge alla presentazione di un caso esemplare. Il programma museografico, nel rispetto del tema dell'"ambientamento" e attraverso il minimo intervento, segue i precetti e le indicazioni della Direzione generale Archeologia, Belle Arti e Paesaggio e anticipa i provvedimenti che saranno presi solo dopo il 1956, quelli che daranno avvio ai lavori per "I Grandi Uffizi" e "I Nuovi Uffizi".

**Ilaria Cattabriga** è dottoressa di ricerca in Architettura e Culture del Progetto (2021). I suoi interessi si concentrano sull'architettura del secondo Novecento. È autrice della monografia *Leonardo Ricci in the United States (1952-1972)* ed è *journal manager* della rivista "Histories of Postwar Architecture". È stata libera ricercatrice al MIT nel 2019 e nel 2022; attualmente è impegnata in progetti di ricerca e convegni nazionali e internazionali. È professoressa a contratto di Storia della architettura presso l'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna.

ISBN 979-12-2231-260-6

Mimesis Edizioni  
www.mimesisedizioni.it

XX,00 euro

ILARIA CATTABRIGA UNA SFIDA MUSEOGRAFICA E MUSEOLOGICA

MIMESIS

# ILARIA CATTABRIGA

## LE SALE DEI PRIMITIVI AGLI UFFIZI (1953-1956)

UNA SFIDA MUSEOGRAFICA E MUSEOLOGICA

MIMESIS





 **MIMESIS**





ILARIA CATTABRIGA

**LE SALE DEI PRIMITIVI  
AGLI UFFIZI  
(1953-1956)**

**UNA SFIDA  
MUSEOGRAFICA  
E MUSEOLOGICA**

 **MIMESIS**

Il presente volume viene pubblicato con un contributo del Dipartimento di Architettura dell'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)  
[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)  
[mimesis@mimesisedizioni.it](mailto:mimesis@mimesisedizioni.it)

Isbn: 9791222312606

© 2024 – MIM EDIZIONI SRL  
Piazza Don Enrico Mapelli, 75  
20099 Sesto San Giovanni (MI)  
Phone: +39 02 24861657 / 21100089

Immagine in copertina: Galleria degli Uffizi, foto storica dell'inaugurazione nel 1965, sala 2 del Duecento e di Giotto, GFPMFi, immagine n. 103566.

Licenza Creative Commons: CC BY-NC-ND 4.0

# INDICE

ABBREVIAZIONI ARCHIVI	7
PREMESSA METODOLOGICA	9
INTRODUZIONE	15
PARTE PRIMA	
DALL'AMBIENTAMENTO ALL'ASTRAZIONE:	
UNA NUOVA PERCEZIONE DELL'OPERA D'ARTE	19
1. I Musei nell'Italia divenuta Repubblica	19
2. Museologia e museografia: i temi del Convegno di Museologia di Perugia del 1955	44
PARTE SECONDA	
L'INTERVENTO DI GARDELLA, MICHELUCCI E SCARPA NELLE SALE DEI PRIMITIVI	55
3. Intorno al progetto: il Crocifisso del <i>Presepe         di Greccio</i> , la <i>Mostra Giottesca</i> del 1937, <i>Il Gusto dei Primitivi</i>	55
4. Cronache del progetto	79
4.1. L'area di progetto: i danni di guerra alla Galleria degli Uffizi e la ricostruzione a Firenze	79
5. Risarcire la fabbrica di Giorgio Vasari nella rinascita del distrutto centro di Firenze	91
5.1. L'azione e il ruolo dell'ingegnere Lando Bartoli	99

6. La direzione artistica di Roberto Salvini, i contributi di Guido Morozzi e Guglielmo Pacchioni	107
7. La convocazione degli architetti e la formazione della squadra per il riordino delle Sale dei Primitivi	115
8. Tradizione e innovazione nell'ideologia museologica	120
9. Le intenzioni, i temi progettuali, gli ostacoli	123
9.1. Il vincolo	128
10. L'intervento museografico: un progetto di architettura e allestimento, insieme	131
11. La vicenda: un difficile lavoro di squadra	144
12. Evoluzione del progetto: trasformazioni ed esiti finali	169
13. Il progetto della luce	206
14. La critica architettonica e artistica	211
15. Le trasformazioni del progetto originario: il restauro conservativo delle Sale dei Primitivi inaugurate nel 2015	220

### PARTE TERZA

16. Contrasti e differenze nel minimo intervento	227
---	-----

### APPARATI

BIBLIOGRAFIA	241
REGESTO DEI DOCUMENTI ARCHIVISTICI	259
TAVOLE DI PROGETTO	381
SCHEMI DI ALLESTIMENTO	393
INDICE DEI NOMI	XXX

## ABBREVIAZIONI ARCHIVI

ASCFi	Archivio Storico del Comune di Firenze (Firenze)
ADS	Archivio Disegni e Stampe della Soprintendenza per i Beni Architettonici, Paesaggistici, Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le province di Firenze, Pistoia e Prato (Firenze)
ASF	Archivio di Stato di Firenze (Firenze)
ASGFì	Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine (Firenze)
CSAC	Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Fondo Ignazio Gardella (Parma)
FM	Archivio Giovanni Michelucci, Fondazione Michelucci (Fiesole)
GFPMFi	Gabinetto Fotografico del Polo Museale Fiorentino (Firenze)
MAXXI	Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura Archivio Carlo Scarpa



ILARIA CATTABRIGA  
PREMESSA METODOLOGICA

Questo lavoro è l'esito di una ricerca svolta per elaborare la mia tesi di laurea magistrale in Storia dell'Architettura, con il coordinamento del Prof. Giovanni Leoni, relatore della tesi, della Prof. Claudia Conforti e del Prof. Matteo Cassani Simonetti, correlatori.

Il progetto per le Sale dei Primitivi di Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci e Carlo Scarpa è molto noto ma non oggetto di studi monografici. La ricerca parte quindi dalla consapevolezza dell'esistenza di non molti, anche se significativi, documenti d'archivio riguardanti il progetto e dalla volontà di portare a termine un'indagine più approfondita su ciò che finora non è stato ricostruito.

Dopo una prima fase di ricerca bibliografica, il lavoro è proseguito con la ricostruzione della vicenda attraverso il riordino dei documenti archivistici ritrovati, raccolti e disposti in ordine cronologico. Il corpo di documenti è stato completamente trascritto e una selezione dei passaggi più importanti è stata inserita tra gli apparati del volume.

Gli archivi che si sono rivelati fondamentali per la ricerca sono il fondo Carlo Scarpa conservato presso il MAXXI Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo e il fondo dell'anno 1955 dell'Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine di Firenze: l'uno perché contenente corrispondenze, elaborati grafici, perizie e relazione di progetto relativi al primo anno di lavori, l'altro perché

---

vi sono conservate tutte le comunicazioni tra gli architetti e la committenza avvenute durante il secondo. Infine, al CSAC, nell'Archivio Ignazio Gardella, è possibile rintracciare alcuni disegni (in gran parte gli stessi che si possono vedere al MAXXI) con alcune note dell'architetto. Il motivo per cui gran parte della corrispondenza si trova presso l'Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine è che Guido Morozzi, allora architetto della Soprintendenza alle Gallerie, ha seguito tutte le fasi di cantiere e reso effettivamente possibile la realizzazione del progetto grazie alla sapiente attività di mediazione tra committenza e progettisti che è stato in grado di svolgere.

Determinante per la ricostruzione della vicenda è stato l'aiuto della Direzione Lavori del progetto "I Nuovi Uffizi". Grazie infatti all'aiuto dell'Arch. Marinella Delbuono e dell'Arch. Marco Pellegrini è stato possibile visionare alcuni disegni e atti contabili che offrono il riscontro delle opere effettivamente realizzate nel progetto definitivo inaugurato nel 1956.

Alle ricerche bibliografiche e d'archivio è seguito uno studio grafico del progetto finalizzato alla conoscenza dettagliata dello spazio architettonico. L'esigenza di studiare le variazioni planimetriche e altimetriche del progetto realizzato rispetto al progetto "preliminare", come chiameremo il progetto rappresentato sulle tavole d'archivio (raccolte nella sezione "Tavole di progetto" degli Apparati), è nata infatti dalla mancanza di documentazione grafica del progetto definitivo ed esecutivo. Partendo dalla necessità di graficizzare quanto realmente eseguito, e una volta chiara la scansione temporale degli eventi, il ridisegno si è dunque rivelato l'ultimo strumento fondamentale per la conoscenza accurata del progetto e della sua evoluzione.

---

Questa importante fase di lavoro ha sottinteso l'attento studio e il ridisegno del progetto "preliminare", che a loro volta hanno imposto una precisa verifica delle misure sui disegni esistenti. Le fonti fondamentali, la cui lettura ha permesso l'incrocio di tali dati, sono le fotografie storiche che ritraggono le sale appena prima di essere inaugurate. Le fotografie dell'epoca permettono di osservare nel dettaglio il disegno degli ambienti e di riscontrare affinità o incongruenze con le informazioni scritte pervenute. La recente sistemazione delle sale nel 2015 ha infatti in parte mantenuto e in parte inevitabilmente cancellato alcune tracce dell'intervento di Gardella, Michelucci e Scarpa, che non è quindi più visibile per intero: le sale espongono al pubblico quattordici opere in più e prevedono un sistema di illuminazione artificiale, moderni sistemi di sicurezza, di controllo delle condizioni termoigrometriche e anti-intrusione che non fanno parte della sistemazione delle sale degli anni Cinquanta.

Il cambiamento è dunque leggibile sulle fotografie storiche, che volutamente sono state messe a confronto sala per sala in base a tre momenti differenti della loro vita all'interno della galleria: l'allestimento antecedente la Seconda guerra mondiale, l'intervento del 1953-56 di Gardella, Michelucci e Scarpa e il recente riammodernamento inaugurato nel 2015.

Il rilievo strumentale e fotografico<sup>1</sup> ha permesso di ottenere misure affidabili, sulle quali affrontare lo stu-

---

1 Anche il rilievo delle sale ha subito le diverse fasi della ricerca, l'idea di restituire graficamente il progetto realizzato è maturata da una prima osservazione in Galleria e si è trasformata in un'esigenza al fine di capire a fondo il progetto. Un primo rilievo fotografico e strumentale dei vani è stato effettuato dopo alcuni mesi dall'inizio della ricerca e ha riguardato solo le dimensioni principali dei vani e

dio dei sistemi proporzionali che il progetto prevede, andando così a rintracciare la prova tangibile delle intenzioni espresse dal Soprintendente Guglielmo Pacchioni e dal Direttore Roberto Salvini nelle rispettive relazioni redatte nel 1951 intitolate *La Galleria degli Uffizi. Problemi tecnici e di riordinamento* e *Criteri di ordinamento e di esposizione*<sup>2</sup> circa la necessità di risistemare le prime sale espositive della Galleria secondo un preciso sistema proporzionale. Attraverso la ricostruzione in due e in tre dimensioni dell'intero progetto si riconoscono inoltre alcuni tratti distintivi del metodo di ciascuno dei tre architetti.

Al termine di queste note metodologiche, vorrei rivolgere un sentito ringraziamento, alla Dott.ssa Daniela Parenti che mi ha permesso di visitare le sale e di effettuare i rilievi nei giorni di chiusura al pubblico della Galleria, agli Arch. Marinella Delbuono, Arch. Marco Pellegrini e Arch. Antonio Godoli per le rispettive testimonianze “di cantiere” e per l'aiuto che mi hanno offerto per ritrovare alcuni documenti. Uno speciale ringraziamento va al Prof. Giovanni Leoni per avermi supportato e aiutato nella ricerca, per i preziosi consigli da lui ricevuti e per avermi affidato

delle pareti, interne ed esterne. In un secondo momento, nel mese di settembre, su approvazione dell'allora Direttore Eike Schmidt, ho portato a termine il rilievo verificando le misure prese precedentemente e misurando i particolari, ovvero le aperture e tutte le componenti della struttura allestitiva (le posizioni di opere e supporti sono state intercettate tramite il metodo della triangolazione).  
2 G. Pacchioni, *A proposito dei lavori compiuti e da compiersi nella Galleria degli Uffizi*, in “La Galleria degli Uffizi. Problemi tecnici e di ordinamento”, Arnaud, Firenze 1951, pp. 5-20, pubblicato anche in “Gli Uffizi. Studi e Ricerche”, n. 12, Centro Di, Firenze 1994, pp. 35-42. R. Salvini, *Criteri di ordinamento e di esposizione*, “Gli Uffizi. Studi e Ricerche”, n. 12, Centro Di, Firenze 1994, pp. 43-47.

un tema che da subito mi ha coinvolto e motivato profondamente. Il mio grazie va inoltre al Prof. Matteo Cassani Simonetti, che mi ha guidato in tutti i passaggi, dall'inizio alla fine della ricerca, con pazienza e impegno. I suoi consigli sono stati determinanti per la buona riuscita del mio lavoro. Un grazie particolare alla Prof. Claudia Conforti per avermi consigliato, sin dal principio, di “entrare nella vicenda” e “imparare a conoscerne i personaggi” al fine di riuscire a ricostruire un'analisi genealogica del progetto.

---



## INTRODUZIONE

La ricerca storica condotta sul progetto eseguito nelle Sale dei Primitivi agli Uffizi da Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci e Carlo Scarpa parte dagli eventi bellici, antecedenti il progetto in analisi, prosegue con un'indagine sui danni provocati alla Galleria dallo scoppio delle due mine su entrambe le rive dell'Arno attorno a Ponte Vecchio, e con un'analisi dei progetti di sistemazione che precedono la convocazione dei tre architetti: il progetto realizzato da Lando Bartoli a partire dal 1946 in vista della prima riapertura della Galleria al pubblico del 1948 e il conseguente progetto di riordino previsto per la seconda riapertura del 1952. Si ritiene di notevole importanza lo studio di questi antefatti dal momento che costituiscono, insieme alla costante, fondamentale e impegnata collaborazione tra il Soprintendente Guglielmo Pacchioni e il Direttore Roberto Salvini, lo "stato di fatto" su cui operano Gardella, Michelucci e Scarpa. Per questo motivo, le linee progettuali seguite al fine di risarcire la fabbrica vasariana nel dopoguerra si ritrovano all'interno della parte seconda del libro, interamente dedicata alla vicenda progettuale, nel capitolo intitolato *Cronache del progetto*.

Il presente lavoro ha innanzitutto l'obiettivo di introdurre il contesto storico dell'Italia Repubblicana e tutto il processo che conduce gran parte delle gallerie e dei musei più importanti del nuovo stato a un generale riordino attraverso l'analisi di un caso esemplare.

---

Lo studio dei documenti d'archivio e dei contributi che trattano delle trasformazioni della Galleria secondo le intenzioni delle Soprintendenze ai Monumenti e alle Gallerie e della Direzione, oltre alle critiche relative alle varie fasi vissute dagli Uffizi in quegli anni, sono una parte significativa dell'analisi e sono fondamentali al fine di comprendere il grande processo di trasformazione che investe molti dei musei più importanti della penisola durante la rinascita postbellica.

Quando si restringe il campo e ci si avvicina allo studio dell'intervento realizzato nelle Sale dei Primitivi, si scopre che questo si inserisce perfettamente nella storia degli Uffizi, perché da un lato segue idealmente i precetti e le indicazioni progettuali dell'immediato dopoguerra lasciate in eredità da Lando Bartoli, dall'altro anticipa i provvedimenti che saranno presi solo dopo il 1956, quelli che daranno avvio ai progetti per "I Grandi Uffizi" e "I Nuovi Uffizi".

Sono state quindi ricostruite le motivazioni che indussero la Direzione Generale alle Belle Arti, che al tempo faceva parte del Ministero della Pubblica Istruzione, a convocare tre progettisti così diversi per personalità e metodo e per quali ragioni viene scelto singolarmente ognuno di loro. La ricerca storica offre la possibilità di svolgere un'indagine accurata su tutti gli aspetti del progetto, quindi sugli aspetti architettonici, sulla sequenza di eventi in cui il progetto si radica e sulle persone che a questa hanno preso parte, e di elaborarne un'analisi critica. Esiste infatti un intrecciato e intenso scambio tra coloro che hanno vissuto, e in parte guidato, con le loro diverse competenze e professionalità, quel periodo importante di trasformazione del nostro paese e di ricostruzione fisica, sociale e culturale, come ad esempio Carlo Ludovico Ragghianti e Giulio Carlo Argan.

---

Il progetto, che causa non pochi scontri tra i suoi autori, si fonda sul minimo intervento e si realizza grazie a un sapiente “lavoro di muratore”<sup>1</sup>, come afferma lo stesso Michelucci, quindi grazie a una profonda conoscenza delle tecniche costruttive e dei materiali della tradizione toscana. Esso non intacca le preesistenze e non altera gli spazi concessi, seguendo le direttive delle Soprintendenze e del Ministero della Pubblica Istruzione: tutto è pensato solo in funzione delle grandi opere da esporre, in modo da valorizzarle ed esaltarle senza stravolgere l’assetto delle sale. Proprio per questo motivo si rende evidente sin da subito l’importanza del contributo del Direttore Roberto Salvini<sup>2</sup>, affiancato dal la-

1 Trascrizione dei dialoghi tra Giovanni Michelucci e l’Arch. Antonio Godoli passeggiando nelle sale della Galleria e nella sua casa di Fiesole, registrazione dell’Arch. Antonio Godoli, A. Godoli, *Michelucci e gli Uffizi*, in “Gli Uffizi. Studi e Ricerche”, n. 12, Centro Di, Firenze 1994, pp. 51-54. Cfr. Regesto in Apparati.

2 Roberto Salvini (Firenze 1912-1985) è stato uno storico dell’arte italiano, effettua i suoi studi a Firenze, Monaco e Berlino, dal 1937 lavora alle Belle Arti. È stato Soprintendente alle Gallerie di Trento, Palermo e Modena. Allievo di Mario Salmi – uno dei componenti della Commissione speciale per il riordino delle Sale dei Primitivi – Roberto Salvini deve la sua formazione alle teorie crociane pur-visibiliste. Uno dei suoi trattati più noti in materia è *La critica d’arte moderna: la pura visibilità*, che nella sua seconda versione si intitola *La critica d’arte della pura visibilità e del formalismo*, con il quale introduce per primo in Italia le teorie di Konrad Fiedler, Adolf von Hildebrand, Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Bernard Berenson, Roberto Longhi e Lionello Venturi. Alla luce dei suoi studi decide di ordinare prima la collezione della Galleria Estense di Modena, che aveva diretto dal 1947 al 1950, poi quella degli Uffizi, che dirige dal 1949 al 1956, secondo un criterio cronologico o storico, come viene definito da Salvini stesso ovvero un criterio basato sul fattore tempo anziché sullo spazio. Nel 1956 inizia l’insegnamento all’università di Trieste per poi rientrare a Firenze; si occupa di metodologia dell’insegnamento della storia dell’arte e parallelamente della stesura di importanti monografie su artisti, stili o edifici.

F. Chiezzi, *Verso i Nuovi Uffizi. La Galleria e la cultura del museo dal*

voro degli architetti, che cambierà la concezione dello spazio e delle connessioni tra i vani esistenti, andando a operare su pochi ma determinanti dettagli, nonché sul dato esperienziale dell'architettura, sul percorso espositivo e sugli aspetti percettivi a esso connessi.

Va inoltre sottolineata l'importanza del contributo dell'allora Direttore Roberto Salvini e dell'architetto Guido Morozzi all'effettivo compimento dell'intervento. L'apporto di Salvini in particolare è stato fondamentale per condurre il lavoro degli architetti nella realizzazione di un progetto finalizzato alla valorizzazione delle opere d'arte e al loro nuovo rivoluzionario ordinamento. Agli Uffizi, la più importante galleria italiana, come in molte altre, i danni di guerra rendono possibile un completo rinnovamento e, proprio partendo dalla trasformazione architettonica necessaria per rimediare alle distruzioni, ispirandosi agli ideali del museo moderno, diventeranno il presupposto per fare delle gallerie un forte mezzo didattico.

Ilaria Cattabriga

---

*dopoguerra ad oggi*, Edifir, Firenze 2006, p. 24, <https://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-salvini/>. Ultimo accesso: 24 maggio 2024.

PARTE PRIMA  
DALL'AMBIENTAMENTO  
ALL'ASTRAZIONE:  
UNA NUOVA PERCEZIONE  
DELL'OPERA D'ARTE

1. *I Musei nell'Italia divenuta Repubblica*

Nel dopoguerra il museo diventa il contenitore dello sviluppo dell'interesse per l'arte e per la pittura in particolare: le mostre d'arte, che un tempo sembravano riservate a un'élite, richiamano grandi masse grazie soprattutto alla diffusione della stampa a rotocalco, all'interesse per l'arte non figurativa e alle riproduzioni a colori che compaiono sui libri. Dalla consapevolezza, espressa da Henri Focillon, che "Quelque paradoxal que cela puisse être, je n'hésite pas à dire que les musées sont faits pour le public"<sup>1</sup> nasce il museo moderno inteso come il museo per il pubblico. A tal proposito, la data più certa a cui far risalire la nascita del pensiero riguardo alla funzione sociale del museo moderno è il 1927, quando la commissione di esperti riunita per mettere a punto il programma dell'Office International des Musées (OIM), istituito l'anno precedente, formula le prime disposizioni sulle attività sociali ed educative dei musei, destinate ai paesi membri della Società delle Nazioni. La rivista del OIM, *Museion* costituirà lo

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

strumento a stampa più efficace per la diffusione di tali disposizioni e l'organo ufficiale dell'OIM<sup>2</sup>.

Il processo di trasformazione dei musei da museo monumentale ottocentesco a museo moderno con funzioni sociali ed educative non è immediato, ma si realizza nel corso di anni, in particolare nel ventennio compreso tra i due conflitti mondiali e soprattutto negli anni Trenta, in Italia e all'estero. Esso è ampiamente trattato<sup>3</sup> dagli anni del dopoguerra fino a oggi.

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

3 Per approfondimenti sul tema si vedano ad esempio: G. Rosi, M.V. Brugnoli, A. Mezzetti (a cura di), Ministero della Pubblica Istruzione – Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, *Musei e Gallerie d'arte in Italia 1945-1953*, La Libreria dello Stato, Roma 1953; L. Venturi, *Il museo, scuola del pubblico*, in Ministero della Pubblica Istruzione (a cura di), Atti del convegno di Museologia (Perugia 18-20 marzo 1955), Roma 1956; M. Dalai Emiliani, *Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia*, in L. Magagnato (a cura di), *Carlo Scarpa a Castelvecchio*, catalogo della mostra (Verona, 10 luglio-30 novembre 1982), Edizioni di Comunità, Milano 1982, pp. 149-170; T. Bennett, *Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Routledge, London 1995; S. Polano, *Mostrare: l'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Lybra Immagine, Milano 1988; A. Huber, *Il Museo italiano: la trasformazione di spazi storici in spazi espositivi: attualità dell'esperienza museografica degli anni Cinquanta*, Lybra Immagine, Milano 1997; V. Cazzato (a cura di), *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, IPZS, Roma 2001; L. Basso Peressut, *Il museo moderno: architettura e museografia da Perret a Kahn*, Lybra Immagine, Milano 2005; A. Cimoli, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949-1963*, Il Saggiatore, Milano 2007; F. Mairesse, A. Desvallées (a cura di), *Vers une redéfinition du musée*, L'Harmattan, Paris 2007; M. Dalai Emiliani, "Faut-il Brûler le Louvre?". Temi del dibattito internazionale sui musei nei primi anni '30 del Novecento e le esperienze italiane, in *Per una critica della Museografia del Novecento in Italia. Il "saper mostrare" di Carlo Scarpa*, Marsilio, Venezia 2008, pp. 13-51.

Secondo Luca Basso Peressut<sup>4</sup> l'arco di tempo a cui riferirsi per parlare di "Museo Moderno" va dagli anni Venti ai primi anni Settanta del Novecento, periodo in cui si sono susseguiti studi, ricerche, progetti e realizzazioni che bene rappresentano il contributo alla riforma museale in Europa e negli Stati Uniti.

Mentre negli Stati Uniti l'idea di un nuovo museo rivolto al pubblico di massa, educativo, con spazi dedicati alle attività correlate a quella principale di conservazione inizia a prendere forma sin dagli ultimi anni dell'Ottocento, in Italia il processo di trasformazione tarda ad affermarsi e, quando inizia, le due guerre mondiali lo arrestano bruscamente. La seconda guerra, in particolare, blocca il processo di formazione del museo moderno come istituzione culturale ed educativa.

Le importanti riflessioni di architetti, storici dell'arte e critici sul ruolo che riveste il museo nell'Italia del secondo Novecento si devono tenere presenti anche alla luce dei principi costitutivi del museo americano, dalle sue origini fino agli anni del grande rinnovamento vissuto dai musei italiani.

Se infatti in Europa i musei nascono nell'Ottocento come trasformazione progressiva delle collezioni private principesche in istituzioni pubbliche e come conseguenza del processo di affermazione delle idee democratiche, negli Stati Uniti la ragione che segna la nascita delle istituzioni museali è la volontà di utilizzarle come strumento sociale e culturale con una particolare attenzione verso il pubblico e i suoi interessi. I musei americani derivano queste idee pro-

---

4 L. Basso Peressut, *Il museo moderno: architettura e museografia da Perret a Kahn*, cit.

prio da alcuni musei europei come il Victoria and Albert Museum e il primo importante museo fondato a Washington è infatti lo Smithsonian Museum, istituito nel 1846 grazie ad una ingente donazione da parte dell'inglese James Smithson finalizzata alla creazione di un'istituzione dedicata allo sviluppo e alla condivisione del sapere. A differenza di quanto sta succedendo in Europa, gli Stati Uniti vivono una significativa ridefinizione dello scopo e delle intenzioni del museo mentre cercano di espandersi economicamente e di affermare il proprio modello di società, di cultura e di civiltà. Il museo americano, di cui validi esempi sono il Metropolitan Museum di New York (1870), il Museum of Fine Arts di Boston (1870) o il Philadelphia Museum of Art (1876), diventa lo spazio in cui coesistono e si uniscono due aspetti ereditati dalle esperienze europee: l'utilità, l'impeto pratico del Victoria and Albert (1851) e l'idealismo estetico del Louvre (1793) o dei musei berlinesi come l'Altes Museum (1830). Il primo è il nuovo museo inglese, istituito dopo l'esposizione universale del 1851 di Londra con lo scopo di educare un pubblico sempre più vasto interessato alle arti decorative e al più alto contesto della storia della cultura e dell'arte e di accrescere le collezioni di oggetti antichi e moderni, di opere d'arte del passato e del presente, considerati modelli per un processo di rivoluzione sociale e culturale.

Il Louvre della Francia rivoluzionaria aveva già iniziato ad allargare l'utenza del museo, mentre nella Francia post-rivoluzionaria il museo diventa la sede della comunità appartenente alla borghesia in ascesa e quindi il simbolo dei nuovi ideali della classe socia-

---

le emergente<sup>5</sup>. In Germania tra il 1825 e il 1830 viene istituito il Museo Reale di Berlino e, immediatamente dopo, l'Altes Museum (1830), caratterizzato da un linguaggio architettonico allusivo alle ideologie politiche, sociali e culturali del museo. Un'architettura imponente che riprende forme classiche nel centro della città, quasi a voler veicolare il messaggio del modello educativo dell'antica Grecia, contrapponendo il simbolo della nuova cultura borghese, un museo accessibile a tutti, al castello degli Hohenzollern, il simbolo del potere politico<sup>6</sup>.

I musei americani, da un lato, dichiarano il loro intento didattico ed educativo, mentre, dall'altro, i musei europei sentono ancora il loro ruolo di istituzioni civiche nazionali, strumenti prima della Rivoluzione, poi dell'imperialismo, promotori di ideali politici. Musei americani ed europei si differenziano essenzialmente per le loro origini e per i propositi che li hanno fatti nascere, per il loro modello di sviluppo. Molti

5 “Nel quadro generale della società borghese, la più ampia composizione sociale che sia mai stata dipinta, il museo viene a svolgere funzioni complementari a quelle di altre istituzioni, collocandosi sul terreno meglio definito e delimitato dell'organizzazione culturale; ruoli sociali stabiliti ne garantiscono il funzionamento, la macchina amministrativa del potere politico ne assicura la sopravvivenza, ne programma la riproduzione. Nel corso del XIX secolo questo processo si sviluppa compiutamente nell'intera area della vecchia Europa; anche negli stati in cui l'egemonia borghese si afferma con difficoltà, re e principi adottano la nuova concezione del museo borghese, lo organizzano, lo aprono al pubblico, lo usano come mezzo di comunicazione di massa”. L. Binni, G. Pinna, *Museo. Storia e funzioni di una macchina culturale dal Cinquecento ad oggi*, Garzanti Editore, Milano 1980, p. 55.

6 A. Demma, *Il museo contemporaneo. La funzione educativa come spazio critico*, tesi di dottorato, Università degli studi di Salerno, 2011, pp. 14-15.

musei europei vengono creati come dispositivi nelle mani delle classi al potere e dei governi per celebrare la grandezza nazionale, mentre da ciò si discostano le idee costitutive dei musei americani, creati dalla collettività locale per esaltare le tradizioni, gli usi locali e, con questi, istruire la comunità. In quel periodo, gli Stati Uniti intendono espandersi economicamente e confermare un proprio modello di civiltà, di società, di cultura. Il museo diventa quindi lo spazio in cui far coesistere l'utilità e l'estetico, ereditati dalle esperienze europee.

Sulle idee fondatrici e sulle esigenze che guidano la costituzione del museo americano Philip C. Johnson scrive nel 1960 *Letter to the Museum Director*<sup>7</sup>, in cui espone i problemi derivanti dalle esigenze dei nuovi musei, che in parte riflettono le stesse dei musei italiani del dopoguerra, con la differenza che questi ultimi devono fare i conti con l'essere molto spesso collocati all'interno di edifici esistenti e non in luoghi appositamente progettati, come avviene abitualmente oltreoceano. I temi trattati da Philip Johnson sono il sistema dei percorsi prima di tutto, che deve mantenere il senso di orientamento per il visitatore e offrirgli diverse possibilità di itinerario, l'utilizzo di luce naturale o artificiale, la flessibilità dell'esposizione – tema su cui si confrontano i direttori dei più importanti musei americani come Alfred Barr e James Johnson Sweeney.

Think merely of the processional requirements [...] around corners, through arches, from low spaces to high, from side light

---

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



to top light. How to avoid museum fatigue, how to get visual and physical relief from too many rooms. How to keep a sense of orientation, [...] how to arrange the circulation so that one collection can be seen without going through another. [...] It is not alone the aesthetics of these problems, but the purely physical one fitting it all together. Some of these simply have no answer.

[...]

Two fields of disagreement among you [directors] are particularly bothersome: those of lighting – artificial lighting versus skylights – and flexibility, the old story of movable partitions.

First: *Lighting*. Top daylighting, which is required by some museum directors, is next to impossible for air conditioning, difficult for maintenance (it leaks), impossible for multi-story museums, and impossible for evening exhibitions. Artificial light is cheaper, and it is controllable and more suitable to standard buildings procedures. As an architect I am on the side of artificial light since, to me, it answers the new purposes of the museum: a public shrine which must be open at times unsuitable for daylighting.

[...]

Flexibility is the biggest bugaboo. It is a problem on which two of our leading museum men disagree completely; Alfred Barr and James Johnson Sweeney have fundamentally opposite opinions. The architect is bewildered. Mr Barr feels the architect should provide the director with an anonymous loft building within which he can arrange the space best suited to the exhibit on hand.

[...]

On the other hand, Mr. Sweeney makes the point that is debatable whether the museum director should arrogate to himself the prerogatives of the architect.<sup>8</sup>

---

8 Ivi, p. 23.



Infine, riguardo alla progettazione e gestione degli spazi di servizio scrive:

In addition to the question of exhibit areas, however, the director and the architect have many other whole fields of questions, the backstage area, the non-hanging spaces. Here again, the client is as confused as the architect. The field is too new. It is as if, for the first time, a mother had to figure out how many square feet a child takes to play in. An impossible task. In the problem of a house, however, there is ample precedent through millions of existing housing units, whereas many new museums are starting with no collection on the one hand, and on the other hand with no precedent experience of lecture halls or libraries, or extension courses, or publicity services, or print rooms, or tea rooms, and so forth. The amount of research required for figuring out all these problems is almost too great.<sup>9</sup>

Per risolvere quindi tutte le problematiche allo stesso tempo, e tenendo presente la difficoltà degli architetti nel convogliare tutte le esigenze del nuovo museo, molti musei statunitensi vengono fondati e costruiti senza che esistano nemmeno le collezioni da destinarvi e vengono concepiti distribuendo i volumi *a priori*, frazionando il volume complessivo da destinare a spazio espositivo o spazio di servizio prima ancora di costruirlo.

Pochi anni dopo la loro fondazione, il Metropolitan Museum di New York e il Museum of Fine Arts di Boston organizzano conferenze e promuovono da subito il loro intento educativo<sup>10</sup>. George Brown Goode,

9 *Ibid.*

10 La funzione didattica del museo viene anche sottolineata dallo statuto del Metropolitan Museum, nel quale si legge che il museo ha il compito di incoraggiare a sviluppare lo studio delle belle arti e la

John Cotton Dana, fondatore del Newark Museum, insieme con molti altri direttori e conservatori di musei, condividono l'idea che i musei americani abbiano tra i loro obiettivi un orientamento didattico e formativo prima di proporsi come strumenti della riforma sociale. La funzione sociale resta comunque forte e non si dubita che questa debba prevalere sulla funzione conservativa, ma quello statunitense è un museo concepito prima di tutto per il pubblico e come strumento di promozione dell'arte da adattare alle necessità di ogni classe sociale. In questo periodo negli Stati Uniti nessun museo può crescere ed essere rispettato se non dimostra di essere un centro di istruzione che si arricchisce nel tempo e che contribuisce alla costruzione costante della cultura popolare. Esso farà parte della struttura d'insegnamento della scuola e dell'università con le biblioteche e i laboratori, e, nelle grandi città, cooperando con le biblioteche pubbliche, contribuirà all'ampliamento della cultura popolare. Nel museo americano il personale viene integrato con insegnanti di educazione visiva, i locali vengono adeguati a tale insegnamento con laboratori, classi, aule e spazi accessori per la circolazione degli oggetti d'arte. Un aspetto che caratterizza fortemente il museo d'oltreoceano è lo stretto rapporto tra il mercato dell'arte e degli oggetti, quindi tra il museo e il mercato finanziario, che incentiva l'instaurarsi di un legame tra il museo e il collezionismo privato di magnati dell'industria che investono nel mercato dell'arte per aumentare il proprio prestigio sociale. Gradualmente

loro applicazione, di promuovere la divulgazione di tutte le forme dell'arte e, a questo fine, di offrire al pubblico iniziative culturali e ricreative. P.C. Johnson, *Letter to the Museum Director*, in "Museum News", XXXVIII, n. 5, gennaio 1960, pp. 22-25.

---

un intreccio di relazioni tra musei, grandi magazzini e agenzie governative converte le opere d'arte anche in beni di consumo.

I musei americani sembrano quindi organismi molto complessi, che costituiscono il termine di paragone per tutto ciò che si cerca di realizzare in Europa e, come rileva Patrizia Dragoni, sono esperienze esemplari per l'Italia:

Ciò che le caratterizza può essere ricondotto in estrema sintesi ad alcuni tratti essenziali. Il più importante è che, diversamente da quanto osservabile nel vecchio continente e in particolare in Italia, nessuno negli USA sembra dubitare che la funzione di servizio sociale del museo debba prevalere su quella conservativa. A confermarlo stanno le indagini sul pubblico, l'attenzione per il rapporto con la scuola, le esposizioni fuori sede, le tante iniziative pensate per i giovanissimi e quelle destinate a particolari categorie svantaggiate, come per i non udenti, e il vivo interesse per i dettami della pedagogia. Anche di rilievo è la diffusa consapevolezza della utilità di forme di promozione della visita dei musei, sviluppando campagne pubblicitarie mutuata dalla sfera commerciale e facendo largo ricorso alla radiofonia. A metà fra promozione del museo e promozione della cultura artistica si situano iniziative, del tutto inusuali nei Paesi europei, quali la concessione alle scuole e finanche a privati di oggetti in deposito, nonché la esposizione di opere nelle vetrine di negozi commerciali. Non da ultimo rileva poi il fatto che la matrice culturale idealistica condivisa con l'Europa vi è molto temperata dalla tradizione anglosassone degli Arts and Crafts, nemmeno più declinata in opposizione all'industrializzazione, che, senza timori di dissacrazione del sublime valore dell'arte, porta a sviluppare servizi museali funzionali alle attività commerciali. Infine, importa il sostegno assicurato ai musei

---

da finanziatori privati proprio per permettere lo sviluppo di attività sociali.<sup>11</sup>

Goode anticipa di qualche decennio ciò che si augurerà Giulio Carlo Argan per i musei italiani in merito alla loro funzione educativa<sup>12</sup>. Argan è stato uno dei primi teorici dell'*Educational Museum*, ovvero una macchina generatrice del pensiero visivo, tema che ritornerà tra i principi discussi nell'ambito del Convegno di Museologia di Perugia del 1955 organizzato dal Ministero della Pubblica Istruzione in collaborazione con l'Accademia Americana di Roma<sup>13</sup>.

In Italia è Luisa Becherucci, la prima docente di Museologia e Direttrice degli Uffizi dal 1957 al 1969, a trattare ampiamente il processo di trasformazione delle gallerie in istituzioni didattiche per il pubblico di massa nel volume *Lezioni di Museologia*<sup>14</sup>, dove sostiene che, nel dibattito europeo sul ruolo del museo nella società e sulla sua architettura, l'Italia si sia inserita un po' tardivamente potendo tuttavia contare su un patrimonio artistico di primo piano e sulla presenza di molte e importanti istituzioni. Becherucci ritiene che l'Italia possieda gli archetipi della museologia mondiale, poiché per prima inizia la conversione

11 P. Dragoni, *op. cit.*, pp. 179-180.

12 G.C. Argan, *La prospettiva del museo*, in "I Futuribili", vol. V, n. 30/31, 1971 pp. 53-61, G.C. Argan, *Expositions itinérantes et éducatives dans les musées d'Italie*, in "Museum", 1950, vol. III, n. 4, pp. 286-288.

13 Ministero della Pubblica Istruzione (a cura di), *Atti del convegno di Museologia* (Perugia 18-20 marzo 1955), Roma 1956.

14 L'opera di Luisa Becherucci viene pubblicata postuma a cura di Alberto Boralevi e Monica Pedone. L. Becherucci, *Lezioni di museologia (1969-1980)*, a cura di A. Boralevi, M. Pedone, Università internazionale dell'arte. Centro di studi per la museologia e la comunicazione visiva, Firenze 1995.

del collezionismo privato in veri e propri istituti a destinazione pubblica, con fini dimostrativi, dettati da precise scelte di contenuto. A tale proposito, secondo Luisa Becherucci, la Galleria Capitolina, che ebbe origine dalla donazione di Sisto IV nel 1471 degli esemplari di arte antica riuniti nel Campidoglio al popolo romano, è uno dei modelli a cui riferirsi, e le ricchissime collezioni dei Medici a Firenze costituiscono l'esempio per eccellenza<sup>15</sup>. La Galleria degli Uffizi è il primo museo moderno secondo Becherucci, perché ne incorpora tutte le caratteristiche da lei descritte nel testo e destinate a svilupparsi nei secoli seguenti: esso ha un preciso intento culturale, una sede e una desti-

15 Le collezioni della Galleria degli Uffizi nacquero dall'iniziale intenzione di Lorenzo il Magnifico di riunire presso il suo giardino in via Larga tutte le opere classiche e contemporanee che costituivano la sua collezione affinché giovani artisti potessero studiarle. Successivamente il Granduca Cosimo I definì i primi intenti didattici ed educativi lanciati da Lorenzo istituendo nella residenza antica di Palazzo Vecchio, verso la fine del 1500, una raccolta con un programma scientifico, dedicata alla descrizione del cosmo da effettuare attraverso lo studio delle carte geografiche di tutto il mondo e di due sfere, una che rappresentava la terra e una che rappresentava il cielo, o almeno le parti di essi conosciuti fino a quel momento. Nel 1581, Francesco I de' Medici, il figlio di Cosimo, decise di esporre il meglio delle collezioni di scienza e d'arte nella Galleria degli Uffizi, che venne chiamata così perché situata in una sede appositamente costruita all'ultimo piano dell'edificio progettato da Giorgio Vasari per le magistrature civiche.

Il progetto di Bernardo Buontalenti per gli Uffizi fu finalizzato alla realizzazione della Galleria e della Tribuna per le opere più significative, da cui si svilupparono una serie di ambienti destinati alle armi, alle ceramiche e agli strumenti della nascente scienza sperimentale, mentre la Loggia che li riuniva ospitava le sculture classiche. L'esposizione era aperta agli ospiti del Granduca e a tutto il pubblico in generale, o meglio, a chiunque volesse visitarla, ed era dedicata al Rinascimento umanistico e scientifico. L. Becherucci, *Lezioni di museologia (1969-1980)*, a cura di A. Boralevi, M. Pedone, cit., pp. 32-34, 37-39.

nazione pubblica, è quindi aperto a chiunque voglia visitarlo ed è connotato da una particolare apertura verso l'esterno e dal superamento dell'idea di monotonia del museo come ambiente chiuso e ripetitivo, al suo interno esistono funzioni accessorie agli spazi di esposizione delle opere come ad esempio locali per il restauro delle opere, per la didattica e per i laboratori<sup>16</sup>.

Se l'Italia da un lato accoglie i primi nuclei dei musei moderni, dall'altro viene anticipata dalle gallerie e dai musei che si stanno sviluppando in Europa, e non partecipa alla discussione internazionale che sostiene il museo. Come chiarisce Giuseppe Bottai, negli anni Trenta in Italia l'opera di ammodernamento e, in alcuni casi, di costruzione di nuovi musei era connessa a una moderna volontà propagandistica del regime, che, più che all'intenzione di educare il pubblico all'arte, mirava a mostrare i grandi capolavori italiani per far emergere la "virtù e l'intelligenza della nostra razza"<sup>17</sup>. La Seconda guerra mondiale interrompe poi bruscamente l'inizio di qualsiasi rinnovo ideologico o fisico dei musei italiani.

Nel clima di rinnovamento dell'idea stessa di museo, l'architettura, la museologia e l'allestimento cooperano per costituire una nuova disciplina, la museografia, e le discussioni che nascono tra architetti, direttori dei musei e funzionari dell'allora Ministero della Pubblica Istruzione attorno al rinnovamento delle gallerie ne

16 Ivi, pp. 32-34, 45-48.

17 G. Bottai (1938), *Direttive per la tutela dell'arte antica e moderna*, in V. Cazzato (a cura di), *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2001, p. 235.

permettono la sperimentazione pratica, prima ancora di quella teorica.

Così come nel processo di ricostruzione di Firenze le rovine innescano nuovi spunti progettuali per il nuovo volto della città<sup>18</sup>, allo stesso modo agli Uffizi e in molte gallerie italiane inizia un dialogo con la storia e con le preesistenze, che inevitabilmente porta a nuove linee di ricerca in campo museografico, determinate principalmente dagli interventi realizzati tra la fine degli anni Quaranta e la metà degli anni Sessanta<sup>19</sup>.

18 Il piano di Ricostruzione di Firenze ha rappresentato un importante momento, all'interno del quale si inserisce la ricostruzione della Galleria degli Uffizi, durante il quale si è concretizzata la possibilità di applicare elaborazioni teoriche di importanti studiosi. Il vuoto lasciato dallo scoppio delle mine proprio nel cuore della città ha lasciato scoperti i percorsi della maglia medievale e, più discosti dal centro, alcuni complessi monumentali di importanza storica, che permisero agli studiosi di individuare i temi da affrontare nel processo di ricostruzione quali le visuali, l'adattamento, i problemi di ambientamento e dimensionamento dei nuovi edifici. Protagonista assoluto del dibattito, che ebbe anche risonanza internazionale, è stato Giovanni Michelucci, insieme ad altri importanti studiosi come Guglielmo De Angelis d'Ossat, Ranuccio Bianchi Bandinelli, Bernard Berenson, Carlo Ludovico Ragghianti, Roberto Papini, Bruno Zevi e Gillo Dorfles.

Il vivace dibattito attivo a Firenze è importante dal momento che si inserisce nel ragionamento già attivo a livello nazionale, da prima della guerra, sull'accostamento tra nuovo e antico. Il tema vede l'opposizione di due principali modi di vedere il problema: i sostenitori dell'intento di coniugare antico e nuovo che si oppongono a coloro che ne sostengono l'impossibilità e coloro che invece, adottando un diverso approccio al problema, vedono la soluzione nella programmazione urbanistica. Per un approfondimento si veda M. G. Ercolino, *La ricostruzione post-bellica di Firenze. Il dibattito, le proposte, le realizzazioni*, in V. Franchetti Pardo (a cura di), *L'architettura nelle città italiane del XX secolo dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Jaka Book, Milano 2003, pp. 74-79.

19 L. Basso Peressut, *Il museo moderno: architettura e museografia da Perret a Kahn*, cit., p. 201.

Carlo Scarpa riconosce prima di tutto che per ottenere un buon risultato nella progettazione museografica è necessaria una profonda conoscenza della Storia dell'arte e, in particolare, delle singole opere che si vanno ad allestire; ammette che ci debbano sempre essere un rapporto dialettico con la committenza, che deve necessariamente sfociare in una collaborazione intellettuale, e una certa intuizione compositiva. Parlando del progetto di ampliamento della Gipsoteca Canoviana (1955-1957), infatti, egli afferma:

Togliamo invece alcune statue importanti fra quelle disposte qui – fra l'altro male – per disporle secondo il senso dell'intuizione compositiva di certi elementi che devono essere la cosa più importante per un museo. Ed è questa intuizione che ha dato la riuscita migliore, perché in un certo senso bisogna autoconvincersi ai valori dell'arte per ottenere un risultato di saldezza, stabilità e senso compositivo.<sup>20</sup>

Carlo Scarpa ha una predilezione per la luce naturale proveniente dall'alto e focalizza la sua attenzione su tutti gli aspetti percettivi del progetto: è concentrato sulla valorizzazione dell'opera d'arte per mezzo dell'illuminazione, del colore delle pareti e delle prospettive che si possono creare nello spazio architettonico al fine di posizionare l'opera nel punto più adeguato per la sua osservazione.

L'approccio dell'architetto veneziano a tale tipo di progetto è fondamentale da capire per intendere quanto realizzato nelle Sale dei Primitivi e si intuisce facilmente da queste sue parole:

---

20 *Volevo ritagliare l'azzurro del cielo*, Lezione del 13.1.1976 raccolta da Franca Semi, in *Carlo Scarpa, Frammenti 1926/1978*, "Rassegna", a. III, n. 7, luglio 1981, p. 82.

Antichi edifici italiani: loro possibilità di far stabilire nuove relazioni opera-ambiente.

Direi che certi edifici medioevali italiani, o castelli che siano, hanno delle possibilità evocative strumentali per aiutare a possedere l'opera d'arte in una maniera abbastanza più vivace addirittura di una costruzione moderna.

Perché c'è un problema che mi pare molto interessante: poter fare in maniera che quell'oggetto, che siamo costretti per forza a misurare e a mettere in un certo posto – che poi non è al suo posto naturale, perché il suo naturale o era la casa o il palazzo privato, o era la chiesa, sull'altare, oppure sono affreschi staccati ecc. –, stabilisca una relazione con il nuovo luogo.

[...]

Ebbene, c'è la possibilità di recupero di vecchi edifici, che non hanno nulla di classicismo, cioè nulla di regolare, nulla di simmetrico, ma sono abbastanza... in un certo senso direi che sono facili da farsi, facili da suggerire soluzioni valide; anzi, nella loro varietà espressiva, negli ambienti di tipo vario, si possono ottenere delle risultanze spaziali molto positive. Al contrario, un palazzo schematico, semplice, di due piani completi, col suo cortile interno difficilmente suggerisce.<sup>21</sup>

Giovanni Michelucci, proprio parlando delle Sale dei Primitivi, afferma che deve essere dato il maggiore risalto possibile ai capolavori e, per questo motivo, anche la presenza del progettista deve sottrarsi al massimo dietro al proprio lavoro. Le opere vanno assegnate a ciascuna parete, a seconda delle proporzioni e della forma delle tavole, che, se necessario, vanno isolate per permetterne il giusto godimento.

---

21 F. Semi, *A lezione con Carlo Scarpa*, Cicero editore, Venezia 2010, pp. 174-175.



A tale proposito ritiene che chi progetta assuma su di sé una grande responsabilità, soprattutto riguardo alla maniera di allestire e alla forma dei supporti:

Molto di frequente, negli ultimi due anni, ci chiedeva di tornare in particolare modo nelle Sale dei Primitivi, a guardare i quadri che prediligeva perché sentiva più vicini al suo modo di vedere e rappresentare la realtà, lontano per esempio dal rigore, dalla organizzazione delle rappresentazioni prospettiche rinascimentali. Da quelle pitture, da “quei paesi fantastici e quelle cose che si vedono dipinti nei quadri del Due e del Trecento” – come ci scrisse per illustrare il suo progetto di sistemazione degli Uffizi su Piazza Castellani – aveva tratto numerosi spunti nel disegno di questo importante spazio urbano.<sup>22</sup>

Il rapporto con la tradizione è forte in questo processo complesso che deve trattare le connessioni tra la conservazione materiale di importanti monumenti e architetture storiche, la memoria e il progetto, su una linea sottile che divide l'architettura del passato e la sua trasformazione di senso in un manufatto attuale. Il dialogo fra le parti che andranno a costituire le risistemazioni dei musei viene presentato da Franco Albini nel suo saggio del 1958 intitolato *Funzioni e architettura del museo*<sup>23</sup>, un testo fondamentale e chiarissimo in cui il maestro descrive ampiamente e nel dettaglio la propria posizione sia sulla museografia sia sull'architettura dei musei sviluppatasi negli anni del secondo dopoguerra, e che riassume al meglio la sua teoria in materia:

22 Trascrizione dei dialoghi tra Giovanni Michelucci e l'Arch. Antonio Godoli, cit., pp. 51-54. Cfr. Regesto in Apparati.

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



Il primo avvicinamento all'opera d'arte è dato proprio dall'architettura [...] che deve farsi mediatrice tra l'opera esposta e il pubblico, e deve portare quest'ultimo in un'atmosfera particolare che lo aiuti a concentrare l'attenzione sull'opera esposta; l'architettura deve dare il massimo valore all'ambiente come potente elemento di suggestione, questo ambiente deve puntare su soluzioni plastiche: deve creare spazi architettonici, legati in una assoluta unità con le opere esposte; deve operare sui vuoti con l'aria e con la luce, quasi materiali da costruzione, imprimere una vibrazione all'atmosfera, in cui il visitatore si trovi immerso.<sup>24</sup>

Secondo Albinì l'importanza della struttura architettonica risiede nel dialogo che essa instaura con la sovrastruttura allestitiva e nella tensione visiva, culturale ed emotiva esistente tra le due che non è riproducibile per canoni e tipizzazioni.

Nel saggio Albinì tratta sistematicamente tutti gli aspetti della tecnica museografica, approfondendone molti tra quelli toccati anche nel progetto per le Sale dei Primitivi, partendo dai presupposti su cui si basava il museo pubblico, per poi affrontare i modi in cui questi vengono superati.

Si adattarono antichi palazzi e si costruirono appositamente nuovi edifici: ma accanto alle funzioni di collezionare e di custodire non si posero problemi di ambientamento; l'architettura era fine a se stessa, non era in rapporto né con le opere esposte né con il visitatore. L'evoluzione della critica, affermando il concetto di arte pura, introdusse una nuova funzione nei musei. L'opera d'arte, distaccata dall'ambiente a cui una volta era connessa, perduta la sua destinazione pratica, venne acquistando la

---

24 Ivi, pp. 26, 29.



sua essenziale autonomia d'opera d'arte, divenne fonte di godimento spirituale attraverso la contemplazione: e i musei pubblici diedero a tutti questa possibilità. L'opera d'arte acquistò così un valore sociale potenzialmente più ampio. La nuova funzione trovò la sua espressione architettonica nell'ambientamento. Nasce il concetto di ambientare l'opera d'arte con elementi che si rifacevano al gusto contemporaneo all'opera stessa. È questo un documento interessante della cultura dell'epoca: l'architettura cercava rapporti con le opere esposte, ma non col visitatore; non tentava di avvicinare questo all'opera d'arte mediante un linguaggio coerente con la sua sensibilità, non cercava di interpretare la sua essenza di uomo moderno.<sup>25</sup>

Inizialmente, sia nell'ordinamento sia nell'architettura, anche nei musei pubblici, l'educazione della collettività non costituisce un problema di primo piano perché essi non hanno influenza sul grande pubblico ma solo su una cultura di *élite*. Dopo la guerra “il problema dei musei, considerato sia come problema di ordinamento sia di architettura, è entrato in un terzo tempo di sviluppo, tuttora in movimento, e di cui non si possono forse ancora tracciare i limiti”<sup>26</sup>. Secondo Albini bisogna fare fronte a questo cambiamento sfruttando il fattore dell'ambientamento, che consiste nel cercare di rendere possibile il massimo godimento delle opere creando le più adatte condizioni d'ambiente.

Coerentemente varia il concetto di ambientamento che apre il terzo tempo dell'evoluzione del museo. L'architettura, spostando anch'essa il suo fuoco all'opera esposta al pubblico, tende ora ad “ambientare il pubblico”, se così si può dire, anziché am-

25 *Ibid.*

26 *Ivi*, p. 221.



bientare l'opera d'arte. Essa crea attorno al visitatore un'atmosfera moderna, e proprio perché moderna entra direttamente in rapporto con la sensibilità del visitatore, con la sua cultura, con la sua mentalità di uomo moderno. Gli elementi dell'architettura e dell'arredamento, consueti al visitatore, e stilisticamente coerenti al costume attuale (oggetti di serie per esempio) non suscitano ragioni di disturbo all'attenzione, che può tutta puntare verso i valori espressivi dell'opera esposta.<sup>27</sup>

Nelle parole di Albin è l'architettura ad avere il compito di avvicinare il pubblico all'opera d'arte, mentre l'ordinamento viene definito attraverso la classificazione scientifica e la scelta delle opere, seguendo gli studi della Storia dell'arte. Secondo questa visione, da questo connubio consapevole di architettura e ordinamento, in cui si intrecciano i compiti dell'ordinatore-storico dell'arte, che deve essere pienamente cosciente delle proprie responsabilità scientifiche ed educative, e dell'architetto-museografo, che deve essere invece consapevole delle possibilità dell'architettura, dei nuovi materiali e tecniche costruttive, si ottengono risultati vivi, comunicativi e soprattutto persuasivi, perché capaci di entrare in contatto con il visitatore e di porgergli le opere d'arte. Solo se i compiti dello storico dell'arte e dell'architetto sono sensibili l'uno verso l'altro il nuovo museo sarà autentico, ogni sua parte sarà approfondita nel modo giusto e, anche se entrambi devono ambire a raggiungere un carattere di stabilità, al fine di esprimere continuità tra il passato e gli sviluppi futuri, si dovranno coordinare in favore di un altro fondamentale principio a cui il nuovo museo si deve adattare: la flessibilità – tema importante ancora oggi – che

---

27 Ivi, pp. 221-222.

presuppone che l'ordinamento sia mutabile per incremento delle collezioni o per modifiche museografiche.

Dalle parole di Franco Albini emergono tanti dei temi affrontati da Gardella, Michelucci e Scarpa nel progetto in analisi come il potere persuasivo del progetto museografico, la luce come materiale costruttivo, e la flessibilità ereditata dalle mostre temporanee. C'è però un ulteriore fondamentale obiettivo sicuramente raggiunto nelle Sale dei Primitivi: la concezione di un percorso espositivo nuovo per il visitatore, quasi un percorso emotivo che non provochi cali di tensione durante la visita al museo, nei passaggi da una parte all'altra, ma che piuttosto innalzi il livello di interesse dell'osservatore. Mettendo in connessione i vari ambienti e costruendo un unico spazio architettonico in cui non esistono separazioni ma solo continuità tra le parti, come succede ad esempio nella sequenza delle sale a Palazzo Bianco, un concatenamento di successivi ambienti isolati caratterizzati da un effetto centripeto come accade nel Museo del Tesoro di San Lorenzo, oppure lo spazio interconnesso delle Sale dei Primitivi costruito tramite le viste prospettiche sui vari ambienti, si ottiene uno spazio unitario e omogeneo all'interno del quale mettere in risalto le opere e tenere vivo l'interesse del visitatore.

C'era inoltre il problema delle cornici, già affrontato, nel caso della Galleria degli Uffizi, da Roberto Longhi nel 1952<sup>28</sup>. Come si legge nel carteggio tra Roberto Salvini e Carlo Scarpa, esso costituisce un aspetto fondamentale da indagare ai fini della ricerca di un'unità spaziale. La cornice può essere necessaria come inutile, perché assolve il compito di creare uno spazio inter-

---

28 R. Longhi, *Gli Uffizi sistemati*, in "Paragone arte", III, n. 29, 1952, pp. 58-62.

medio tra quadro e ambiente, come può fare una parete, un fondo o un “volume d’aria assegnato al quadro, quasi zona di influenza del suo spazio pittorico”<sup>29</sup>.

Albini individua inoltre due tendenze dei musei che portano a problemi urbanistici differenti: una volta al mantenimento del carattere tradizionale del museo, collegato ad altri organismi culturali della città come le scuole, l’altra in favore del museo inteso come organismo autonomo all’interno del quale organizzare attività integrative. L’opera d’arte possiede una funzione didattica che va democratizzata immettendola nella cultura moderna, anche se, dall’altro lato, come sostiene Giulio Carlo Argan<sup>30</sup>, non si possono privare i musei del loro carattere tradizionale, ma vanno piuttosto integrati con attività didattiche per fornire loro la funzione educativa oltre a quella conservativa che già detengono.

Nel decennio che va dal 1945 al 1955 l’Italia vive dunque un momento di grandi cambiamenti, culturali, sociali ed economici, oltre a un’imponente opera di ricostruzione e di riordinamento museale, nella quale si inseriscono, per citarne solo alcuni tra i tanti, eccellenti esempi di rinnovo museografico riconosciuti a livello internazionale come quelli eseguiti nelle Sale dei Primitivi agli Uffizi (1953-1956), alle Gallerie Comunali di Palazzo Bianco (Genova, 1950-1951), alla Galleria di Palazzo Rosso (Genova, 1953-1961), nel Museo del Tesoro di San Lorenzo (Genova 1952-1956), alla Galleria Nazionale e Museo di Capodimonte (Napoli,

29 Lettera di Roberto Salvini a Carlo Scarpa, Cfr. Regesto in Apparati. ASGFi. Fondo Anno 1955, Posizione 2. Galleria degli Uffizi, n. 3. Esercizio finanziario Comunicazioni e convocazioni Gardella, Michelucci, Morozzi, Scarpa, Salvini.

30 G.C. Argan, *Problemi di museografia*, in “Casabella-Continuità”, XIX, n. 207, settembre-ottobre 1955.

1952-1957), ai Musei del Castello Sforzesco (Milano, 1954-1963) o al Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia (Roma, 1955-1960).

Agli Uffizi, le divergenze nate tra Scarpa, Michelucci e Gardella si possono rintracciare nel quadro più ampio degli interventi eseguiti in tutta Italia negli stessi anni e in due correnti museografiche contrapposte, quella conservativa e quella che vede nel museo una nuova occasione per la progettazione architettonica<sup>31</sup>.

Questi interventi sono esemplificativi di diversi metodi progettuali adottati da alcuni dei più grandi maestri del secondo Novecento per raggiungere lo stesso obiettivo: il nuovo museo come opera d'arte. Tutti sono inoltre accomunati dall'essere il frutto del lavoro di quella particolare "regia" costituita da architetti, direttori dei musei e Soprintendenze, che conferisce grande forza a questi interventi e che ne garantisce l'incisività<sup>32</sup>. Lo scambio avviene alla luce di un dibattito esistente nella critica tra chi sostiene che i progetti per i nuovi musei debbano prendere esempio dagli allestimenti delle mostre temporanee, che si servono di pannelli mobili, di una presentazione degli oggetti più vivace e stimolante, di accostamenti particolari e persuasivi, e coloro che invece prendono totalmente le distanze da questa posizione<sup>33</sup>. In alcuni casi si tratta di restauri di antichi

31 Cfr. paragrafo 8: *Tradizione e innovazione nell'ideologia museologica*.

32 Riguardo al tema della ricostruzione risulta fondamentale il rapporto tra architetti e committenza dal momento che influenza la concezione di vitalità, condivisione e ambientazione dell'opera d'arte. M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986.

33 Giulio Carlo Argan, ad esempio, è un sostenitore della prima corrente e ritiene che l'esperienza delle mostre, sebbene presupponga l'eccessivo e pericoloso movimento delle opere, a scapito della

palazzi, in cui si decide quindi come operare sulla preesistenza in funzione dell'esposizione<sup>34</sup>, in altri si osserva come la progettazione di nuovi spazi si affianchi agli antichi manufatti<sup>35</sup>.

Due dei progettisti delle Sale dei Primitivi, Carlo Scarpa e Ignazio Gardella, sono autori di alcuni dei progetti museografici più noti già menzionati. Proprio la stessa volontà di inserirsi armonicamente nell'edi-

loro conservazione, possa far progredire di molto le conoscenze museografiche in Italia, perché in grado di proporre ordinamenti che mettono a fuoco determinati problemi critici adottando le nuove tecniche menzionate. A. Cimoli, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949-1963*, Il Saggiatore, Milano 2007, pp. 19-30; C. Mercurio, *Palazzo Rosso*, in "Paragone", XII, n. 139, 1961, p. 36; G.C. Argan, *La Galleria di Palazzo Bianco a Genova*, 1951, testo citato in L. Basso Peressut, *Il museo moderno: architettura e museografia da Perret a Kahn*, cit., pp. 242-243.

34 In questa fase di rinnovamento museale si innesta per esempio l'intervento di Rogers, Peressutti e Belgiojoso a Milano, in occasione della ricostruzione del Castello Sforzesco. L. Barbiano di Belgiojoso, E. Peressutti, E.N. Rogers, *Carattere stilistico del Museo del Castello*, in "Casabella-Continuità", XX, n. 211, giugno-luglio 1956, pp. 63-77.

35 È questo il caso del riordino della collezione di San Lorenzo, cattedrale di Genova, dove Franco Albini realizza la nuova sede del Tesoro del Duomo, il Museo del Tesoro di San Lorenzo. Mentre a Palazzo Bianco ricerca uno spazio flessibile, nel caso di San Lorenzo si trova di fronte a una collezione stabile, che difficilmente può ampliarsi se non per donazioni o nuove acquisizioni. A. Huber, *Il Museo italiano*, cit.; G.C. Argan, *La Galleria di Palazzo Bianco a Genova*, 1951, testo citato in L. Basso Peressut, *Il museo moderno: architettura e museografia da Perret a Kahn*, cit., pp. 242-243.

Un altro caso è quello del Museo di Capodimonte, che trae origine dal trasferimento della Pinacoteca di Napoli nel Palazzo di Capodimonte su iniziativa del Soprintendente Bruno Molajoli il quale fa precedere tutti i progetti da uno studio diretto dei musei americani, e con l'apporto tecnico dell'architetto Ezio Bruno de Felice. G. Rosi, M.V. Brugnoli, A. Mezzetti (a cura di), Ministero della Pubblica Istruzione – Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, *Musei e Gallerie d'arte in Italia 1945-1953*, cit., pp. 107-112.



ficio antico è perseguita da Carlo Scarpa nel rinnovamento del Palazzo Abatellis (Palermo, 1953-1954), nel Museo Civico di Castelvechio (Verona, 1957-1964) e nell'ampliamento del Museo Canoviano di Possagno (Treviso, 1957)<sup>36</sup>.

A Milano va inoltre ricordata l'opera di Ignazio Gardella presso la Galleria d'Arte Moderna (Milano, 1947-1954), intervento che riesce a valorizzare le opere in esposizione in tutto il loro significato estetico grazie a un complesso sistema di illuminazione che viene progettato proprio come chiaro segno di un superamento del vecchio modo di intendere il museo come luogo chiuso e monotono, come invece avveniva nell'opinione comune<sup>37</sup>.

Giovanni Michelucci è inoltre l'autore dell'allestimento della *Mostra Giottesca* del 1937, riferimento per il progetto delle Sale dei Primitivi.

In questo fermento attivo sui musei, la Galleria degli Uffizi e la Pinacoteca di Brera restano due dei casi più complessi da trattare e per la ricchezza eccezionale di opere che contengono e per il problema di dover esporre tali contenuti a un pubblico "di massa". Per quanto riguarda le Sale dei Primitivi, il progetto non

36 Per il Museo Civico di Castelvechio: G. Beltramini, K.W. Forster, P. Marini (a cura di), *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944-1976. Case e paesaggi 1972-1978*, Electa, Milano 2000, pp. 172-183; per l'ampliamento del Museo Canoviano di Possagno: C. Scarpa, *Volevo ritagliare l'azzurro del cielo*, Lezione del 13.1.1976 raccolta da Franca Semi, *A lezione con Carlo Scarpa*, cit., pp. 191-201, pubblicato in A. Rudi (a cura di), *Carlo Scarpa, Frammenti 1926/1978*, "Rassegna", III, n. 7, luglio 1981, pp. 82-85; per approfondire invece l'intervento di Scarpa a Palazzo Abatellis: S. Polano, *Carlo Scarpa: Palazzo Abatellis: La Galleria della Sicilia, Palermo 1953-1954*, Electa, Milano 1989; G. Beltramini, K.W. Forster, P. Marini (a cura di), *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944-1976. Case e paesaggi 1972-1978*, cit., pp. 126-135.

37 G.C. Argan, *Problemi di museografia*, cit., pp. 64-67, P. Zermani, *Ignazio Gardella*, Laterza, Roma-Bari 1991, pp. 80-81.



prevede solo il riordinamento di alcune sale, ma riguarda l'adeguamento del complesso a un'efficienza e a una comunicabilità attuali, senza però alterare la sua secolare individualità storica<sup>38</sup>. Si tratta di un intervento in cui l'ordinamento e la valorizzazione delle opere verranno progettati insieme all'architettura delle sale; per portarlo a termine occorreranno la grande esperienza dei tre architetti e la loro sensibilità oltre alla conoscenza della storia dell'arte per affrontare la complessità e la delicatezza dell'intervento.

## 2. *Museologia e museografia: i temi del Convegno di Museologia di Perugia del 1955*

Giulio Carlo Argan è Ispettore Generale del Consiglio Superiore delle Belle Arti quando Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci e Carlo Scarpa ricevono l'incarico per la sistemazione delle Sale dei Primitivi e importantissime sono le sue riflessioni sulla funzione di conservazione che detengono i musei italiani.

Prima come studioso, poi come funzionario delle Belle Arti e politico, si interessa ai musei, al loro allestimento, alla loro funzione sociale. Impegnato, sotto il ministero Bottai, nella tutela del patrimonio artistico, studia a fondo il tema dei musei, che avranno un ruolo centrale negli anni più maturi della sua riflessione critica e lo porteranno alla ricerca sulla città *Gesamtkunstwerk*, intesa come oggetto estetico e come soggetto politico. Argan assegnerà un ruolo centrale ai musei perché luogo di incontro tra istanze storiche ed esteti-

---

38 L. Becherucci, *Lezioni di museologia (1969-1980)*, a cura di A. Boralevi, M. Pedone, cit.



che, come spazio didattico privilegiato in cui il cittadino ha la possibilità di educarsi all'esercizio del giudizio di valore che è prima di tutto atto critico<sup>39</sup>, esercizio di libere scelte, e persino "atto politico".

Secondo Argan i musei possono essere scuola, ma anche luoghi di incontro e di scambio culturale, luoghi promotori di cultura in quanto "luogo di ricerca scientifica e di attività didattiche organizzate"<sup>40</sup>, nonché nuovi "centri" capaci di esercitare sulla città e sulla *civitas* un forte potere seduttivo proprio perché incarnano i valori della società. Assumendo poi all'interno dello spazio urbano il ruolo un tempo svolto dal tempio, dalla cattedrale o dal palazzo comunale, diventano il luogo di una nuova immagine – o scena – urbana.

Giulio Carlo Argan, nelle vesti di Ispettore centrale, denuncia il divario tra le importanti funzioni socio-politiche dei musei finora descritte e lo stato in cui essi versano come manufatti storici. Il loro compito educativo rischia di essere compromesso perché le strutture museali sono spesso ospitate in edifici storici con esigenze conservative che non permettono la necessaria flessibilità dello spazio interno e la sua strutturazione funzionale<sup>41</sup>. La riflessione di Argan si concentra quin-

39 Nel museo lo storico, secondo il suo metodo, mette in atto giudizi critici, opera una selezione di valori prima che di oggetti. Sul metodo storico e sull'atto critico dello storico dell'arte si veda G.C. Argan, *La storia dell'arte*, in "Storia dell'arte", I, nn. 1-2, 1969, pp. 5-37, ripubblicato in B. Contardi (a cura di), *Storia dell'arte come Storia della città*, Editori Riuniti, Roma 1983, pp. 19-81, in cui dichiara la derivazione del suo pensiero critico dagli insegnamenti di Lionello Venturi ed Erwin Panofsky.

40 G.C. Argan, *L'arte nel quadro della cultura moderna*, in B. Contardi (a cura di), *Storia dell'arte come Storia della città*, cit., p. 96.

41 G.C. Argan, *I musei allestiti in edifici storici*, in V. Russo, *Giulio Carlo Argan. Restauro, critica, scienza*, Nardini, Firenze 2009, pp. 151-157. Sullo stesso tema si veda G.C. Argan, *L'architettura*



di sui musei come monumenti storici, antiche creazioni, che a loro volta ospitano collezioni di arte antica e che sono inevitabilmente destinati a modificare e ad aumentare le proprie collezioni per l'estensione e il valore dell'immenso patrimonio distribuito sul territorio<sup>42</sup>. Secondo Argan però, proprio incrementando le collezioni da esporre si complica il modo di progettare l'allestimento e si rischia di non lasciare spazio alla funzione educativa, che invece deve essere assolta nei confronti del pubblico di massa e non solo di un'élite.

Argan mette in evidenza un aspetto essenziale alla comprensione del progetto per le Sale dei Primitivi agli Uffizi: la tendenza a esporre opere d'arte antica in un "ambiente moderno", e quindi la volontà di ricreare lo spazio attorno a esse a costo di compiere delle falsificazioni, che possono essere, secondo lui, di due tipi. Da un lato non si deve rischiare di compiere "falsi-moderni", cancellando ogni traccia dell'antico per collocare le opere in un ambiente completamente rivisto e asettico, distaccato, che non valorizza gli oggetti esposti; dall'altro non si può commettere l'errore di compiere dei "falsi-antichi"

*del museo*, in "Casabella-Continuità", XVIII, 202, agosto-settembre 1954, p. V; Id., *Problemi di museografia*, cit., pp. 64-67.

42 Argan distingue tre principali gradazioni dell'unità di monumento e museo come documento storico, e i casi in cui è occasionale o ricercata in funzione di discutibili criteri museografici. Argan distingue tra edifici il cui l'apparato decorativo costituisce già esso stesso un museo, quelli in cui le cui collezioni sono legate a un edificio monumentale e per i quali va rispettato l'ordinamento originario come testimonianza storica oppure dove è possibile modificare gli allestimenti attraverso nuovi sistemi di illuminazione e sempre mirando alla costituzione di un "ambiente neutro". A un'ultima categoria appartengono i musei allestiti in edifici storici altrimenti destinati all'abbandono, senza che vi sia alcuna relazione tra le collezioni e il contesto nel quale sono ambientate. V. Russo, *Giulio Carlo Argan. Restauro, critica, scienza*, cit., pp. 151-157.



nel tentativo di riproporre gli ambienti nei quali originariamente le opere venivano esposte. Secondo la visione dello studioso, il problema non va posto, nel senso che non deve esistere il dubbio tra i due tipi di falsificazione, perché “il falso-moderno è altrettanto falso, e odioso, che il falso-antico”. Molti architetti come Mies van der Rohe, Le Corbusier e Frank Lloyd Wright “hanno tentato di stabilire, almeno sulla carta, il *tipo* architettonico del museo moderno”, ma basandosi su “ragioni programmatiche, strettamente collegate con gli assunti generali dell’architettura e dell’urbanistica contemporanee”<sup>43</sup>.

Il museo non è più il “tempio” (o, peggio, il mausoleo) dell’arte, ma un vivo centro di studio e di lavoro, anzi il centro di quelle attività estetiche alle quali, com’è noto, si assegna oggi un’importanza essenziale nell’ambito della vita e dell’educazione sociale. [...] In un’epoca come la nostra, caratterizzata dal meccanicismo della produzione industriale e tormentata dal timore delle conseguenze deleterie che quel meccanicismo ripetitivo può avere sulla coscienza dell’individuo, il museo rappresenta in un certo senso la grande riserva dei puri valori di qualità (che sono sempre valori storici) e la guida indispensabile degli sforzi rivolti a reinserire il principio della qualità di un’attività che tende a diventare esclusivamente quantitativa. Perciò, proprio, il museo ha un posto essenziale nell’urbanistica ideale delle comunità moderne.<sup>44</sup>

Memore del pensiero di Herbert Read e John Dewey<sup>45</sup>, Argan riconosce come tratto primario del

43 Questa citazione e le precedenti in G.C. Argan, *Problemi di museografia*, cit. p. 64.

44 *Ibid.*

45 Argan fu traduttore, curatore e scrisse la prefazione dell’opera di H. Read, *Educare con l’arte*, Edizioni di Comunità, Roma 1954. Sulle teorie di Dewey: J. Dewey, *Art as Experience*, Minton, Balch



museo moderno la sua funzione educativa, perché permette la fruizione diretta dell'opera d'arte e, in particolare, la sua funzione interna di conservazione, dalla quale si sviluppa la prima, che deve estendersi a tutta la vita sociale. È quindi la funzione delle opere d'arte che cambia proprietà, passa dal singolo alla collettività. Lo Stato detiene il compito sia di mettere a disposizione il grande patrimonio di cui dispone sia di organizzare la didattica in nuovi ambienti a esso connessi come laboratori di analisi e di restauro, gabinetti fotografici, biblioteche e archivi, aule studio e di consultazione, in modo da assomigliare anche fisicamente all'organismo complesso già costituitosi negli Stati Uniti. Argan guarda e apprezza il museo americano, che ospita grandi impianti scolastici e di lavoro con lo scopo di ristabilire un contatto tra l'arte e il mondo della produzione, perché al suo interno si studiano tutte le attività e i procedimenti connessi al tipo di opere che ospita. Secondo Argan i musei americani riescono a essere veri centri propulsori di cultura allo stesso tempo legati alle funzioni educative e alle necessità delle comunità<sup>46</sup>.

& Co., New York 1934. Sulla relazione tra la concezione educativa del museo e il rapporto con le teorie di Read e Dewey si veda: E. Bonfanti, M. Porta, *Città, museo e architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Vallecchi, Firenze 1973, pp. 150-151.

46 Giulio Carlo Argan ammira in particolar modo il Museum of Modern Art di New York, da lui definito "esemplare" e il suo Direttore Alfred Barr (fino agli anni precedenti la Seconda guerra mondiale). G.C. Argan, *I Musei d'arte e il loro moderno ordinamento*, in V. Russo, *Giulio Carlo Argan. Restauro, critica, scienza*, cit., p. 144. G.C. Argan, *Musei d'arte moderna*, in *Associazione nazionale dei musei italiani, Museo perché, museo come: Roma, Palazzo delle Esposizioni, 23 set.-31 ott. 1978*, De Luca, Roma 1978, p. 39.

La scelta dell'ordinamento è certamente la base di partenza per lo sviluppo del museo e quindi anche per l'attività scientifica e didattica da svolgervi, che coinvolgono il lavoro dell'architetto. Sia le scelte di ordinamento del direttore del museo o storico dell'arte sia quelle museografiche dell'architetto sono fortemente intrecciate tra loro e, pertanto, sono più adeguate quanto più si rivelano flessibili, perché il centro dell'attenzione è sempre occupato dall'opera d'arte. Solo questa determina le condizioni di luce, spazio e colore, che a loro volta determinano l'ordinamento e, di conseguenza, anche l'architettura delle sale espositive, che sfrutterà sempre di più la presentazione vivacizzata da contrasti e accostamenti suggestivi delle mostre temporanee. Il collocamento di un'opera d'arte viene inteso come un atto critico che presuppone la rivelazione di suoi valori estetici, un modo di dimostrare e comunicare un giudizio che compete allo storico dell'arte, ma che deve essere inquadrato in un contesto architettonico espresso dal lavoro dell'architetto<sup>47</sup>.

47 Giulio Carlo Argan è stato un precursore dell'idea di ripensare a un museo nel quale non vi sia alcuna esposizione permanente in favore e di uno svincolamento dell'istituzione museale dal controllo statale e della creazione di un sistema di collegamento di tutti i musei con gli istituti e centri di cultura. Argan parla quindi di un luogo di incontro della *civitas*, sperimentazione e ricerca. G.C. Argan, *Un'idea di Roma, intervista di Mino Monicelli*, Editori Riuniti, Roma 1979, p. 76. Il museo diventa una nuova scena urbana in cui avviene l'incontro tra l'artista e l'opera originale. Su questo punto, pur riconoscendo validità teorica all'analisi di Benjamin, Argan si discosta dalle conclusioni del filosofo tedesco che sosteneva che l'esponibilità cui l'opera era sottoposta nella cultura contemporanea, anche all'interno dei musei, aveva agevolato il processo di allontanamento del pubblico dall'opera reale favorendo invece il suo valore iconico (cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000, pp. 27-29). Al contrario, secondo Argan, la tutela e la salvaguardia delle opere dovrebbero prevedere il

Il saggio di Argan anticipa di due anni le scelte alternative di Roberto Salvini agli Uffizi che mirano proprio alla fruizione dei visitatori non specialisti, così come sta avvenendo nei musei di tutta Italia e di tutta Europa.

In *Il Museo come scuola*<sup>48</sup> Argan afferma che “se arte è educazione, il Museo deve essere scuola” e ribadisce che i musei non sono inerti depositi di opere d’arte, ma sono animati da una loro autonoma vita di ricerca e di studio: da questo dipende proprio l’accrecimento delle loro collezioni e quindi il mutamento dell’ordinamento e del perfezionamento dei criteri di esposizione. Per quanto riguarda l’architettura dei musei diventa quindi di fondamentale importanza la massima disponibilità dello spazio, in modo che sia possibile frazionarlo con pannelli o pareti mobili al fine ultimo di rispettare un equilibrio proporzionale tra le dimensioni delle opere esposte, tra queste e le dimensioni delle pareti e anche dello spazio compreso tra un’opera e l’altra. Solo così si può garantire la massima flessibilità dello spazio e mutare l’ordinamento a seconda della quantità di luce da modellare. Ecco quindi come, secondo Argan, le mostre temporanee debbano servire come modello per il nuovo museo, all’interno del quale va privilegiato l’apparato comu-

mantenimento della destinazione volute dall’artista per preservarne anche la funzione sociale originaria. Il museo moderno deve quindi preservare il rapporto del pubblico con gli originali per continuare a intendere l’autenticità come valore. G.C. Argan, *Musei d’arte moderna*, cit., p. 43; Id., *La storia dell’arte*, in “Storia dell’arte”, I, nn. 1-2, 1969, pp. 5-37, ripubblicato in B. Contardi, *Storia dell’arte come Storia della città*, cit., p. 30.

48 G.C. Argan, *Il Museo come scuola*, in “Comunità”, n. 3, 1949, pp. 64-66. Si veda anche: M. Dalai Emiliani, “Argan e il museo”, in C. Gamba (a cura di), *Giulio Carlo Argan. Intellettuale e storico dell’arte*, Electa, Milano 2012, pp. 70-79.

nicativo non più rigido e statico, ma piuttosto interattivo, strutturato secondo criteri simili a quelli seguiti nelle mostre, che risultano più coinvolgenti nei confronti del pubblico. Le esposizioni temporanee, fondamentali perché sostenute da seri lavori di ricerca, si servono infatti degli strumenti comunicativi per entrare in relazione con il pubblico e con gli studiosi.

Il nuovo museo è il tema del primo Convegno di Museologia, tenutosi a Perugia dal 18 al 20 marzo 1955, su iniziativa del Direttore Generale delle Belle Arti Guglielmo De Angelis d'Ossat e organizzato dal Ministero della Pubblica Istruzione in collaborazione con l'Accademia Americana di Roma. Durante le giornate del convegno si costituisce anche l'Associazione Nazionale dei Musei e si formalizza il dibattito sullo studio delle funzioni e della struttura dei musei, conferendo per la prima volta in Italia a tale disciplina il nome di "Museologia". Il convegno del 1955 segna un punto di svolta per l'evoluzione dei musei italiani, perché per la prima volta si presta ufficialmente attenzione al loro ruolo pedagogico e sociale, alle relazioni che intercorrono tra museo, pubblico di massa, giovani, scuole e attività educative, si trattano poi i sistemi di finanziamento, di amministrazione e di organizzazione scientifica.

Il primo convegno di museologia in Italia viene organizzato in collaborazione con l'Accademia Americana di Roma, perché, proprio all'interno del dibattito si inseriscono importanti riflessioni sulla differenza tra il museo americano e il museo italiano o europeo. Negli anni del dopoguerra in Italia si sentono infatti le forti influenze degli Stati Uniti, che stanno finanziando la ricostruzione del paese con i fondi del Piano Marshall e si guarda ai musei statunitensi come a mo-

---

delli di efficienza e modernità, anche sotto i punti di vista economico e legislativo<sup>49</sup>.

Uno tra i contributi più importanti del convegno è quello di Lionello Venturi, che presenta per la prima volta la proposta di un'educazione visiva, da lui denominata *educazione dell'occhio*, che, a suo parere, va ripresa e approfondita nell'insegnamento di ogni ordine e grado, e alla quale poi vanno affiancate l'educazione pratica e l'educazione artistica, compiti specifici del museo. L'educazione alla "qualità artistica" auspicata da Venturi prevede un contatto diretto con i monumenti, con i capolavori e naturalmente con i musei, mentre il museo-scuola deve contenere opere minori maggiormente accessibili, quindi fruibili e vicine al visitatore che si forma a contatto con esse. Sperando nella imminente scomparsa dei pregiudizi artistici come la supremazia del disegno sull'uso del colore o quella del concreto sull'astratto, Venturi pensa a esposizioni itineranti di arte grafica e si augura, alla luce della pubblicazione del suo importante

49 Su questo punto al convegno si esprime Fernanda Wittgens, che mette in relazione il museo europeo con il museo americano confrontando le esperienze didattiche italiana e americana: se in Europa, e soprattutto in Italia, il museo si presenta come completamento della cultura artistica, in America ne costituisce il fondamento. In Italia l'esistenza del museo è correlata alla ricchezza storica e culturale incarnata dai monumenti architettonici e urbanistici e costituisce un elemento accessorio a essi. Al contrario, all'interno del museo americano si costruisce direttamente il patrimonio culturale e, di conseguenza, è organizzato meglio dal punto di vista economico rispetto ai musei italiani, che vengono penalizzati dalla parcellizzazione dei fondi e quindi da un minore sviluppo delle attività didattiche. F. Wittgens, *Concerti, radio, televisione, visite guidate*, in Ministero della Pubblica Istruzione (a cura di), *Atti del convegno di Museologia* (Perugia 18-20 marzo 1955), Roma 1956, pp. 57-62.



volume *Il Gusto dei Primitivi*, che avvenga una rivalutazione dell'arte medievale per troppo tempo non apprezzata<sup>50</sup>.

Sul tema della riproducibilità delle opere d'arte Gillo Dorfles sottolinea l'importanza delle nuove tecnologie e dei media in quel processo di diffusione dell'arte<sup>51</sup> che non era mai stato così forte. La riflessione passa quindi sul piano estetico ribadendo la necessità di istruire insegnanti capaci di decostruire le “sovrastutture culturali e i paraocchi ideologici, unici veri ostacoli alla fruizione estetica”<sup>52</sup>, solo in questo modo si può addestrare a vedere le opere d'arte.

Anche Gillo Dorfles come Fernanda Wittgens attribuisce al museo americano una vitalità diversa che mancava a quello europeo e fonda questa sua riflessione sempre sulle differenti teorie estetico-psicologiche e didattiche su cui si basa la struttura del museo americano.

Quando viene promosso a Perugia il Convegno di Museologia e si propone un confronto tra la museologia italiana e quella più avanzata degli Stati Uniti, vengono dibattute le questioni sulla connotazione e funzionalità del museo. Si auspica un più vivo contatto

50 L. Venturi, *Il museo, scuola del pubblico*, in Atti del convegno di Museologia (Perugia 18-20 marzo 1955), cit., pp. 31-36.

51 È opportuno ricordare che in questi anni si diffondono la radio e la televisione, che, come spera al convegno la Wittgens, di fatto entrano nella vita quotidiana degli italiani e si rivelano potenti mezzi di comunicazione, portatori di una vera educazione culturale che conduce la massa verso i nuovi musei, educatori del gusto e strumenti importanti di contatto tra pubblico e opere d'arte. I media allacciano la vita degli italiani alla cultura e, da mezzi di diffusione della conoscenza essi stessi, diventano il ponte tra il pubblico di massa e i nuovi musei didattici.

52 A. Dorfles, *Premesse estetico-psicologiche delle attività educative dei musei degli Stati Uniti lezioni periodiche e conferenze*, in Atti del convegno di Museologia (Perugia 18-20 marzo 1955), cit.



tra il museo e il pubblico, attivando una “didattica del museo”, un’attività esplicativa che affianchi la dimostrazione museale e intensifichi il rapporto tra museo e scuola. Già Fernanda Wittgens per la Pinacoteca di Brera a Milano conduce esperienze in tal senso, mentre la Direttrice della Galleria Borghese a Roma, Paola Della Pergola, propone la visita ai musei come integrazione del programma scolastico. Il programma didattico affidato ai musei però non serve solo all’educazione dei giovani, ma soprattutto a quella degli adulti e di tutta la collettività italiana.

Nel 1964 il Senatore Francesco Franceschini presiede una Commissione riunita su iniziativa del Parlamento per approfondire ulteriormente il problema dei musei, che viene esteso all’insieme di tutti i “beni culturali”, cioè i musei, le biblioteche, gli archivi, i monumenti e i complessi urbanistici. A seguito di queste importanti riflessioni verrà istituito negli anni immediatamente successivi, il Ministero dei Beni Culturali, nel quale l’unità del complesso viene riconosciuta. In funzione di questo cambiamento i musei vedranno ristabilita la loro funzione di conservazione e di promozione culturale.

Una volta ottenuti gli strumenti legislativi necessari, il museo moderno italiano supera i traguardi raggiunti dalla museologia mondiale e può tornare a rappresentare gli archetipi del museo, come prima della Seconda guerra mondiale. Agli Uffizi in particolare si rende evidente che nel museo è possibile riconoscere lo sviluppo della civiltà e il pubblico vi può maturare la propria consapevolezza critica<sup>53</sup>.


---

53 L. Becherucci, *Lezioni di museologia (1969-1980)*, a cura di A. Boralevi, M. Pedone, cit., pp. 37-53.



PARTE SECONDA  
L'INTERVENTO DI GARDELLA,  
MICHELUCCI E SCARPA  
NELLE SALE DEI PRIMITIVI

3. *Intorno al progetto: il Crocifisso del Presepe di Greccio, la Mostra Giottesca del 1937, Il Gusto dei Primitivi*



Il progetto per le Sale dei Primitivi riconosce nella Sala 2, la Sala del Duecento e di Giotto, il punto nodale del progetto perché in essa si mostrano tutti i temi fondamentali a lungo discussi ma poi concordati dai tre architetti. In particolare, il grande *Cristo Crocifisso* di Cimabue (1270-1295), in origine al museo dell'Opera di Santa Croce a Firenze, costituisce il fulcro della composizione. La sua collocazione sul fondo della prima sala a cui il visitatore accede viene definita dopo aver effettuato uno studio approfondito, documentato dagli schizzi di Scarpa, sull'esposizione alle fonti luminose, e sui supporti per l'allestimento. La grande conoscenza della storia dell'arte da parte dei progettisti, e in particolare di Carlo Scarpa, ha ispirato la scelta di disporre il crocifisso con la stessa inclinazione con cui le croci dipinte venivano appese all'interno delle chiese medievali toscane nel Duecento e la decisione di prendere come riferimento per il progetto allestitivo il famoso *Presepe di Greccio* che si può ammirare all'interno della Basilica Superiore di Assisi.

---






Fig. 1. Giotto, *Il Presepe di Greccio*, Basilica Superiore di San Francesco d'Assisi, Assisi, affresco, 230x270 cm.



Fig. 2. Giotto, *Il Presepe di Greccio*, dettaglio del Crocifisso appeso in posizione obliqua visto dal retro.

Come si vede nel dettaglio dell'affresco di Giotto della Basilica Superiore di San Francesco ad Assisi (Fig. 2), le grandi croci venivano esposte inclinate verso il basso in modo da impressionare il fedele, che rimaneva in contemplazione sotto di esse, così come il visitatore autonomamente si pone ai piedi della grande

---

croce appena entra nella Galleria degli Uffizi. Scarpa riesce a definire il disegno dei ferri prendendo come riferimento l'affresco, nel quale la tavola di legno viene rappresentata ripresa dal retro: questa prospettiva rivela l'estrema elementarietà dei sostegni lignei dipinti da Giotto nell'affresco *assisiato*<sup>1</sup>, quindi l'origine della semplicità che contraddistingue il disegno dei supporti del *Crocifisso* di Cimabue. Il Crocifisso si innalza obliquamente nello spazio della grande sala di ingresso della Galleria, proprio di fronte al visitatore entrante, grazie a due sottili tiranti e a un sostegno verticale di ferro infisso in una pedana di pietra serena alla base che, poggiando su piccoli piedritti di sostegno arretrati, sembra quasi staccarsi dal pavimento.

La disposizione del *Crocifisso* di Cimabue nella sala di Giotto è accuratamente studiata e svolge una funzione ordinatrice del progetto che racconta la storia dei pittori "Primitivi". Lionello Venturi, figura di riferimento per l'allora Direttore della Galleria Roberto Salvini, nonché membro della Commissione giudicatrice dell'intervento di Gardella, Michelucci e Scarpa, insieme a Mario Salmi e Giulio Carlo Argan, è autore del volume *Il Gusto dei Primitivi* uscito nel 1926: opera polemica nei confronti del regime fascista, che mira al recupero degli artisti Primitivi, come vengono chiamati i pittori italiani che vissero dal Duecento alla fine

---

1 La scena del *Presepe di Greccio* è uno straordinario documento dell'epoca in cui Giotto ritrae con un realismo mai sperimentato prima il punto di vista dello spettatore che osserva, dalla parte di solito riservata ai soli sacerdoti e religiosi, ovvero dall'abside. Il ciborio – l'ambiente in cui si svolge la scena – e la parete che separa il luogo in cui è posizionato l'osservatore dalla navata sono dipinti con estrema ricchezza di dettagli. Una grande croce lignea sagomata è appesa in alto ed è vista dal retro. Essa è sapientemente raffigurata obliqua e con tutti i necessari rinforzi.



del Quattrocento, da Cimabue a Botticelli, e della loro poetica<sup>2</sup>. Benedetto Croce sottolinea l'importanza del lavoro di Venturi e della riscoperta di questi autori, nell'opera dei quali "è possibile rintracciare alcuni risultati estremi e perfetti del gusto della rivelazione"<sup>3</sup>.

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 può dire ormai superata: quantunque, come mostra la dotta e acuta storia di essa che il Venturi ha ricostruita, assai sia costato il superarla, né si possa dire estirpata del tutto dalle menti, e sempre, qua e là, rigermogli.<sup>4</sup>

Il volume esce al culmine del dibattito intellettuale di epoca fascista e ha l'obiettivo di esaltare il valore mistico e rivelatore dell'espressione artistica, facendo seguito alla critica neoromantica. Venturi chiama "gusto" il concetto interpretativo che indica le scelte o le preferenze dell'artista nell'ambito della cultura, gene-

2 Vengono definiti "Primitivi" tutti quei pittori che avevano iniziato la pittura italiana nel Duecento e nel Trecento, oggetto degli studi di medievisti come Toesca, Offner e, prima ancora, di Berenson: "Cimabue, Giotto e i giotteschi furono trasferiti all'Accademia come anelli essenziali della storia pittorica italiana, alla quale furono doverosamente aggiunti".

Barocchi Paola, *La Galleria e la storiografia artistica*, in P. Barocchi, G. Ragionieri (a cura di), *Gli Uffizi. Quattro secoli di una Galleria, Atti del Convegno Internazionale di studi (Firenze 20-24 settembre 1982)*, Olschki, Firenze 1983, p. 148.

3 L. Venturi, *Il Gusto dei Primitivi*, Zanichelli, Bologna 1926, p. 14.

4 B. Croce, *Rivista Bibliografica*, in "La Critica", 1927, vol. XXV, pp. 56-59. [www.ojs.uniroma1.it](http://www.ojs.uniroma1.it): CSI Biblioteca di Filosofia. Università di Roma "La Sapienza" – Fondazione "Biblioteca Benedetto Croce".



rale o artistica, che contraddistingue un autore, il quale può essere così inserito in una determinata epoca o scuola. Questa teoria si pone quindi apertamente in opposizione all'ideologia fascista, che non condivide tale concetto di "gusto", ma predilige il classicismo figurativo. Con essa, Venturi dimostra quindi il proprio impegno culturale nel dibattito politico dell'epoca<sup>5</sup>.

Venturi stesso dichiara che il libro

è scritto per recare all'attuale critica d'arte il contributo di un'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.<sup>6</sup>

Sul concetto di "gusto" l'autore precisa: "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 artisti"<sup>7</sup>. Nonostante l'opposizione tra classici e romantici sia terminata, secondo Venturi essa si sta rinnovando "sotto diversi aspetti, in nome dello stile o della realtà, della bellezza o della verità, dell'intelligenza o della sensibilità, della forma o del colore, della composizione finita o dell'impressione abbozzata, infine di Roma madre o di Parigi amica"<sup>8</sup>. Tutti gli schemi tuttavia celano l'e-

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

6 L. Venturi, *Il Gusto dei Primitivi*, cit., p. 13

7 *Ibid.*

8 *Ivi*, p. 4.

sperienza storica, nel corso dei secoli il classicismo sta da un lato e il realismo dall'altro, escludendo da tutte le esperienze i maestri "primitivi", perché il "gusto dei primitivi" non fa parte della vita artistica fino a quel momento. Proprio questo però può 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 tragga da ogni tempo e da ogni luogo una conoscenza totalitaria dell'arte"<sup>9</sup>. Secondo l'autore, per poter comprendere i primitivi, bisogna quindi considerare l'arte classica e l'arte romantica sullo stesso piano, così come l'arte realistica e l'arte idealistica, la forma e il colore, tre condizioni negative alle quali va aggiunta una condizione positiva: "il riconoscimento della 'rivelazione' nel processo creativo dell'opera d'arte"<sup>10</sup>.

Ciò che scrive Venturi sembra così anticipare, oltre alla riscoperta dei pittori del Due e Trecento nel campo dell'arte, l'intento progettuale della commissione speciale composta dagli architetti Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci Carlo Scarpa e dallo storico dell'arte Roberto Salvini per il riordino delle sale degli Uffizi dedicate proprio a questi autori. Il progetto museografico va a sottolineare le influenze tra gli artisti esposti. Partendo da questo presupposto, l'ordinamento delle opere viene rivoluzionato secondo il criterio cronologico che aboliva la suddivisione per scuole, mentre il progetto architettonico aiuta il visitatore nell'autonoma ricostruzione dei collegamenti fra le opere dei vari maestri. Analogamente, già nel testo di Venturi del 1926 sono inclu-

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 9.

se novanta tavole, che non hanno solo la funzione di arricchire il suo pensiero, ma servono all'analisi proprio perché messe a confronto. La costruzione di parallelismi e contrasti tra le opere è esattamente ciò che Salvini auspica si inneschi nella mente dei visitatori a Galleria riallestita, per la quale, Direzione e Soprintendenza stanno pensando a una riscoperta di molte opere dei pittori primitivi, da tempo solo conservate nei depositi.

Le tavole del Due e Trecento sono oggetto di un altro riferimento per il progetto: la *Mostra Giottesca* del 1937, il primo intervento di allestimento di Giovanni Michelucci agli Uffizi<sup>11</sup>, che vede come mente organizzativa dell'esposizione Mario Salmi, anima scientifica della mostra, storico dell'arte e maestro di Roberto Salvini, suo assistente all'università, poi componente della Commissione giudicatrice per l'allestimento delle Sale dei Primitivi circa sedici anni dopo.

11 Giovanni Michelucci è una figura di riferimento per gli Uffizi, una presenza costante dagli anni Trenta agli anni Novanta, che contribuisce in diversa misura, talvolta in veste di progettista talvolta come consulente, al complesso percorso di trasformazione della fabbrica degli Uffizi.

Il primo importante intervento eseguito da Michelucci nella Galleria degli Uffizi è la *Mostra Giottesca*. Il suo contributo alla sistemazione delle Sale dei Primitivi è fondamentale sia per il riferimento alla mostra da lui precedentemente allestita sia per la riproposizione di tecniche costruttive della tradizione fiorentina, evidente nell'utilizzo dei materiali e nelle lavorazioni.



Fig. 3. Manifesto ufficiale della Mostra Giottesca, Firenze, 1937, immagine pubblicata in A. Monciatti, *Alle origini dell'arte nostra. La mostra Giottesca del 1937 a Firenze*, Il Saggiatore, Milano 2010.

Nel secondo dopoguerra le mostre d'arte medievale conoscono un grande sviluppo, ma nell'Italia Repubblicana spesso si evita di prendere come riferimento per gli allestimenti mostre che si sono svolte negli anni del consenso al regime fascista. L'influenza della *Giottesca*, ad esempio, non viene menzionata neppure in casi eclatanti come il riordino delle Sale dei Primitivi degli Uffizi o per il nuovo allestimento del Museo nazionale di Pisa nel convento di San Matteo in Soarta aperto nel 1949, in cui si rievoca la disposizione tipologica delle croci della mostra del 1937<sup>12</sup>. Grazie

12 Il nuovo allestimento del Museo nazionale di Pisa nel convento di San Matteo in Soarta prende avvio dalla necessità di pensare

soprattutto alla mobilità delle opere, rimosse dalle loro ubicazioni originarie per proteggerle dal conflitto e dalla distruzione, è stato possibile allestire molte esposizioni d'arte due e trecentesca; la *Giottesca* però si rivela un caso isolato nel panorama nazionale e internazionale, un modello interamente italiano, che non guarda ad alcun esempio estero.

nuovi criteri espositivi per una migliore conservazione ed esposizione degli importanti capolavori che vi si conservano. La vecchia sistemazione non prevedeva un controllo delle condizioni termogrometriche degli ambienti e un sistema di illuminazione adeguati. La penetrazione dei raggi solari nelle sale era inoltre nocivo alla conservazione dei dipinti e degli arazzi.

Al rientro delle opere sfollate nel periodo bellico si trasferisce il Museo nei locali dell'ex Monastero di San Matteo.

La Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie prende in consegna l'edificio e controlla la nuova sistemazione, che prevede di rimettere in luce l'antica architettura e di introdurre nuovi accorgimenti museografici: al piano terra le sale colonnate a volta vengono completamente ripristinate, mentre al primo piano vengono sistemati in modo da non contrastare con il carattere degli altri ambienti. Le opere si dispongono secondo un ordinamento cronologico e per scuole, l'illuminazione viene risolta con finestre che fanno entrare la luce lateralmente, vetri smerigliati che permettono la diffusione della luce e il conseguente posizionamento delle opere nei punti che garantiscono la loro migliore visibilità, lucernari che garantiscono la luce dall'alto, il tutto migliorato da persiane ad alette distributrici. Per approfondimenti si veda G. Rosi, M.V. Brugnoli, A. Mezzetti (a cura di), *Musei e Gallerie d'arte in Italia 1945-1953*, cit., pp. 19-22, 30, 84.



Fig. 4-5. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo in Soarta, immagini pubblicate in A. Monciatti, *Alle origini dell'arte nostra. La mostra Giottesca del 1937 a Firenze*, Il Saggiatore, Milano 2010.

Soltanto introducendo l'esposizione giubilare del 2000 intitolata *Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*, proclamata come la prima e la più ampia in assoluto che vede Giotto protagonista, il curatore Angelo Tartuferi fa esplicito riferimento alla *Mostra Giottesca*, sottolineando il fatto che i pezzi esposti in occasione della propria mostra sono addirittura in numero minore rispetto a quelli presenti più di sessant'anni prima<sup>13</sup>.

Non si sa molto sulla presentazione delle opere esposte nel 1937, più di trecento, ma, grazie alle cronache dell'inaugurazione è stato possibile ricostruire sia le vicende dell'esposizione, dai presupposti iniziali alle declinazioni degli intenti nella realtà, sia il percorso espositivo<sup>14</sup>. Nel dicembre del 1936 si comincia a parlare dei locali che avrebbero dovuto ospitare la mostra e il Soprintendente Poggi, dopo aver approvato il preventivo di spesa e l'elenco delle opere, effettua dei sopralluoghi presso il convento delle Oblate, quello di Santa Croce e presso l'ex Biblioteca nazionale nel Palazzo degli Uffizi, che non gli sembrano inizialmente le sedi più idonee per ragioni differenti: rispettivamente l'occupazione dei locali da parte delle suore, i lavori troppo ingenti e la posizione fuori mano. Palazzo Strozzi risulta essere la sede più adatta, ma si rivela una soluzione impraticabile a causa della trattativa di vendita. Il 30 gennaio il podestà, d'accordo con Ugo Ojetti, sceglie i locali della Biblioteca degli Uffizi per l'allestimento, perché presenta i requisiti adatti per numero e vastità delle sale, e decide che

13 A. Monciatti, *Alle origini dell'arte nostra. La mostra Giottesca del 1937 a Firenze*, Il Saggiatore, Milano 2010, p. 123.

14 Ivi, pp. 81-86.

per la mostra i divisori avrebbero dovuto separare il salone in diverse stanze in modo da distribuire le opere a seconda della luce. Guido Morozzi offre la propria collaborazione istituzionale al progetto in veste di funzionario della Soprintendenza all'arte medievale e moderna della Toscana e Giovanni Michelucci viene scelto per progettare l'allestimento su proposta di Alessandro Contini Bonacossi e Ugo Ojetti, che fanno parte anche della commissione finanziaria del progetto. Michelucci ha appena terminato la realizzazione dell'importante progetto per la stazione Santa Maria Novella di Firenze (1935) ed è impegnato sia nel progetto scenografico per il *Maggio fiorentino* (1936) sia nel Palazzo del Governo di Arezzo (1937-1939).

Il 17 febbraio 1937 "La Nazione" pubblica l'annuncio dell'affidamento dell'incarico di progettare l'allestimento per la mostra in occasione delle celebrazioni del VI centenario della morte di Giotto presso gli Uffizi a Giovanni Michelucci. Pochi giorni dopo però Michelucci viene ricoverato in una clinica a Parma. Sarà grazie al lavoro dei suoi collaboratori Giorgio Gori e Mario Chiari che il progetto arriverà a compimento. Proprio dalla casa di cura Michelucci descrive nel dettaglio a Chiari le modifiche da apportare al progetto, che si presume essere già a buon punto. Da questa corrispondenza, che comprende gli schizzi di Gori, e da alcuni articoli comparsi su *La Nazione* se ne riescono a ricostruire gli aspetti fondamentali.

Nonostante non esistano molte fotografie specifiche dell'allestimento, alcuni comunicati stampa forniscono indicazioni sugli obiettivi scientifici perseguiti e su alcune macroripartizioni dell'esposizione.

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 formò.<sup>15</sup>

L'idea guida del progetto è l'utilizzo di materiali non mimetici per simulare l'effetto degli ambienti che originariamente avevano accolto le opere e ricreare una sobrietà di stampo francescano. Questo aspetto costituisce il fondamentale motivo per cui la *Giottesca* va considerata il riferimento principale per l'intervento nelle Sale dei Primitivi degli anni Cinquanta.

Le recensioni e gli approfondimenti del tempo rivelano che si tratta ancora di una mostra preparata da studiosi per studiosi, una rassegna della pittura toscana anteriore a Giotto, che accoglie opere di Giotto, dei maestri influenzati da Giotto e un centinaio di pitture ancora più antiche. L'ordinamento delle opere duecentesche è suddiviso per scuole pittoriche: lucchese, pisana, senese, aretina, umbra e fiorentina, e costituisce il fondamento scientifico della mostra, mentre per il Trecento esistono raggruppamenti per artista. Le poche opere di Giotto, e l'anno 1300, segnano lo spartiacque tra le due macrosezioni dell'esposizione: la prima, più consistente, dei dipinti pregiotteschi e la seconda sui postgiotteschi, i discepoli di Giotto, più incentrata su Firenze e sulle maggiori personalità artistiche della prima metà del suo Trecento pittorico.

Giovanni Michelucci decide quindi di attuare una suddivisione razionale delle opere e dello spazio, ulte-

---

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

riormente sottolineata dalla ripartizione per tecniche, secondo la quale isola le sculture, le oreficerie, i disegni e i manoscritti che affiancano i dipinti su tavola. Il visitatore esce dalla mostra consapevole di non aver visto una mostra monografica perché Giotto non viene tanto presentato come l'iniziatore della tradizione pittorica italiana, ma piuttosto come colui che ha rinnovato quella toscana. Mario Salmi ne chiarisce il fondamento scientifico e il fatto che essa costituisca la riprova del superamento delle qualità artistiche della tradizione fiorentina e del centro Italia; su *Emporium* scrive:

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 studio.<sup>16</sup>

Giovanni Poggi invece, nell'introduzione al catalogo della mostra, specifica che la finalità è celebrare Giotto e la sua arte proprio in un momento in cui servono gli studi sulle scuole toscane del XIII secolo, esigenza da cui deriva l'intenzione di allestire una rassegna della pittura toscana pregiottesca.

Gli ambienti della Biblioteca degli Uffizi scelti per allestire la *Mostra Giottesca* sono i locali annessi alla fabbrica vasariana risistemati dopo la morte di Antonio Magliabechi e successivamente ceduti dalla Biblioteca Nazionale di Firenze, che si è trasferita nella sede di piazza dei Cavalleggeri: il grande salone Magliabechiano, le tre sale minori alla sua destra, la sala per la consultazione e un ex magazzino librario appositamente

---

16 M. Salmi, *La Mostra Giottesca*, in "Emporium", XLIII, pp. 349-364, testo citato in A. Monciatti, *Alle origini dell'arte nostra*, cit., p. 32.

restaurato e convertito in spazio espositivo. La mostra si sviluppa dal vestibolo di accoglienza, al piano terra, nei locali sottostanti verso via dei Castellani, fino al primo piano dove avevano sede lo stanzone principale e le sale a esso adiacenti, l'itinerario segue quindi questo percorso: dopo lo scalone che dal piazzale conduce al primo piano, i visitatori percorrono una serie di salette ospitanti i pre-giotteschi; dal salone centrale con le opere più prestigiose si passa alla saletta per consultare miniature, disegni e i piccolo formato del Trecento; infine, una scala interna conduce ai vasti e luminosi locali del pianterreno dove sono disposti i contemporanei, gli allievi e i successori di Giotto.

Il salone Magliabechiano viene frazionato con setti mobili e un'incastellatura lignea rivestita da tela grezza sbiancata con la doppia funzione di esporre le opere e celare gli scaffali della libreria. Tra otto sale utilizzate, le prime tre – ricavate nell'ala est del primo piano con accesso da un disimpegno ricavato all'estremità meridionale del Salone – accolgono la maggior parte delle opere antecedenti a Giotto che sono disposte in modo molto ravvicinato grazie alle loro ridotte dimensioni, in modo che venga agevolato il passaggio dall'una all'altra per mezzo del corridoio. Dalle cronache e dalle recensioni del tempo emerge che non sia stato seguito un criterio di ordinamento canonico, quindi che le opere non siano state organizzate interamente né per scuole né cronologicamente, ma piuttosto per tipologia o per soggetto<sup>17</sup>.

---

17 Alessio Monciatti spiega con precisione l'ordinamento: "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

Dal momento che la grande sala rettangolare ha una copertura a volta, Michelucci esclude la realizzazione di una balaustrata: la sala deve ospitare i crocifissi grandi, mentre i quadri vanno disposti sulle pareti lunghe utilizzando come imposta una panca che corre lungo il perimetro e che, con l'avanzare del progetto, si trasforma in zoccolo. Inizialmente Guido Morozzi propone di utilizzare un lungo piano di legno in modo da creare tanti altarini con funzione di imposta ai quadri, che viene poi fatto correre lungo le pareti della sala a costituire un basamento e definire architettonicamente l'intero ambiente. Vengono successivamente creati dei parallelepipedi su cui predisporre i quadri.

Un nuovo articolo della *Nazione* del 10 aprile descrive l'allestimento finale:

A quanto ci consta, tutta la sistemazione interna è già molto avanzata. Nel grande salone magliabechiano è stata alzata tutt'attorno alle pareti – ancora occupate dalle grandi scaffalature sormontate dalla balconata – una grande incastellatura di legno, che verrà quindi ricoperta di tela. Nel salone medesimo dovrebbero venir esposti i capolavori giotteschi. [...] Particolarmente suggestiva dovrebbe risultare la sistemazione del salone prospiciente via Castellani: al centro di esso, sarà costruita una sorta di cappella, nell'interno della quale saranno esposti all'ammirazione del pubblico preziosi arredi religiosi. Mano a mano

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*. Per l'intera descrizione dell'ordinamento della *Mostra Giottesca* del 1937, cfr. A. Monciatti, *Alle origini dell'arte nostra. La mostra Giottesca del 1937 a Firenze*, cit., pp. 25-31.

che la sistemazione si va attuando, si delineano dettagli e particolari interessantissimi, destinati ad assicurare il massimo risalto al prezioso materiale.<sup>18</sup>

Dalla corrispondenza dei giorni precedenti sappiamo che il 30 marzo si spera ancora che la scala di collegamento fra i due piani possa essere a una rampa e non a due come poi imporrà il Soprintendente Giovanni Poggi.

Lo stesso giorno Morozzi scrive a Michelucci:

Un'altra variante è stata fatta nel salone inferiore, dietro consiglio di S. E. Ojetti, e cioè lo spostamento dell'ingresso alla cappella come 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 dovuta fare a pianta quadrata per salvare l'intera volta.<sup>19</sup>

Inizialmente non si sa se realizzare le pareti bianche o a calce e se differenziare con il colore della pietra gli zoccoli e i capitelli, che saranno poi uniformi<sup>20</sup>. Il 16 aprile lo stesso Gori testimonia che la mostra

va avanti un po' a rilento, per i quadri, ma cammina. 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 enorme.<sup>21</sup>

18 "La Nazione", 10 aprile 1937. Si veda anche A. Monciatti, *Alle origini dell'arte nostra. La Mostra Giottesca del 1937 a Firenze*, cit., p. 83.

19 *Ibid.*

20 Lettera di Giorgio Gori a Giovanni Michelucci del 3 aprile. Carteggi Michelucci, FM, *ibid.*

21 *Ibid.*

Come anticipato, accanto alla sala principale il progetto prevede alcune salette laterali più piccole per esporre disegni e una scelta di miniature fiorentine antiche, ritenute di valore come giusto completamento delle opere dei seguaci di Giotto.

La *Giottesca* anticipa per diversi aspetti l'allestimento delle Sale dei Primitivi, come per esempio l'ordinamento non più interamente per scuole, il trattamento delle pareti a calce e l'uso di tinte chiare per il fondo neutro su cui posizionare le opere, l'impiego della luce naturale come elemento costruttivo e la decisione di appendere alcune opere, quelle più piccole perché impossibile farlo con le grandi croci, all'altezza dello sguardo dell'osservatore.

Per quanto riguarda l'allestimento finale della *Giottesca*, i progettisti portano avanti una serie di studi e ipotesi per costruire l'imposta su cui poggiano alcuni capolavori, così come accadrà per l'allestimento delle Sale dei Primitivi: inizialmente pensano a una panca che corre lungo tutto il perimetro, poi prediligono la costruzione di uno zoccolo che assume forme più semplificate e che acquisisce la funzione di basamento dotato di un lungo piano di legno per creare degli altarini, e infine prevedono l'aggiunta allo zoccolo dei parallelepipedi come imposta per le tavole. L'allestimento delle Sale dei Primitivi richiama la soluzione finale adottata per la *Giottesca*, poiché scompaiono gli antichi stucchi e le modanature che seguivano l'intero perimetro dello spazio espositivo per essere sostituiti dal battiscopa metallico e dalle grandi lastre in pietra serena inserite nelle pareti o posate a terra, come nel caso del grande *Crocifisso* di Cimabue. Queste fungono da supporti per i dipinti ed evocano la funzione degli altari delle chiese duecentesche e trecentesche su cui venivano esposte le tavole in epoca medievale.

---

Lo zoccolo che percorre l'intero perimetro dello spazio espositivo è l'elemento progettuale comune alla *Giottesca* e alle Sale dei Primitivi: per entrambi gli allestimenti costituisce l'elemento unificatore dello spazio. Contrariamente però a quanto accade per la *Mostra Giottesca*, nelle Sale dei Primitivi le opere restano sospese e distaccate dal limite inferiore dello zoccolo, senza fare eccezione nemmeno per il *Crocifisso*, che sembra innestato nella lastra di pietra serena sospesa da terra.

La *Giottesca* vede inoltre il coinvolgimento di diverse figure che interverranno anche nel progetto per le Sale dei Primitivi: primo tra tutti, Giovanni Michelucci, figura di spicco tra i maestri di architettura del secondo Novecento e autore di entrambi i progetti allestitivi, Mario Salmi, Direttore scientifico della *Giottesca* e componente della Commissione giudicatrice straordinaria per le Sale dei Primitivi, infine Guido Morozzi, Direttore dei lavori incaricato dalla Soprintendenza per il coordinamento di entrambi i cantieri.

Per rivedere l'allestimento del 1937 si può fare riferimento ad alcune sequenze del cinegiornale dell'Istituto Luce e a una delle più significative foto d'occasione che ritrae l'onorevole Vincenzo Buronzo mentre parla nel salone centrale a un raduno di artisti e artigiani il 7 novembre. Sulle pareti scarne, le opere si affiancano in stretta successione e in particolare sulla parete nordest sono riconoscibili, simmetricamente rispetto al *Polittico di Bologna* (Giotto, 1335), il *Crocifisso Malatestiano* (attribuito a Giotto, 1301-1302 c.a.) e il *Cristo Crocifisso* (Cimabue, 1272-1280), la *Madonna Rucellai* (Duccio di Buoninsegna, 1285) con accanto la *Madonna in trono* di Badia a Isola (Maestro di Badia a Isola, 1290-1300 c.a.), e la *Maestà di Santa Trinita* (Cimabue, 1290-1300). L'insieme doveva essere di grande effetto, come riscontrano Eloisa Pacini

---

Michelucci, la quale comunica per lettera al marito le sue impressioni positive nei giorni della degenza e il Soprintendente Giovanni Poggi “a nome e per incarico dell’intero Comitato”<sup>22</sup>.



Fig. 6. *Mostra Giottesca*, Vittorio Emanuele III con Ugo Ojetti di fronte al *Crocifisso* di Cimabue, fotogrammi del cinegiornale Luce *Inizio delle celebrazioni giottesche*, 5 maggio 1937.

22 Ivi, pp. 81-84, 122-124.

---



Fig. 7-8. *Mostra Giottesca*, sala centrale con la *Maestà di Ognissanti* di Giotto e l'onorevole Buronzo mentre parla agli artisti e agli artigiani in visita alla mostra, fotogrammi del cinegiornale Luce *Inizio delle celebrazioni giottesche*, 5 maggio 1937.



Fig. 9. Schizzo per proposte allestitivie del salone della mostra elaborato da Giuseppe Giorgio Gori in una lettera a Giovanni Michelucci. Archivio Giovanni Michelucci, Serie Corrispondenza, 3.1.10., lettera di G.G. Gori a Michelucci, Firenze, 31 marzo 1937, FM.



Fig. 10. Schizzo della cappella allestita al piano terra della mostra elaborato da Guido Morozzi in una lettera a Giovanni Michelucci. Archivio Giovanni Michelucci, Serie Corrispondenza, 3.1.9., lettera di G.G. Gori a Michelucci, Firenze, 30 marzo 1937, FM.

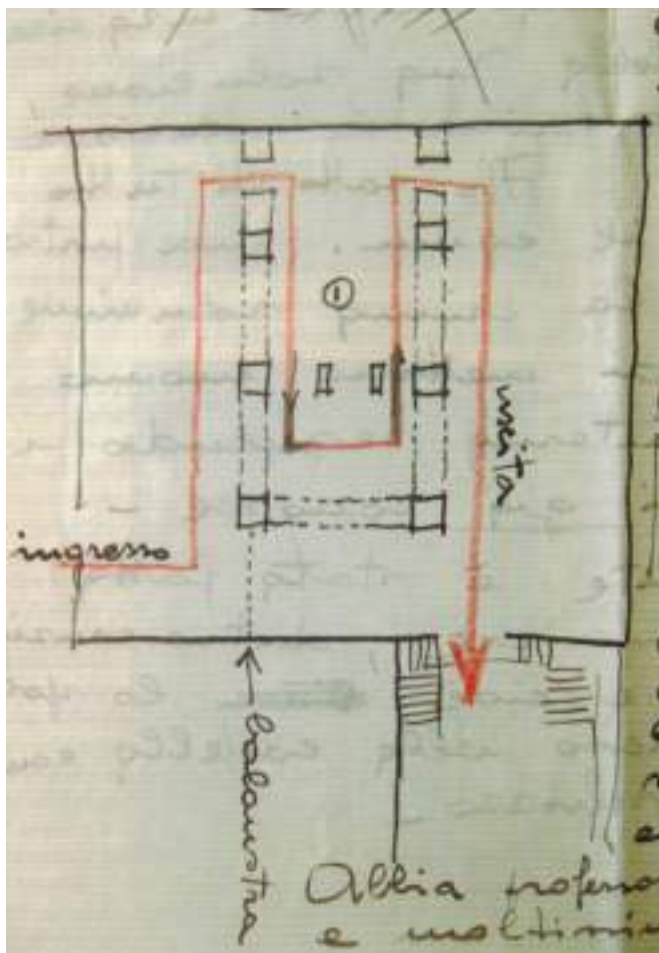


Fig. 11. Schizzo della pianta della cappella allestita al piano terra della mostra con indicazione del percorso di visita, elaborato da Guido Morozzi in una lettera a Giovanni Michelucci. Archivio Giovanni Michelucci, Serie Corrispondenza, 3.1.9., lettera di G.G. Gori a Michelucci, Firenze, 30 marzo 1937, FM.

#### 4. Cronache del progetto

##### 4.1. L'area di progetto: i danni di guerra alla Galleria degli Uffizi e la ricostruzione a Firenze

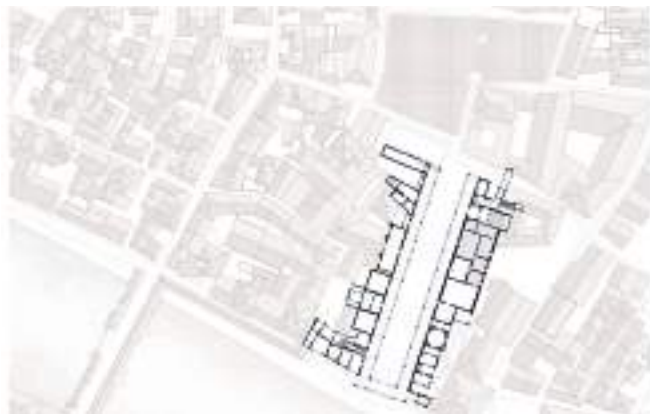


Fig. 12. Galleria degli Uffizi: inquadramento urbanistico, le Sale dei Primitivi sono campite in grigio (disegno di Ilaria Cattabriga).

L'area di progetto per l'intervento nelle Sale dei Primitivi non nasce come spazio espositivo ma come edificio delle magistrature voluto da Cosimo de' Medici, Signore di Firenze e di tutta la Toscana, il quale, nell'agosto 1559, incarica del progetto e del modello Giorgio Vasari, suo scenografo, pittore, architetto di fiducia e consigliere artistico. Gli Uffizi rappresentano uno degli interventi architettonici e urbanistici più rivoluzionari del XVI secolo, con caratteri compositivi e strutturali ben definiti che, inevitabilmente, influen-

zano l'assetto della Galleria e tutti i progetti in essa realizzati<sup>23</sup>.

L'attuale Galleria si affaccia sul Piazzale degli Uffizi ed è elemento di collegamento tra Palazzo Vecchio, Piazza della Signoria e l'Arno; l'inquadramento urbanistico, l'originaria funzione e i caratteri distributivi e costruttivi che contraddistinguono la fabbrica sono tratti fondamentali che Gardella, Michelucci e Scarpa inevitabilmente tengono in considerazione. Il loro progetto, che inizialmente prevede un programma dettagliato di sviluppo per tutta la Galleria, nasce da un'analisi dell'intera fabbrica nei suoi caratteri compositivi, delle sue valenze urbanistiche e storiche; viene poi confinato alle prime sale espositive innestandosi su un ulteriore importante antefatto: una fabbrica cinquecentesca danneggiata dalle esplosioni avvenute attorno a Ponte Vecchio nella notte tra il 3 e il 4 agosto 1944.

A Firenze, nelle prime fasi del secondo conflitto mondiale, le incursioni aeree sembrano lontane, ma vengono smantellate comunque tutte le vetrate degli edifici monumentali e le architetture vengono protette nelle parti più fragili come i loggiati e i portali, altre vengono direttamente smontate se la loro struttura lo consente, numerose statue in Piazza della Signoria vengono nascoste da sacchi di sabbia e strutture in legno. Fra il 1942 e il 1943 il rischio aumenta e cambiano le strategie di difesa. Si decide così di trasportare il maggior numero possibile di opere d'arte in rifugi e ricoveri come ville e castelli, che diventano comunque oggetto di razzie o che si rivelano inadeguati quando vengono

---

23 Per la genesi del progetto degli Uffizi di Giorgio Vasari: C. Conforti, *"Tredici edifici l'un con l'altro continovati...": la costruzione degli Uffizi di Giorgio Vasari (1559-1579)*, in R. Cecchi, A. Paolucci (a cura di), *Cantiere Uffizi*, Gangemi, Roma 2007, pp. 363-374.

raggiunti dal fronte nel 1944. Si cerca di rafforzare i manufatti che tutelano sculture e affreschi, ma solo per la Cappella Brancacci al Carmine si riesce a costruire un manufatto in cemento armato come protezione.

Tutti questi provvedimenti inevitabilmente alterano l'immagine di Firenze, rendono evidente lo stato di emergenza della città e si rivelano inadeguati ad affrontare i bombardamenti e i nuovi armamenti. Nel 1943 avviene il primo bombardamento aereo sulla linea ferroviaria a Firenze Campo di Marte, che causa molte perdite e gravi danni. Per alcuni mesi ritorna la tregua e gli attacchi sembrano sospesi, si pensa inizialmente che i bombardamenti siano stati interrotti nel rispetto dei beni artistici, ma nella primavera del 1944 le operazioni militari riprendono anche se in misura più moderata, attenuate da disposizioni per limitare i danni.

Firenze ospita già gli "sfollati di Cassino", profughi del Lazio, e i sopravvissuti al bombardamento dell'Impruneta, ai quali si aggiungono i fiorentini provenienti dalle zone lungo l'Arno, indirizzati verso i quartieri orientali e settentrionali della città obbedendo all'ordinanza del Comando Tedesco del 29 luglio 1944, che impone lo sgombero degli edifici compresi in un'ampia fascia lungo l'Arno con il pretesto di "attacchi o attentati contro i ponti" da parte degli Alleati o dei partigiani. L'intenzione di far saltare i ponti è in verità dell'esercito tedesco, che vuole dividere la città in due parti. Palazzo Pitti, grazie soprattutto alle sue grandi dimensioni e alla robusta ossatura muraria, diventa uno dei luoghi che accolgono più sfollati, e per primi coloro che hanno contatti professionali o culturali con la Soprintendenza come l'architetto Nello Baroni, il funzionario della Soprintendenza Ugo Procacci, gli architetti Giovanni Michelucci ed Edoardo Detti, il critico Roberto Longhi, Anna Banti, e successivamente migliaia

---

di persone, grazie alla disponibilità di Armando Venè, allora Soprintendente ai Monumenti. Palazzo Pitti diventa il rifugio dove attendere lo scoppio delle mine nella notte tra il 3 e il 4 agosto del 1944, che distruggerà le zone limitrofe a Ponte Vecchio<sup>24</sup>.

Dal 31 luglio in realtà Firenze è già spaccata in due parti a causa del divieto di attraversare i ponti e le zone fatte sgomberare lungo l'Arno. Negli stessi giorni da Palazzo Pitti partono le incursioni degli esponenti del Comitato di Liberazione Nazionale come quella di Edoardo Detti e dell'avvocato Francesco Baroni, che riescono a capire cosa sta realmente succedendo. Baroni, percorrendo il Corridoio Vasariano, raggiunge Palazzo Vecchio e scorge i momenti in cui i tedeschi stanno posizionando le mine. Corre voce che le esplosioni avverranno la sera del 2 agosto, ma non sarà così, lo stato di emergenza viene dichiarato nei manifesti lungo le strade per il 3 agosto. Proprio in quella notte avviene lo scoppio, inizialmente scambiato per un bombardamento. Come è noto, la decisione di risparmiare Ponte Vecchio tra tutti i ponti

24 Frederick Hartt, storico dell'arte americano, responsabile per la Toscana della Monuments, Fine Arts and Archives Subcommittee, arriva a Palazzo Pitti il 12 agosto e convocherà poi l'architetto Lando Bartoli per il primo progetto di restauro degli Uffizi in vista della prima riapertura del 1948. Egli descrive la situazione drammatica all'interno del palazzo:

"The palace of the Grand Dukes of Tuscany looked like the most crowded slum in Naples. Mothers, babies, men, boys, with bundles of clothing and a few miserable belongings, lay under the huge arches, swarmed through the courtyard and up the stairs, screamed from the palace windows. Sheets and clothing hung in quantities from every balcony. Here and there tables and even little charcoal stoves were set up for the preparation of pathetic meals". F. Hartt, *Florentine Art under fire*, Princeton (N.J.) 1949, testo citato in G. Belli, A. Belluzzi, *Una notte d'estate del 1944*, Polistampa, Firenze 2013, p. 17.

fiorentini costituisce un compromesso tra le ragioni militari, volte a permettere la ritirata delle truppe tedesche, e le ragioni culturali radicate nel volere del Führer di preservare “il ponte più artistico” di Firenze. Tali ragioni culturali si rivelano però immotivate visto che numerose celebrazioni erano state presentate anche riguardo al Ponte Santa Trinita<sup>25</sup>, che invece viene fatto saltare subito dopo le esplosioni in via Por Santa Maria<sup>26</sup>.

I risultati delle esplosioni sono la rovina di Por Santa Maria: la distruzione del primo tratto di via dei Bardi e di via Guicciardini Oltrarno, Borgo San Jacopo è ridotto per metà in macerie e il lungarno Acciaiuoli è un immenso ammasso di rottami caduti nell'Arno fino alla Chiesa dei Santi Apostoli. Vengono fortunatamente risparmiate opere significative come il Palazzo di Parte Guelfa, la Chiesa di Santo Stefano al Ponte, la Chiesa di Santa Felicità e Palazzo Guicciardini sull'altra riva.

Non avviene la deflagrazione nemmeno nel corridoio vasariano sul Lungarno degli Archibusieri nonostante le cariche fossero state posizionate, si pensa,

25 Ricostruito da Ammannati nel 1570, celebrato da Anna Maria Bardi si impone oltralpe come un modello e punto di riferimento alla stregua dei manufatti antichi e medievali, lo prediligono anche i vedutisti settecenteschi e nell'Ottocento Burckhardt lo definisce un capolavoro. Ne scrivono anche Charles Dickens e Herman Hesse. Ranuccio Bianchi Bandinelli osservò: “per la maggior parte degli uomini, il pittoresco è molto più accessibile del bello artistico, come ha dimostrato la preferenza accordata dai nazisti al Ponte Vecchio piuttosto che a quello di Santa Trinita”. Ivi, pp. 17-21.

26 Da una fotografia scattata da Baroni stesso salito fino alla sommità di Palazzo Pitti all'alba si vede che “la luce filtra rossastra attraverso l'aria opaca di un polverone pesante”, solo il Ponte Vecchio è in piedi mentre gli altri non ci sono più. Si intuisce quindi che le truppe tedesche si erano ritirate al di là dell'Arno mentre gli Alleati arrivano nel quartiere Santo Spirito e a Palazzo Pitti, chiuso e dotato di guardie armate dal Comitato Toscano di Liberazione Nazionale (CTLN), dove i danni non sono ingenti e non ci sono perdite. Ivi, p. 16.

in modo da non provocare eccessivi danni agli Uffizi a essi connessi. Le parti distrutte dalle mine saranno oggetto delle delimitazioni messe a punto dall'Ufficio Tecnico del Comune per il 29 luglio 1944 e perfezionate dopo le esplosioni. Il 24 agosto 1944 iniziano i lavori della Commissione per la rimozione delle macerie, istituita dal CTLN il cui presidente è il Soprintendente Giovanni Poggi affiancato da Giovanni Michelucci e dal segretario Edoardo Detti.

Il Direttore dei lavori nella ricostruzione e durante la fase di recupero dei materiali edilizi, di restauro degli edifici distrutti e delle manovre urgenti per la messa in sicurezza di ciò che rimane è l'architetto Guido Morozzi. I lavori si completano in due anni e conferiscono un nuovo volto alla città perché dai cambiamenti apportati varia in molti punti la percezione della città, nascono in continuazione nuove idee progettuali e, solo quando avviene il ritorno delle opere d'arte e il ripristino di alcuni gruppi scultorei nelle piazze, inizia la costituzione dell'immagine prebellica di Firenze.

Nel mese di ottobre i lavori sulle macerie sono praticamente completati, fatta eccezione per Borgo San Jacopo, e, nel 1945 viene allestita a Palazzo Strozzi la *Mostra della Firenze distrutta*<sup>27</sup>.

Dopo la perdita di intere aree simbolo della città e di molte abitazioni, industrie e servizi essenziali, la ricostruzione delle zone attorno a Ponte Vecchio viene sentita in maniera particolare per ritornare alla vita normale e per ricostruire l'etica della società dopo gli anni del regime e della guerra. Il processo di ricostruzione

---

27 Si veda *Mostra della Firenze distrutta; inaugurata a Palazzo Strozzi nell'anniversario della liberazione della città*, catalogo della mostra, 11 agosto 1945.

diventa lo specchio di una riconquistata libertà e di tutti quei valori che sembravano scomparsi negli anni precedenti; non si perde tempo perché quando viene istituita la Commissione per lo smaltimento delle macerie Firenze subisce ancora i colpi dei tedeschi in ritirata.

Primo fra tutti, Ranuccio Bianchi Bandinelli scrive su “La Nazione del Popolo” del 31 agosto 1944 e rende note le proprie posizioni rispetto a come attuare la ricostruzione nelle zone attorno a Ponte Vecchio. Da quel momento ai tre anni successivi si instaura un dibattito sulla stampa cittadina, su riviste e durante interventi pubblici, in cui si alternano le opinioni sul tema di intellettuali differenti per formazione e mentalità come Bernard Berenson, Carlo Ludovico Ragghianti, Giovanni Michelucci, Roberto Papini, Ugo Procacci, Gillo Dorfles e Mario Praz: una minoranza si schiera dalla parte della conservazione delle rovine, ma le due fazioni principali sono quella che vuole la ricostruzione “dove era e come era” e quella che pensa a soluzioni innovative. Si instaura quindi un acceso dibattito tra le possibilità di ricostruzione in stile o “moderne”, di cui i primi rappresentanti sono Bernard Berenson e Bianchi Bandinelli rispettivamente, che scrivono i due articoli *Come ricostruire la Firenze demolita* e *Come non ricostruire la Firenze demolita*<sup>28</sup>.

Il riferimento ai loro opposti pensieri sarà costante negli anni successivi da parte di coloro che vogliono fare affidamento sui valori formali dell'architettura originaria di Firenze e coloro che ritengono inutili ripristini e rivisitazioni di stili medievali che non esistono più perché andati distrutti e non imitabili. Nel 1944

---

28 Entrambi gli articoli sono comparsi su la rivista “Il Ponte”, fondata da Piero Calamandrei nell'aprile 1945.

viene anche chiesto alla popolazione di contribuire con fotografie e disegni per poter andare avanti con la ricostruzione fedele di ciò che era andato distrutto, ma, nonostante ciò, i dati raccolti non sono sufficienti per poter procedere e si decide quindi che la ricostruzione integrale non è possibile<sup>29</sup>.

Nei mesi dopo la Liberazione si incominciano lentamente i lavori nelle zone limitrofe a Ponte Vecchio<sup>30</sup>.

In questo clima, e in questa seconda fase di avvio dei lavori di ricostruzione, mentre le macerie restano ai lati delle strade per tutto il 1945, alcuni autori partono dagli spunti progettuali che offrono le rovine per procedere con i loro schizzi sulle soluzioni per la nuova Firenze. Come affermano Gianluca Belli e Amedeo Belluzzi nel volume *Una notte d'estate del 1944*, tra tutti, Giovanni Michelucci è più concreto, e al tempo stesso più visionario. Dichiarando di essere stato ispirato proprio dalle persone che camminavano sulle macerie, traccia dei percorsi articolati su più livelli, che creano nuovi affacci, spazi di sosta su percorsi rialzati ed espansi verso l'interno dei lotti facendo comparire in questi schizzi, per la prima volta, la sua "architettura dei percorsi". Nel 1945, a partire da questa nuova visione sulla ricostruzione di Firenze il maestro fonda la rivista "La Nuova Città", ma, allo stesso tempo, le sue idee iniziano a distanziarsi da quelle dei colleghi e

29 Per approfondire il dibattito sulla ricostruzione di Firenze si veda G. Belli, A. Belluzzi, *Una notte d'estate del 1944*, cit., pp. 17-28.

30 Su una serie di torri medievali ad esempio, sulle chiese di Santo Stefano al Ponte, di Santa Felicità, dei Santi Apostoli e sul palazzo di Parte Guelfa; allo stesso tempo vengono banditi una serie di concorsi per la ricostruzione di alcune botteghe in Piazza Vittorio Emanuele, per la ricostruzione del Ponte alla Vittoria e quello successivo per il Ponte alla Carraia.



della cultura architettonica corrente, che non riescono ancora a concepire un linguaggio moderno che possa armonizzare le nuove costruzioni con l'ambiente circostante impostandosi sui caratteri dell'architettura tradizionale.

Le idee di Giovanni Michelucci sulla connessione tra antico e moderno e sui possibili sviluppi dell'architettura risalgono a diversi anni prima della Seconda guerra mondiale, quando, in un articolo apparso su *Domus*, pubblica un breve testo intitolato "*Contatti tra architetture antiche e moderne*"<sup>31</sup>:

Vogliamo in queste pagine notare alcune opere del passato alla cui forma aderisce la sensibilità degli architetti moderni. Sono forme semplici, non nate da un concetto decorativo ma determinate da esigenze di vita: queste forme nella classificazione storica furono dette "minori" a confronto delle opere antiche, dei monumenti illustri, ma oggi i loro aspetti interessano profondamente la moderna architettura assetata di una assoluta sincerità di espressione.

Instintivamente e inavvertitamente la pura e semplice osservazione di questi aspetti ci dà una nuova, una vera immagine dell'architettura, ci ambienta, ci orienta, ci induce a una comprensione intima e sicura dei suoi caratteri; mancanza di preziosità e di materia, assenza di ogni ornamento che ne arricchisca la struttura architettonica hanno tolto a queste opere la funzione storica "rappresentativa": da qui l'oblio o l'ombra: ma i loro valori formali ci giungono squisiti e intatti, essenziali.

Questi esempi sfuggono all'osservazione comune attratta dalle opere considerate generalmente come punti di riferimento dell'attività degli architetti. Di Leon Battista Alberti, la cui fisio-

---

31 G. Michelucci, "*Contatti tra architetture antiche e moderne*", in "*Domus*", n. 50, febbraio 1932, pp. 70, 71 e 134-136.



nomia artistica è comunemente osservata nel Palazzo Rucellai o nel Portale di Santa Maria Novella, poniamo oggi in rilievo il tamburo della Chiesa della SS. Annunziata purissima ed essenziale espressione architettonica, così caratteristicamente plastica, e che certamente sfugge all'osservazione della maggior parte degli stessi fiorentini.

Accanto ad essa illustriamo, ancora a Firenze, la nudissima parete del muro di cinta del giardino di Via Laura, e il fianco del Convento di San Marco, dove là un leggerissimo portale, qua la lunga ariosa loggia ravvivano le grandi, pure superfici.<sup>32</sup>

L'operazione che propone Michelucci nel suo testo non è solo un confronto tra avvicinamenti di architetture antiche e moderne, ma anche tra architetture concepite e dipinte da pittori antichi

con opere di quei giovani nostri architetti contemporanei nei quali è presente un carattere e una tendenza moderna più spiccata ed apparentemente indipendente. Un'obiezione può sorgere spontanea, ed è che – in questi esempi antichi che presentiamo – la pittura è cosa differente dall'architettura: ma si può d'altra parte ribattere non soltanto che molte architetture rappresentate dai pittori antichi eran prese dagli esempi che essi avevano sotto gli occhi, ma anche che la maggior parte di questi artisti erano felicemente architetti e pittori insieme. Ecco in queste pagine e nella seguente avvicinate architetture da pitture del XIV e XV secolo, e architetture progettate da due giovani architetti italiani di interessante ingegno, Libera triestino e Ridolfi romano. Inaspettata a molti è certo l'affinità di spirito che appare tra i caratteri architettonici dei due momenti artistici, e l'osservarla giova molto a comprendere ed interpretare quelli che possono divenire gli sviluppi prossimi

32 Ivi, p. 70.



dell'architettura contemporanea, attraverso un processo di purificazione concettuale e lineare che la accomuna ad altre epoche rinnovatrici e di opere gloriose ed altissime.<sup>33</sup>

In questo passaggio, del 1932, Michelucci già cita le opere dei pittori Primitivi come riferimento per la futura architettura contemporanea e anticipa quella fusione di pittura e architettura, quindi tra allestimento e architettura, che attuerà la museografia del secondo Novecento.

Roberto Papini al riguardo sostiene che quello di Firenze è solo “un problema di plastica facciale, non di alta chirurgia”, e che “si tratta di rifare case con lo stesso scopo e la stessa umiltà che avevano quelle saltate in aria”, sostiene inoltre che “la casa non ha stile; non è né vecchia né nuova: non disturba né Vitruvio né Le Corbusier [...] fatto quotidiano e non solennità centenaria” e sottolinea che la ricostruzione deve allinearsi con il carattere di Firenze “di intelligenza e di misura, di parsimonia e di risparmio”<sup>34</sup>.

Nel dibattito non viene preso in considerazione alcun esempio straniero ed è come se a Firenze si sia diffusa una paura del Moderno, dell'uso indiscriminato del cemento armato, del vetro e di tutto ciò che è altro rispetto alla tradizione; si diffondono quindi diverse opinioni in seno al “referendum”, come venne denominata l'iniziativa che chiamava intellettuali e professionisti a esprimersi sulla scelta tra vecchio e nuovo e che di fatto trova spazio per il confronto su “La Nazione del Popolo” tra l'agosto e il novembre 1946<sup>35</sup>.

33 Ivi, pp. 134-135.

34 R. Papini, *Il nostro referendum sulla ricostruzione di Firenze*, in “La Nazione del Popolo”, III, 15 settembre 1946.

35 Dalla parte dei conservatori scrivono Bianchi Bandinelli,



Carlo Ludovico Ragghianti, esponente del CTLN, sottosegretario per le Belle Arti e lo Spettacolo del governo Parri, ha un'ampia visione su tutti gli aspetti della ricostruzione e della pianificazione e, in particolare, sia sul il concetto di città come spazio sociale condivisa con Michelucci sia sulla diffusione delle idee organiciste portate in Italia da *Verso un'architettura organica* di Bruno Zevi e dall'Associazione per l'Architettura Organica (APAO).

La visione di Zevi non trova però terreno fertile nell'immobilista Firenze, che si attesta maggiormente su posizioni conservatrici. Il dibattito stesso, come notano Gianluca Belli e Amedeo Belluzzi, avviene solo tra esponenti della cultura locale e sulla stampa fiorentina nel contesto cittadino, benché sia opportuno considerare il fatto che l'Italia è appena uscita dalla guerra ed è una realtà frammentata. Partendo da questo presupposto anche al concorso indetto dal Comune di Firenze per il piano di ricostruzione delle zone attorno a Ponte Vecchio partecipano solo professionisti locali.

che pur di evitare la costruzione di edifici troppo moderni auspica un riferimento agli edifici fiorentini del Cinquecento spesso privi di caratteri stilistici spiccati, Ralph Brewster, contro questa proposta di Bianchi Bandinelli, Ugo Procacci, che fornisce come esempio le costruzioni che fanno da sfondo agli affreschi di Masolino nella Cappella Brancacci, quindi volumi puri intonacati. In opposizione troviamo invece il poeta Piero Bigongiari, che ha fiducia nelle possibilità dell'architettura moderna, lo scultore Berto Lardera e Carlo Ludovico Ragghianti, il quale allarga la sua riflessione a tutti gli aspetti della progettazione dall'estetica ai piani regolatori e si concentra sul carattere strutturale più che su quello formale.

---

5. *Risarcire la fabbrica di Giorgio Vasari nella rinascita del distrutto centro di Firenze*

I danni di guerra e i lavori eseguiti in vista delle riaperture del 1948 e del 1952 costituiscono gli antefatti del progetto e meritano un breve approfondimento.

La prima riapertura al pubblico del dopoguerra nel 1948, in vista della quale collaborano l'allora Direttore Filippo Rossi e Giovanni Poggi, Soprintendente ai Monumenti della Toscana, ha l'importante valore simbolico di un primo passo verso la ricostruzione della città, ma purtroppo non ci sono abbastanza fondi per avviare a tutte le necessità della Galleria distrutta dalla guerra. Nonostante gli accordi presi in occasione della firma della convenzione da parte del podestà Giotto Dainelli, del prefetto fascista Manganiello e del Soprintendente alle Gallerie Giovanni Poggi a Palazzo Vecchio nel giugno del 1944, le truppe tedesche hanno già portato fuori dai confini italiani molte delle opere per allestire il *Führermuseum* che, fino alla fine, Hitler sogna di fondare a Linz: i capolavori da esporre sono tutte le opere razziate dai musei, sottratte a collezionisti ebrei o acquistate a prezzi eccessivamente bassi rispetto al loro reale valore. Hitler vuole istituire il nucleo di un "centro artistico europeo" che riunisca tutti i capolavori dell'arte "germanica" antica e moderna per dimostrare il predominio culturale tedesco su tutta l'Europa<sup>36</sup>.

---

36 Le opere vengono allora ricoverate, già dal 1940, nelle ex ville reali di Poggio a Caiano e della Petraia, nel Palazzo Pretorio di Scarperia, nel Castello di Montefugoni nei pressi di Firenze, nel castello dei Conti Guidi a Poppi, nel convento di Camaldoli, nella Villa del Conte Lorenzo Guicciardini e nella Villa di Montagnana dei marchesi Bossi-Pucci, affinché vengano protette dai bombardamenti e dalle razzie. Man mano che il conflitto diventa sempre più pericoloso aumenta anche il numero di rifugi in cui vengono nasco-

Nel dopoguerra le opere rientrano a Firenze e devono essere riallestite all'interno della Galleria degli Uffizi. In occasione della prima riapertura del 1948 vengono riaperte sedici delle trentadue sale espositive totali, quelle della Scuola Toscana dal Duecento al Cinquecento e quelle delle Scuole Lombarda ed Emiliana dal Quattrocento al Cinquecento nel primo Corridoio, ma non si innesca quel radicale processo di cambiamento che interesserà la seconda riapertura del 1952, sotto la guida di Roberto Salvini. Durante il primo restauro della Galleria ci si concentra infatti maggiormente sulla parte strutturale e architettonica dell'edificio con il progetto dell'ingegnere Lando Bartoli, mentre l'ordinamento rimane quasi invariato rispetto agli anni antecedenti il conflitto, così come lo aveva predisposto Giovanni Poggi nel 1919, secondo la suddivisione per Scuole.

Il restauro si è occupato di ricostruire le parti andate distrutte e di consolidare le parti rimaste integre senza intervenire sull'esposizione delle opere e sulla presentazione della Galleria, che rimangono praticamente invariate rispetto al primo dopoguerra, le uniche variazioni consistono solamente nel riallestimento delle opere nelle nuove sale ristrutturata.

In questo periodo avviene il lancio del gusto dei Primitivi e il percorso di visita, secondo il nuovo ordinamento, non inizia quindi con la pittura del XVI ma con quella del XIII secolo, i dipinti più antichi della collezione degli Uffizi vengono prelevati dai depositi, dove sostavano da anni per mancanza di finanziamenti, e inseriti nel percorso espositivo, che procede con la Scuola Toscana (XVI secolo), le Scuole Emiliana e

---

ste le opere, ma, nonostante ciò, in molti casi, le truppe tedesche riescono a scovarle e a fare razzie di capolavori.

Lombarda (secoli XVI e XVII), fino ad interrompersi nella tredicesima sala dove erano esposti Michelangelo e Raffaello.

Appena entrato agli Uffizi, il visitatore può ammirare all'ingresso la *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello (1438), successivamente la *Maestà* di Cimabue (1286), la *Madonna Rucellai* di Duccio di Buoninsegna (1285), in prestito da Santa Maria Novella e poi rimasta al museo, e il *Crocifisso* di Cimabue (1288), che successivamente torna al suo sito iniziale nel convento dei Frati di Santa Croce, da dove andrà inizialmente perduto nell'alluvione di Firenze del 4 novembre 1966 a causa della quale subirà consistenti danneggiamenti. L'esposizione continua con la *Crocifissione* di Nardo di Cione (1350 c.a.) e i *Santi Patrolo e Niccolò* di Ambrogio Lorenzetti (1332) provenienti dal Museo Bandini di Fiesole, il tabernacolo di Jacopo del Casentino dalla Collezione Cagnola, la *Madonna con Bambino e Santi* di Botticelli (1467-1470) prestata dall'Accademia, la *Cena in Emmaus* del Pontormo (1525) e la *Madonna dal collo lungo* del Parmigianino (1534-1535). Queste opere hanno un valore inestimabile e costituiscono allo stesso tempo documenti storici importanti per attuare la funzione didattica del museo: il visitatore deve comprendere le origini della pittura italiana proprio nelle tavole di grandi maestri, tra i quali, oltre a nomi più in evidenza come Giotto, Cimabue e Duccio, ci sono anche Meliore di Jacopo e Berlinghieri, il Maestro del Crocifisso, il Maestro della Maddalena e altri anonimi del Duecento.

Guglielmo Pacchioni chiarisce nella sua relazione, datata 1951 e intitolata *A proposito dei lavori compiuti e da compiersi nella Galleria degli Uffizi* che la nuova funzione del museo che deve essere esplicitata anche dagli stessi caratteri architettonici e di allestimento delle sale, che devono essere

---

tali da conciliare l'intento educativo e formativo del gusto per quella parte di visitatori, certo la più numerosa, che alla visita si accinga senza una preparazione specifica ma con generica ammirazione e un vivo, se pur non definito, interesse, con le esigenze essenziali dello studioso e del critico e con l'aspettazione di chi nell'opera d'arte cerca non un appagamento erudito, il rigore di una classifica, l'aggiornamento di un'attribuzione ma il più libero e pronto godimento di chi alla contemplazione di una pittura o di una scultura possa apportare una sua personale risonanza e una sua sensibilità ricca calda ed esperta.<sup>37</sup>

A questo proposito Roberto Salvini sottolinea un ulteriore importante aspetto del nuovo museo, ovvero la previsione di ambienti accessori adibiti proprio per sviluppare l'intento didattico ed educativo:

Resterebbero vuoti ancora altri ambienti, che potrebbero servire in parte da depositi praticabili di opere d'arte, e in parte da sale per conferenze, per mostre didattiche e per altre attività culturali che potrebbero svilupparsi attorno alla Galleria.<sup>38</sup>

Gli stessi argomenti vengono poi ripresi da Scarpa, Michelucci e Gardella nella relazione programmatica di progetto che presentano alla Soprintendenza nel 1954, in vista del progetto di sistemazione delle Sale dei Primitivi:

37 G. Pacchioni, *A proposito dei lavori compiuti e da compiersi nella Galleria degli Uffizi 1951*, cit., p. 5. Cfr. Regesto in Apparati.

38 R. Salvini, *Relazione sui lavori necessari per la sistemazione definitiva della Galleria degli Uffizi, 1956 c.a.*, pubblicato in "Gli Uffizi. Studi e Ricerche", n. 12, Centro Di, Firenze 1994, p. 49. Cfr. Regesto in Apparati.

Oltre che per questa ragione di sicurezza, il ricupero dei locali occupati dall'Archivio, ci pare indispensabile anche per poter dare alla Galleria quel più ampio respiro che le è assolutamente necessario. In tali locali potranno trovar posto quegli ambienti complementari (laboratori, sala didattica, fototeca, sala di consultazione, etc.) che in una Galleria modernamente attrezzata sono indispensabili e potranno essere esposte le opere di minore importanza a tutto vantaggio di un più spazioso ordinamento dei capolavori.<sup>39</sup>

La seconda riapertura del 1952 avviene dunque durante il directorato di Roberto Salvini (1949-1956), che porterà nella Galleria un profondo spirito innovatore e moderno. Durante il suo incarico si succedono Guglielmo Pacchioni e Filippo Rossi alla Soprintendenza alle Gallerie, Armando Venè e Alfredo Barbacci alla Soprintendenza ai Monumenti. Nella relazione del 1951 Pacchioni segnala la necessità di spostare l'Archivio di Stato che occupa gran parte dei piani terra e primo dell'edificio, e ufficializza la richiesta di spostamento dello stesso per il forte rischio di incendio. Per lo stesso motivo il Soprintendente aveva persino provveduto a spostare i laboratori di restauro dalle stanze vicine alle collezioni. Oltre alla riduzione del rischio di incendio sarebbe stato possibile l'ampliamento della Galleria di quasi il doppio della superficie e, proprio in questo momento della storia degli Uffizi, si pensa all'estensione del percorso di visita. Si accusano ancora i danni di guerra in alcuni punti e si avverte la priorità di mettere

---

39 I. Gardella, G. Michelucci, C. Scarpa, *Progetto generale di sistemazione della Galleria degli Uffizi*, Archivio MAXXI, Roma. Collezione MAXXI Architettura Archivio Carlo Scarpa, Serie progetti e incarichi professionali, "Scarpa-1.PRO/1/149", p. 2. Cfr. Regesto in Apparati.

in sicurezza la struttura oltre a quella di migliorare gli impianti per la conservazione e visibilità delle opere.

In occasione della riapertura del 1952 si conferisce al museo una funzione pedagogica e sociale fortemente legata alle questioni di riordinamento. Salvini e Pacchioni lavorano insieme dal momento che entrambi non credono più nell'efficacia dell'esposizione per Scuole, dopo che anche la critica aveva dimostrato il proprio interesse nei confronti dell'arte non italiana e degli scambi culturali avvenuti fra artisti lontani. Le riflessioni sulle possibilità di apertura verso nuove visioni e nuovi orientamenti della pittura non possono rispecchiarsi nell'allestimento delle sale e suggeriscono nuovi mezzi espressivi come la scelta qualitativa delle opere da esporre, la disposizione di poche opere per parete, in alcuni casi di una sola, e la riduzione del quadro alla sua "autonoma presenza"<sup>40</sup>. "Ogni singolo pezzo assume così nel nuovo allestimento una valenza storico-relazionale, configurandosi quale elemento di un percorso unitario, finalizzato a illustrare l'intera storia dell'arte italiana"<sup>41</sup>. Il Soprintendente e il Direttore non si affidano più a criteri museografici prestabiliti, ma valutano caso per caso mediando tra le nuove conquiste della critica contemporanea e le preferenze del passato al fine di ottenere un allestimento consono al proprio tempo.

Roberto Salvini decide di seguire un ordinamento fondato sul criterio cronologico piuttosto che su quello per Scuole, sostituendo il dato temporale a quello spaziale, come era accaduto precedentemente in funzione

40 M. Dalai Emiliani, *Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia*, cit., p. 161.

41 F. Chiezzi, *Verso i Nuovi Uffizi. La Galleria e la cultura del museo dal Dopoguerra a oggi*, cit., p. 24.

delle teorie crociane di un formalistico e neo-idealistico “saper vedere”<sup>42</sup>. Salvini conosce bene queste teorie e le rielabora finemente per poi sintetizzarle nella guida per i visitatori della Galleria del 1954:

Si è mirato in primo luogo ad una presentazione nitida e spaziosa dei pezzi che creasse attorno all’opera d’arte l’isolamento necessario a metterne in valore l’autonomia espressiva, in secondo luogo a disporre le opere in un nesso più veramente storico.<sup>43</sup>

Salvini, come Lando Bartoli prima di lui, pensa che solo alcune parti della Galleria abbiano una propria definizione architettonica (Sala della Niobe, Sala delle Carte Geografiche, le Tre Logge, la Tribuna e le sei sale adiacenti nell’ala di levante) mentre gli altri ambienti non siano storicamente caratterizzati. Nel 1952 decide quindi di lasciare invariato l’ordinamento delle sale dalla 2 alla 9, che verranno risistemate da Scarpa, Michelucci e Gardella, e di rinnovarlo nelle sale dalla 10 alla 42. Le rimanenti sale sono invece in fase di progettazione. Pacchioni suggerisce di mantenere il carattere storico e monumentale della Galleria dove è manifesto, cioè negli ambienti individuati anche da Salvini e nei corridoi dove erano intervenuti Buontalenti e Poccetti nel Cinquecento o Paoletti nel Settecento (nella Sala della Niobe).

La critica artistica nel dopoguerra rivolge pareri contrari alla ricontestualizzazione nel museo delle opere sottratte ai loro contesti originari, ma Salvini risponde che in ogni caso, nelle chiese, nelle dimore principesche, dove erano appese prima, o nelle gallerie, i dipinti venivano privati

42 M. Dalai Emiliani, *I musei della ricostruzione in Italia*, cit., p. 161.

43 R. Salvini, *Galleria degli Uffizi. Catalogo dei dipinti*, Arnaud, Firenze 1954, p. 4.

delle loro funzioni originarie decorative allo stesso modo e nella stessa misura e che era quindi necessario saper sfruttare la loro nudità, con la quale si mostrano al visitatore, per poter godere a pieno del testo pittorico<sup>44</sup>.

Insieme al riordinamento si procede a un restauro conservativo, nonostante alcuni interventi vadano a intaccare la struttura architettonica. Da un punto di vista architettonico, inizia con Guido Morozzi una seconda fase di restauro dopo gli interventi di Lando Bartoli, nominato alla direzione dell'Opificio delle Pietre Dure. Le opere si concentrano nuovamente sulla sicurezza, quindi sullo studio dei problemi tecnici e di consolidamento dell'edificio, di illuminazione e di conservazione delle opere. I lucernai progettati da Bartoli si rivelano troppo pesanti per la struttura dei solai, vengono modificati e, di conseguenza, si ristrutturano anche tutte le soffitte delle sale, si costruisce un nuovo corridoio di disimpegno dal lato della via dei Georgofili e si riaprono le finestre di epoca vasariana affacciate sull'Arno. Sotto la direzione di Morozzi si conclude inoltre la ricostruzione del Corridoio Vasariano, che viene completato nel 1951 con la realizzazione del nuovo cavalcavia su via dei Bardi. L'incarico di Guido Morozzi si interrompe però dopo quasi un anno e si riduce alla direzione tecnica e al coordinamento del cantiere, quando, nel 1953, dopo il completamento dei lavori avviati e il relativo collaudo, vengono convocati Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci e Carlo Scarpa a intervenire nelle prime sale espositive.

---

44 Le posizioni di Salvini incontrano accese critiche da parte di alcuni critici importanti quali Roberto Longhi e Mario Vinciguerra, mentre vedono il consenso di Lionello Venturi, al quale risponderà Carlo Ludovico Ragghianti, fortemente contrario al nuovo ordinamento.

### 5.1. *L'azione e il ruolo dell'ingegnere Lando Bartoli*

Da un punto di vista architettonico, i cambiamenti apportati alla Galleria nel 1948 sono significativi ed è Lando Bartoli il progettista del primo restauro del dopoguerra che porta allo stato di fatto per il progetto per le Sale dei Primitivi. Esso merita quindi di essere trattato con attenzione.

Nel suo volume *Galleria degli Uffizi Firenze – Introduzione all'architettura. I danni di guerra e il progetto di sistemazione* del 1946<sup>45</sup>, l'ingegnere ricorda il periodo immediatamente successivo alla guerra e le difficoltà economiche affrontate agli Uffizi per fare fronte ai restauri: le ingenti spese da sostenere influenzano da un lato la progettazione e la realizzazione dei lavori per le nuove sale, dall'altro il non intervento sulle parti preesistenti e, in particolare, la conservazione delle strutture e delle parti tecnologiche compatibili con le nuove esigenze museografiche. Bartoli ha importanti figure di riferimento, intervenute nel corso della ricostruzione di Firenze nel secondo dopoguerra, come Giovanni Poggi, Filippo Rossi, Ugo Procacci, Mario Salmi e Carlo Ludovico Ragghianti, dalle quali riceve tutti gli insegnamenti necessari per affrontare l'importante incarico ricevuto. Grazie all'entusiasmo per la grande opportunità professionale che gli avrebbe permesso di imparare a confrontarsi con temi architettonici e urbanistici complessi, elabora un progetto articolato e preciso che illustra sapientemente lo stato di fatto e il progetto di sistemazione, dalle prime idee alle scelte progettuali definitive.

---

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

Naturalmente Bartoli, dopo aver sottolineato lo stato di distruzione lasciato dalle mine posizionate dalle truppe tedesche su case, chiese, torri e palazzi lungo le strade di accesso al ponte, annota i danni sofferti dalla fabbrica degli Uffizi. Bartoli rileva i danni subiti dal braccio corto, colpito da una granata all'altezza della volta dell'Archivio di Stato e proprio sotto la quota di calpestio della Galleria. La deflagrazione ha messo in luce la struttura metallica, che costituisce l'elemento statico resistente dell'ultimo piano.

I lavori iniziano nel 1946 con il consolidamento strutturale e la messa in sicurezza. Nello stesso anno viene spostato l'ascensore vicino allo scalone vasariano e, in quell'occasione, si disvela il sistema di ancoraggio delle catene del portico del piano terra e dei fazzoletti collegati alle stesse catene. Bartoli si trova quindi di fronte a un edificio che si mostra nella sua interezza: la parte tecnologica, gli aspetti compositivi, la funzione urbanistica e l'unità stilistica. Proprio quest'ultima doveva costituire la linea guida per la sistemazione generale.

Dall'esame della sezione del portico degli Uffizi e tenendo presenti l'apertura della breccia della granata e i lavori di spostamento dell'ascensore, Bartoli prende in esame le operazioni di svuotamento delle masse operate sulla fabbrica affinché le colonne non debbano sopportare un peso eccessivo, solo sforzi normali e non eccentrici. Nella muratura si riesce a rintracciare l'armatura, ovvero una rete di maglie metalliche distribuite sia sul piano verticale della volta superiore sia sui piani verticale e orizzontale della volta inferiore, che costituisce un tipo di armatura del cemento *ante litteram*, una specie di antenato del cemento armato<sup>46</sup>.

---

46 L. Bartoli, *Introduzione all'architettura. Galleria degli Uffizi. I*

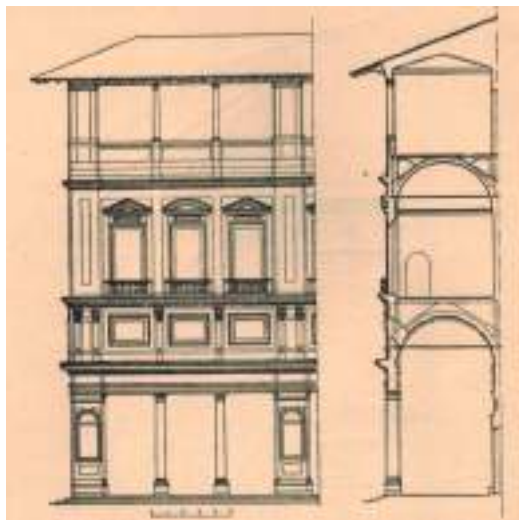


Fig. 13. Armatura metallica delle volte del piano terra e del piano primo, sono visibili le catene, le contro-catene, i fazzoletti e gli ancoraggi delle due armature. Immagine pubblicata in L. Bartoli, *Galleria degli Uffizi Firenze – Introduzione all'architettura. I danni di guerra e il progetto di sistemazione*, Cya Editore, Firenze 1946, p. 19.

Una volta chiara la struttura statica della fabbrica danneggiata in diversi punti, resta profondamente colpito dall'unità stilistica che la contraddistingue, e imposta perciò l'opera di ricostruzione sulla base di questa fissando due linee di intervento, una pratica e una teorica: restituire alla Galleria una buona illuminazione mantenendo il carattere di architettura monumentale e conferire unità e armonia alla successione delle sale in rapporto visivo sempre con l'Arno e con il piazzale.

*danni della guerra e il progetto di sistemazione*, cit., pp. 16-17.

Per questi motivi, progetta l'inserimento di numerosi lucernai, in alcuni casi nascosti da controplafonature, e abbassa i soffitti per favorire il rapporto tra i visitatori e le opere, tra l'uomo e l'ambiente che lo accoglie<sup>47</sup>.

Bartoli risistema la Sala delle Arti, oggi Sala del Botticelli, costruendo un solaio che divide orizzontalmente una porzione del teatro buontalientiano del quale erano rimaste in vista le ultime tre capriate e progettando l'allestimento per la parte superiore come sala della Galleria. Proprio il progetto della Sala delle Arti deve costituire il punto di partenza e la prova della generale sistemazione della Galleria, che a sua volta prevede di uniformare la successione delle sale disposte sui tre corridoi tenendo presente allo stesso tempo l'importanza urbanistica della Galleria degli Uffizi, rappresentata dal piazzale racchiu-

47 Il nuovo sistema di illuminazione pensato da Bartoli investe anche tre sale comprese tra la Scuola Toscana e la loggia delle Carte Geografiche, una completamente nuova e due di trasformazione della Sala del Perugino e della Scuola Umbra: una sorgente luminosa viene nascosta con una controplafonatura per garantire le migliori condizioni di visibilità e la porzione di plafonatura piana risolve, con l'ausilio di altri elementi, il sistema compositivo andando a riequilibrare le masse e il rapporto tra l'uomo e l'ambiente, e proteggendo sia lo spettatore sia le opere dalla luce diretta. Gli ambienti hanno un'altezza limitata, lo spettatore è in ombra, a differenza di quanto accadeva precedentemente, e il soffitto riesce a ospitare il sistema grazie alla presenza delle capriate antiche, che ne consentono la realizzazione. L'illuminazione nelle sale espositive deve essere costante e intensa senza togliere monumentalità all'insieme: Bartoli quindi progetta nuovi sistemi di illuminazione pensati appositamente e poi applicati, in particolare, nelle Sale del Botticelli, di Leonardo e del Lippi nell'ala est e in alcune sale della Scuola Veneta e del Rubens nell'ala ovest, come complessi lucernari in legno, ferro e vetro termolux. Bartoli trova che le ultime soluzioni tecnologiche per l'illuminazione artificiale conferiscano un grande senso di aridità alle opere, che stride con la loro "complessità armonica". L. Bartoli, *Introduzione all'architettura. I danni di guerra e il progetto di sistemazione*, cit., p. 26.

so dai tre bracci, dalla sua collocazione tra Piazza della Signoria e l'Arno, e tra Palazzo Vecchio e il corridoio che conduce dagli Uffizi a Palazzo Pitti.

Bartoli risistema anche l'attuale Sala di Leonardo suscitando molte critiche per il lucernaio a tronco di piramide rovesciata. Sceglie di utilizzare strutture preesistenti come le capriate buontalentine e materiali originali pervenuti da restauri settecenteschi della Chiesa di Santa Trinita e dall'Opificio delle Pietre Dure, segue la tendenza di stendere tinte neutre alle pareti, che in quegli anni andavano a sostituire tappezzerie, decorazioni, paramenti di stoffa e colori cupi "in stile" ottocenteschi e infine ricerca effetti scenografici nell'allestimento delle opere, sempre in numero minore per essere meglio ammirate.

Nel 1948 viene riaperto solo il primo corridoio, in cui si decide di mantenere la pavimentazione in marmo lorenese, e il secondo corridoio con i nuovi pavimenti in cotto che ospitano gli arazzi, mentre i fregi restano coperti da pannellature.

Nel testo del 1946, prima di presentare il suo progetto, Bartoli sottolinea le condizioni di lavoro ancora difficili a distanza di due anni dall'inizio dei restauri: in Galleria restano lucernari e infissi distrutti, soffitti affrescati crollati che richiedono lavori ingenti per essere ricostruiti, strutture e tetti sconnessi, impianti molto danneggiati. La Soprintendenza alle Gallerie sta già da anni cercando di risolvere problemi tecnici e distributivi come ad esempio migliorare il sistema di illuminazione, cercare di incrementare il numero delle sale espositive per ospitare più opere del grande patrimonio artistico della Galleria e progettare un'uscita per i visitatori, che, una volta visitata la Galleria, devono ripercorrere l'intero percorso a ritroso. Nelle tavole di progetto Bartoli rappresenta una scala a piano terra e

---

un vestibolo circolare, che avrebbe occupato la parte di cortile non ancora costruita, in pietra serena, stucco e marmo. La scala, il montacarichi adiacente e l'ascensore avrebbero dovuto servire il piano primo con i magazzini, il Gabinetto dei Restauri e la Galleria degli Autoritratti. Proprio questa nuova ala che costituisce la parte rinnovata nell'illuminazione a luce indiretta ottenuta con superfici riflettenti e vetri termolux, "avrà come la scala e come la sala rotonda un'intonazione di modernità e di impegno stilistico confacente alla destinazione dell'architettura"<sup>48</sup>.

Come previsto dai piani della Soprintendenza, il progetto vede la costruzione di uno scalone monumentale, di nuove sale espositive nell'ala ovest e una completa ristrutturazione di tutte quelle sale e degli ambienti che non presentano un particolare valore per storia o per qualità architettonica. Tutte le sale oggetto della sistemazione generale devono essere armonizzate, lungo l'anello costituito intorno alla "U" del Piazzale degli Uffizi dal momento che passeggiando nella Galleria il visitatore traguarda Piazza della Signoria e l'Arno.

Nonostante le ristrettezze economiche che si percepiscono già dal primo anno di lavori<sup>49</sup>, Bartoli è attento al carattere stilistico della fabbrica e ritiene che tutte le modifiche da apportare debbano essere vincolate dalle peculiarità espressive dell'edificio, come i rapporti proporzionali che ne regolano l'articolazione delle parti, in pianta e in alzato, l'equilibrio conferito

48 L. Bartoli, *Introduzione all'architettura. I danni di guerra e il progetto di sistemazione*, cit., p. 26.

49 Erano già stati spesi molti finanziamenti ministeriali per il restauro e il ripristino e si prospettavano ulteriori interventi come la conclusione del complesso museale fino alla fine del terzo corridoio.

dall'insieme degli elementi della composizione, quindi pavimenti in marmo a due colori, arazzi che tappezzano le pareti, soffitti affrescati, pilastri disegnati a fasce di pietra e alternati a colonne. Bartoli nota come questo carattere espressivo sia stato rispettato dal Buontalenti nelle salette del museo Mediceo, ignorato invece nella costruzione delle sale successive, dove riscontra una “assoluta mancanza di un'idea architettonica”<sup>50</sup>, tranne nella Sala della Niobe e nella Sala delle Gemme. Già Lando Bartoli nel 1946, come Paccioni e Salvini qualche anno dopo, e successivamente, Michelucci e Scarpa, cerca di rispettare il modello vasariano nell'allestimento e nella risistemazione dei vasti stanzoni presenti nella Galleria, che, a differenza di alcuni ambienti, presentano caratteri stilistici non coerenti. In particolare, la sua critica si concentra sul fatto che le ultime sale costruite presentino solo un'imitazione di forme e caratteri propri di stili passati, in maniera fredda e retorica, dimenticando così le necessità funzionali proprie dei musei.

Il progetto degli impianti non si ferma a quello di illuminazione, ma prosegue con il sistema di riscaldamento e condizionamento dei nuovi ambienti, che però non incontrano il consenso della critica perché troppo articolati e macchinosi nelle soluzioni adottate. Per quanto riguarda questi elementi, l'architetto prevede infatti la trasformazione dell'impianto esistente con elementi termoreattori e mobiletti aerotermini nascosti in nicchie a parete o nei cunicoli delle volte affinché si eviti di posizionare radiatori e termosifoni nelle sale espositive e nei corridoi.

---

50 L. Bartoli, *Introduzione all'architettura. I danni di guerra e il progetto di sistemazione*, cit., p. 23.

Come ritornerà anche nel progetto per le Sale dei Primitivi, per i colori delle pareti e il trattamento dei fondi piuttosto che colori duri e tinte piatte, sono state scelte tinte “trasparenti”<sup>51</sup> ottenute per velature successive e sovrapposte.

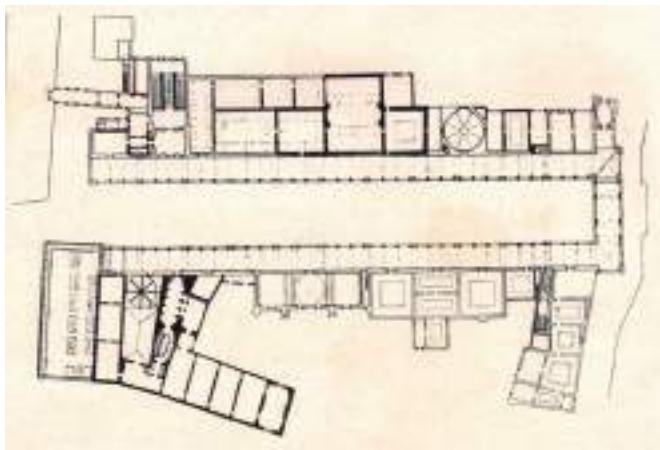


Fig. 14. Pianta del piano secondo, la Galleria con parti campite in nero che indicano i lavori di modifica previsti nel progetto. Immagine pubblicata in L. Bartoli, *Galleria degli Uffizi Firenze – Introduzione all'architettura. I danni di guerra e il progetto di sistemazione*, Cya Editore, Firenze, 1946, p. 44.

51 Ivi, p. 29.

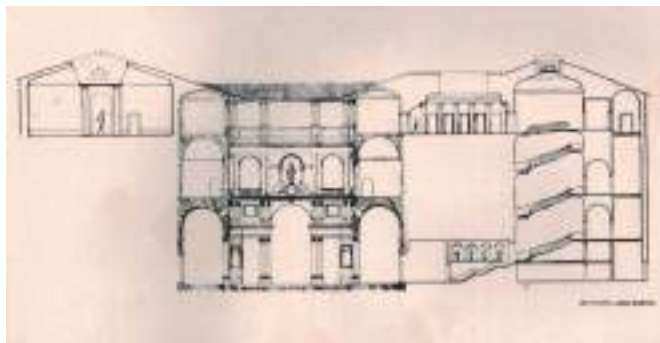


Fig. 15. Sezione trasversale sulla sala di nuova costruzione e sulla nuova scala di uscita. Immagine pubblicata in Bartoli Lando, *Galleria degli Uffizi Firenze – Introduzione all'architettura. I danni di guerra e il progetto di sistemazione*, Cya Editore, Firenze 1946, p. 45.



Fig. 16. Studi per la sistemazione della sala di nuova costruzione – La Sala delle Arti – in funzione del sistema di illuminazione. Immagine pubblicata in L. Bartoli, *Galleria degli Uffizi Firenze – Introduzione all'architettura. I danni di guerra e il progetto di sistemazione*, Cya Editore, Firenze 1946, p. 46.

#### 6. La direzione artistica di Roberto Salvini, i contributi di Guido Morozzi e Guglielmo Pacchioni

Gli attori del progetto di collaborazione tra Soprintendenze alle Gallerie e ai Monumenti, direttori dei

musei e architetti che prende avvio agli Uffizi all'inizio degli anni Cinquanta sono, oltre ai già citati progettisti, Guglielmo Pacchioni, Alfredo Barbacci, Roberto Salvini e Guido Morozzi.

Guglielmo Pacchioni, in una relazione intitolata *A proposito dei lavori compiuti e da compiersi nella Galleria degli Uffizi*, del 1951, analizza lo stato di fatto trattando i "Problemi tecnici" e pensando ai "Criteri di ordinamento":

Tra i compiti che deve proporsi chi si accinga al riordinamento di una grande raccolta di antiche pitture – e quando si tratti di una Galleria dell'importanza e della notorietà degli Uffizi i compiti si fanno di un particolarissimo impegno – primi ed essenziali sono questi due: la maggiore sicurezza e la migliore conservazione possibile delle cose esposte.

Verranno poi, subito dopo, i compiti che riguardano una buona visibilità: della sala complessivamente e di ciascun opera; un misurato – non sontuoso e non povero, soprattutto non prevalente – decoro di allestimento; una meditata valorizzazione delle opere – ciò che vuol dire, in sostanza, una valutazione critica e una gerarchia – tali da conciliare l'intento educativo e formativo del gusto per quella parte di visitatori, certo la più numerosa, che alla visita si accinga senza una preparazione specifica ma con generica ammirazione e un vivo, se pur non definito, interesse, con le esigenze essenziali dello studioso e del critico e con l'aspettazione di chi nell'opera d'arte cerca non un appagamento erudito, il rigore di una classifica, l'aggiornamento di un'attribuzione ma il più libero e pronto godimento di chi alla contemplazione di una pittura o di una scultura possa apportare una sua personale risonanza e una sua sensibilità ricca calda ed esperta.<sup>52</sup>

52 G. Pacchioni, *A proposito dei lavori compiuti e da compiersi nella Galleria degli Uffizi 1951*, cit., p. 5. Cfr. Regesto in Apparati.

Secondo Pacchioni il conciliare esigenze così diverse comporta un lavoro molto complesso, anche se l'approfondimento delle questioni permette di rintracciare comunque un punto d'incontro. Si può giungere così a soluzioni di compromesso, che lui definisce meglio in soluzioni di accordo e coordinazione. Nel caso degli Uffici il problema maggiore da risolvere è il pericolo di incendio: le soffitte delle sale che presentano strutture lignee sono in condizioni precarie e il piano mezzanino viene occupato dall'officina per il restauro, in cui si impiega molto materiale facilmente infiammabile come acqua ragia o benzina.

Ci si deve quindi occupare di questioni di sicurezza e di conservazione, aggravate da "un cumulo di non felici condizioni preesistenti" come ad esempio la convivenza nello stesso edificio di altri istituti (l'Archivio di Stato), dalla vicinanza di officine, negozi, abitazioni private. Il Soprintendente si avvale della collaborazione di una squadra di tecnici per risolvere i problemi di sicurezza, anche se non è compito facile da realizzare in un edificio storico e le finanze necessarie sono ingenti.

Le problematiche esposte da Pacchioni su quest'ultimo punto vengono risolte dall'architetto Guido Morozzi: per quanto riguarda il rischio di incendio si procede alla rimozione di tutte le strutture e sovrastrutture lignee (come tavolati e cannicci) e si rendono praticabili le soffitte, che successivamente vengono ricostruite in metallo e con solette in laterizio, in modo da velocizzare eventuali necessari interventi di spegnimento<sup>53</sup>,

---

53 Sarebbe stato inoltre opportuno secondo Pacchioni sostituire le capriate lignee con capriate in cemento armato, ma ciò non fu subito possibile per il costo eccessivo dell'intervento e ci si limitò a ricoprirle di vernice ignifuga.

viene installata una rete di parafulmini e si trasporta all'esterno l'officina per il restauro.

Pacchioni mette in luce anche la necessità, comune a tutte le pinacoteche, di risolvere il problema dell'eccessiva temperatura e dell'asciuttezza dell'aria, causa di disagio per i visitatori e di squilibri per le opere d'arte<sup>54</sup> e spiega i provvedimenti presi descrivendo il funzionamento dei nuovi impianti.

Questo particolare intervento rende possibile la posa dei nuovi impianti e delle nuove persiane in metallo per la modulazione della luce naturale. In questa fase Guido Morozzi mette in pratica alcuni accorgimenti per migliorare l'illuminazione sia nelle sale sia nei corridoi, e apporta alcune modifiche strutturali al corridoio ricavato a sbalzo sul fronte di via Georgofili, procede con la riapertura delle finestre con affaccio sull'Arno tamponate e probabilmente coeve alla costruzione vasariana degli Uffizi, e infine con la modellazione dei nuovi lucernari.

Da ultimo, ma non meno importante, Pacchioni affronta il problema dell'illuminazione e parte dall'istanza che ogni sala abbia particolarità ed esigenze diverse. Su questo tema è indubbia l'importanza della collaborazione con Roberto Salvini, con il quale il Soprintendente studia le soluzioni adottate da musei stranieri come il Louvre o la National Gallery, e intravede la possibilità di un'illuminazione serale come quella che tutte le gallerie italiane più famose avrebbero dovuto considerare<sup>55</sup>.

54 Nelle ore del tramonto le sale espositive agli ultimi piani degli edifici subiscono il continuo battere della luce del sole, che nel caso degli Uffizi peggiora se combinato al riscaldamento nella stagione invernale e che crea una colonna di aria calda in prossimità delle pareti.

55 G. Pacchioni, *A proposito dei lavori compiuti e da compiersi nella*

Pacchioni rileva, proprio quando analizza i problemi di illuminazione, lo stato critico delle prime sale espositive (le Sale dei Primitivi), che hanno luce insufficiente e mal disposta, e allo stesso tempo vede ottime possibilità di miglioramento delle stesse con l'apertura di nuove finestre o con l'utilizzo opportuno di velari. Quando descrive i "Criteri di ordinamento" ribadisce il concetto che le soluzioni tecnico-costruttive debbano procedere parallelamente e coerentemente con il riallestimento<sup>56</sup>.

Roberto Salvini conferma tutte le necessità e le proposte enunciate dal Soprintendente nel saggio intitolato *Criteri di ordinamento e di esposizione*<sup>57</sup> in cui approfondisce le motivazioni per la scelta di cambiare il criterio di ordinamento delle opere per Scuole e, tra le tante possibilità adottabili, la decisione di privilegiare il fattore tempo rispetto allo spazio.

Se dunque una amistà di timbro accomuna gli artisti di diverse regioni in una stessa età – e sia pure talvolta con lo scarto di alcuni decenni – e se poi la critica va sempre più dimostrando una già insospettata frequenza di rapporti e di scambi fra regione e regione, fra paese e paese, ne consegue, per una Galleria come la nostra, dove l'ampiezza e la varietà del materiale lo consentono, l'opportunità di un ordinamento che brevemente dirò storico, basato appunto sulla prevalenza del fattore tempo sul fattore luogo: un ordinamento che, con tutti i temperamenti e le eccezioni suggerite dalle circostanze di spazio, di illuminazione e

*Galleria degli Uffizi 1951*, cit., pp. 36-37. Cfr. Regesto in Apparati.

<sup>56</sup> Ivi, p. 39. Cfr. Regesto in Apparati.

<sup>57</sup> R. Salvini, *Criteri di riordinamento e di esposizione*, in *La Galleria degli Uffizi. Problemi tecnici e di riordinamento*, 1951, pubblicato in "Gli Uffizi. Studi e Ricerche", n. 12, Centro Di, Firenze 1994, pp. 43-47. Cfr. Regesto in Apparati.

di convenienza ambientale, cerchi di tener dietro allo svolgersi delle forme della pittura nei secoli, alla contemporaneità di espressioni diverse ed alla trama dei rapporti che variamente collegano artisti di regioni vicine e lontane.

Su questo criterio generale perfetto fu sin dal primo momento l'accordo fra me e il Dr. Pacchioni nelle pagine che precedono – meglio sarà ormai illustrare per sommi capi, attraverso un itinerario attraverso le sale or ora allestite, quelle che si dovranno riordinare in un prossimo futuro e le altre previste per una successiva e conclusiva fase di lavoro, i risultati acquisiti e quelli che già si delineano del nostro lavoro. Tanto più che, dato che per necessità di cose, una buona parte della Galleria non ha ricevuto ancora – mi riferisco alle prime sette sale – la nuova sistemazione, la saldatura fra il vecchio e il nuovo, fra ciò che è in collocazine provvisoria e ciò che già rispecchia i principi del nuovo ordinamento rischierebbe, in mancanza di ogni guida, di riuscire mal comprensibile al visitatore.<sup>58</sup>

Salvini sottolinea che gli Uffizi non hanno particolari esigenze ambientali da rispettare e le parti architettoniche che si caratterizzano maggiormente si limitano alle tre logge o “gallerie” e a non molte altre sale: la Sala delle Carte Geografiche, la Tribuna, le sei salette adiacenti nell'ala di levante, tutte di accentuato gusto cinquecentesco, e la neoclassica Sala della Niobe nell'ala di ponente. Tutto il resto, anche per Salvini come per Bartoli in precedenza, è moderno e quindi “neutro”. Con queste parole il Direttore sottolinea il fatto che tutte le sale eccetto quelle da lui segnalate non hanno specifici caratteri di valore storico, artistico o architettonico e pertanto possono essere riordinate e ripensate senza prestare particolare attenzione alle preesistenze.

---

58 Ivi, p. 44. Cfr. Regesto in Apparati.



Il rinnovo della Galleria interessa infatti proprio queste sale definite, in questa fase, “neutre”.

Se da un lato il Soprintendente e il Direttore lavorano insieme per

ricercare per la Tribuna una destinazione consona al suo spiccato decoro architettonico e tale da distinguerla sensibilmente, nella scelta dei quadri da esporvi, dalle altre sale, e di assegnare alle salette vicine quadri di dimensioni e caratteri che possano armonizzare, senza subordinarvisi, col carattere architettonico-decorativo determinato specialmente dai soffitti affrescati<sup>59</sup>,

dall'altro nelle sale “neutre” si dovrà trovare una soluzione che armonizzi l'architettura degli spazi con i dipinti da esporvi:

Costituisce questo gruppo di sale una inserzione di ambiente antico in un insieme di sale di costruzione relativamente recente e di carattere architettonicamente neutro, e tale da lasciare all'ordinatore piena libertà di movimento.<sup>60</sup>

Il 12 dicembre 1953 anche il Soprintendente ai Monumenti Alfredo Barbacci rilascia la sua approvazione dei lavori compiuti fino a quel momento nella *Relazione sull'andamento dei lavori di sistemazione della Galleria degli Uffizi*<sup>61</sup>, dichiarando da un lato la propria soddisfazione e dall'altro la necessità di continuare con gli stessi propositi<sup>62</sup>. Infine però precisa la sua perples-

59 Ivi, p. 43. Cfr. Regesto in Apparati.

60 *Ibid.* Cfr. Regesto in Apparati.

61 A. Barbacci, *Relazione sull'andamento dei lavori di sistemazione della galleria degli Uffizi*, 12 dicembre 1953, pubblicato in “Gli Uffizi. Studi e Ricerche”, n. 12, Centro Di, Firenze 1994, p. 47.

62 I diversi problemi sono stati risolti in modo razionale e i lavori



sità nel lasciare l'incarico delle opere architettoniche a Guido Morozzi, ancora impegnato nella redazione del piano paesistico di Firenze<sup>63</sup>.

Vengono quindi convocati Carlo Scarpa, Ignazio Gardella e Giovanni Michelucci per pensare la sistemazione delle Sale dei Primitivi<sup>64</sup>.

eseguiti a regola d'arte. Particolare cura è stata usata per contenere la spesa entro limiti ragionevoli, ottenendo in alcuni casi prezzi inferiori a quelli stabiliti nella prima fase dell'opera. In tal modo la spesa complessiva, tra lavori compiuti e da compiere per terminare la sistemazione, aumenta a 388 milioni, mentre il preventivo per terminare i vecchi lavori ammontava a circa 355 milioni. Il controllo sull'esecuzione dei lavori, come sull'impiego della manodopera e dei materiali viene effettuato da personale delle due Soprintendenze; il costo dei lavori viene determinato con la richiesta di offerte da diverse ditte e mediante accurate analisi dei prezzi. A. Barbacci, *Relazione sull'andamento dei lavori di sistemazione della galleria degli Uffizi*, cit., p. 47. Cfr. Regesto in Apparati.

63 *Ibid.* Cfr. Regesto in Apparati.

64 Gli ambienti da progettare si presentano anonimi e spogli, quindi i progettisti riescono a conferire al progetto un forte carattere, in modo da trasformare il loro intervento in un importante episodio architettonico e museografico a livello internazionale. Progettano le sale in ogni dettaglio, dalle soluzioni strutturali e formali sino ai supporti delle opere, e riescono nell'intento di realizzare un progetto che riunisca il nuovo e l'antico in un *unicum*, prevedendo lo spostamento dell'Archivio di Stato in un'altra sede, restituendo in questo modo tutti gli ambienti dell'edificio alla Galleria del Vasari. L'intervento che poi segue quello dei tre famosi architetti si concretizza solamente nel 1966, dopo l'alluvione di Firenze, con il definitivo riassetto del Corridoio Vasariano. Successivamente, la Galleria vede ulteriori trasformazioni alla luce degli interventi coordinati dall'architetto Nello Bemporad e si avvia il progetto per i "Grandi Uffizi", in quanto si era deciso di spostare l'Archivio di Stato in conseguenza all'ampliamento pensato per la Galleria. Questo processo innesca però dei meccanismi che non facilitano gli interventi, come ad esempio la scelta affrettata della posizione per l'Archivio. Guido Morozzi esprime il suo rammarico per l'episodio della ripavimentazione della Piazza della Signoria, parte integrante dell'edificio degli Uffizi. Evita di ricomporre le caratteristiche



*7. La convocazione degli architetti e la formazione della squadra per il riordino delle Sale dei Primitivi*

Nonostante Carlo Scarpa, Giovanni Michelucci e Ignazio Gardella siano tre architetti e professori universitari profondamente diversi tra loro sia come formazione sia come metodo di lavoro, condividono il momento della ricostruzione e il grande cambiamento che porta alla costituzione del museo come strumento di coesione sociale rivolto al pubblico di massa. Da questo comune contesto operativo nasce il loro intervento nelle Sale dei Primitivi che segna uno dei momenti più importanti della museografia di quel periodo e porta a un eccellente risultato, indiscusso a livello internazionale.

A quanto si legge nella corrispondenza tra i tre maestri, nelle trascrizioni dei dialoghi registrati nel 1990 dall'Arch. Antonio Godoli in parte nella residenza di Michelucci a Fiesole e in parte passeggiando nelle Sale degli Uffizi, il lavoro arriva a compimento, dopo accesi dibattiti e confronti su diversi aspetti del progetto, grazie alla profonda stima che nutrono l'uno nei confronti dell'altro. Il progetto prende forma direttamente in cantiere perché sono lontani, abitano e lavorano a chilometri di distanza, mentre resta in cantiere Guido Mo-

settecentesche secondo il principio del "com'era e dov'era", per effettuare invece un restauro conservativo dopo l'avvio dei lavori nel dopoguerra. Si verificano inoltre non poche difficoltà nello spostamento delle bancarelle dall'interno dei porticati sul piazzale e si diffonde un senso di preoccupazione rispetto all'utilizzo della Piazza dei Castellani contigua per questo spostamento e utile per le attrezzature di uscita, di corredo e di sicurezza esterne al contesto monumentale. La scelta poi ricade su Piazza della Repubblica, perché questa doveva mantenere il carattere di salotto ottocentesco della città, ma, proprio per questo, era oggetto delle stesse problematiche di Piazza dei Castellani.

---



rozzi. In questo modo, Scarpa, Michelucci e Gardella possono incontrarsi direttamente sull'area di progetto per prendere le decisioni fondamentali, solo verbalmente o talvolta disegnando direttamente sulle pareti<sup>65</sup>. Il primo incontro che concordano e di cui esiste traccia nei documenti d'archivio è avvenuto alla fine del mese di dicembre del 1953, dopo il Consiglio Superiore delle Belle Arti del 21 dicembre 1953 a Firenze.

È necessario, a questo punto, fare un passo indietro per la ricostruzione cronologica dell'intervento. Va precisato che per arrivare alla costituzione di questa squadra viene scelta una commissione costituita *ad hoc* da funzionari della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, che in quegli anni comprende il Ministero della Pubblica Istruzione. La commissione lavora per decidere quali progettisti avrebbero dovuto occuparsi dell'intervento e sceglie tre architetti di levatura internazionale. Nella lettura dei documenti d'archivio rintracciati presso la Soprintendenza alle Gallerie di Firenze<sup>66</sup> e presso l'Archivio del MAXXI – Museo nazionale delle arti del XXI secolo<sup>67</sup> si possono rintracciare i nomi di questi funzionari: il Direttore Generale Guglielmo De Angelis, l'Ispettore Generale Giulio Carlo Argan e il Segretario del Consiglio Nino Guerra, a cui si aggiungono i Soprintendenti alle Gallerie e ai Monumenti di Firenze Guglielmo Pacchioni, Filippo Rossi e Alfredo Barbacci.

65 Verosimilmente è proprio questo il motivo per cui non sono a noi pervenuti molti documenti d'archivio.

66 ASGFì, Fondo Anno 1954 – Posizione Galleria degli Uffizi, Fascicolo n. 3, Sale Scarpa – Michelucci.

67 MAXXI, Archivio Carlo Scarpa, Serie Attività professionale, Allestimento di sei sale della Galleria degli Uffizi. Segnatura Scarpa/AP/1/149.

Molte delle importanti personalità coinvolte nella vicenda della sistemazione delle prime sale espositive degli Uffizi, sia dal lato della committenza (Carlo Ludovico Ragghianti come sottosegretario alla Pubblica Istruzione e Giulio Carlo Argan nella commissione giudicatrice del progetto), sia tra i critici d'arte che intervengono su periodici nazionali in merito all'intervento (Lionello Venturi e Roberto Longhi), appartengono alla generazione di studiosi che lavorano "per una diffusione dell'architettura moderna e per un chiarimento della sua linguistica"<sup>68</sup>. Per molti anni la critica d'arte mantiene le distanze dagli studi storici di architettura moderna, anche dopo la pubblicazione de *Il Gusto dei Primitivi* nel 1926, che, "se fosse stato trascritto in sede di storia dell'architettura ne avrebbe segnato un sostanziale riorientamento, ma né l'autore Lionello Venturi né altri operarono questa traduzione"<sup>69</sup>.

La scelta dei progettisti delle Sale dei Primitivi è determinante per la Galleria e avviene proprio per la loro diversità. Come scrisse Bruno Zevi:

Furono scelti Giovanni Michelucci, il più sensibile architetto toscano, Ignazio Gardella, premio Olivetti e autore della Galleria d'Arte Moderna di Milano, e Carlo Scarpa, l'artista squisito che negli arredi delle esposizioni e nei musei veneziani ha dimostrato eccezionale competenza e singolare genialità.<sup>70</sup>

68 B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino 1950, p. 213.

69 *Ibid.*

70 B. Zevi, *Sale Nuove agli Uffizi*, in "Cronache", 29 luglio 1956, pubblicato successivamente in B. Zevi, *Cronache di architettura*, n. 73/190, Bari 1971, pp. 191-192.

Si potrebbe forse ricondurre alla presenza di Giulio Carlo Argan nel Consiglio la scelta di Ignazio Gardella, dal momento che lo studioso è fortemente interessato all'opera dell'architetto<sup>71</sup> per un aspetto in particolare che connota il metodo di Gardella: la tensione costante alla dimensione tecnica e al legame tra progetto e produzione, necessario per la realizzazione concreta dell'opera. Gli scritti di Argan costituiscono una parte dei contributi che danno avvio all'analisi delle opere dell'architetto, che permette di estendere lo studio della sua opera ad altri importanti architetti tra Otto e Novecento.

Scarpa invece inizia proprio in quegli anni le collaborazioni con i direttori di alcuni dei musei più importanti d'Italia, una volta restaurati dopo la guerra, per studiarne i nuovi allestimenti. Lavora alle Gallerie dell'Accademia a Venezia (1945-1960), nel 1953 riceve l'incarico per il riallestimento del primo piano del Museo Correr e, sempre nello stesso anno, fino al 1954, una volta restaurato e consolidato l'edificio, il Direttore del Museo di Palazzo Abatellis di Palermo gli commissiona il completamento dell'allestimento in vista della mostra tenutasi a Messina sulla pittura del Quattrocento in Sicilia. Contemporaneamente alla realizzazione delle Sale dei Primitivi, Scarpa riceve l'incarico dalla Soprintendenza delle Belle Arti di Venezia di progettare l'ampliamento della Gipsoteca Canoviana a Possagno (1955-1956).

Come notano Guido Beltramini, Kurt W. Forster e Paola Marini:

---

71 Si vedano alcuni testi di Argan su Gardella: G.C. Argan, *Ignazio Gardella*, Edizioni di Comunità, Milano 1959; Id., *Opere di Ignazio Gardella*, in "Architect's year book", Elek Book, London 1956.



Firenze offrì a Carlo Scarpa, sin dai primi anni Cinquanta, alcune importanti occasioni di lavoro; la città d'altronde le aveva in qualche modo propiziate ospitando a Palazzo Strozzi, tra l'aprile e il maggio del 1951, una grande mostra dedicata a Frank Lloyd Wright, nella cui organizzazione l'architetto veneziano fu coinvolto ufficialmente in qualità di membro del comitato esecutivo dall'amico Carlo Ludovico Ragghianti.<sup>72</sup>

La convocazione di Carlo Scarpa per il progetto delle Sale dei Primitivi potrebbe inoltre essere stata dettata dal fatto che Carlo Ludovico Ragghianti, storico dell'arte amico di Scarpa, prende parte attiva al dibattito sul nuovo ordinamento degli Uffizi nel 1952, e, al momento della convocazione dei tre architetti, ricopre il ruolo di Sottosegretario alla Pubblica Istruzione. Carlo Ludovico Ragghianti è colui che ha incentivato, proprio negli anni Cinquanta, lo studio della Museologia e ha avuto il merito di raccogliere, in seno a questa importante e nuova disciplina, molti studiosi di storia dell'arte e architetti nell'U.I.A., l'Università Internazionale dell'Arte. Tra i nomi più noti vi compaiono anche quelli di Carlo Scarpa e Ignazio Gardella oltre a Luisa Becherucci, Franco Albini, Luciano Bertini, Ezio de Felice, Paola della Pergola, Edoardo Deti, Guglielmo Maetke, Giuseppe Marchini, Giuseppe Mazzariol, Franco Minissi, Bruno Molaioli, Ottavio Morisani, Rodolfo Pallucchini, Roberto Salvini, Leonardo Savioli, Pietro Zampetti, Franca Helg, Maria Laura Cristiani Testi, Ranieri Varese, Teresa Zanobini e Alberto Boralevi. Carlo Ludovico Ragghianti dà vita

---

72 G. Beltramini, K.W. Forster, P. Marini, *Galleria degli Uffizi e Gabinetto dei Disegni e delle Stampe*, in G. Beltramini, K.W. Forster, P. Marini (a cura di), *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944-1976. Case e paesaggi 1972-1978*, cit., p. 154.



al primo nucleo con il “Centro di Studi di ricerca e documentazione sulla Museologia”, nel quale lavora il gruppo di studiosi al fine di alimentare e perfezionare lo studio della materia.

Non è facile, dal momento che i tre architetti lavorano all'unisono e che non esistono tavole esecutive del progetto, delineare esattamente i confini dei tre contributi, ma dai documenti ritrovati è possibile ricostruire un'ipotesi abbastanza verosimile di come si è sviluppata la vicenda dall'inizio.

#### *8. Tradizione e innovazione nell'ideologia museologica*

Nel percorso di rinnovamento che invade i musei di tutta Italia si possono distinguere due correnti di pensiero contrapposte riguardo alle soluzioni da adottare negli ambienti storici delle gallerie: una corrente tradizionalista che vede interventi più moderati dell'architettura, che deve rimanere subordinata all'arte prevedendo il ripristino come ammodernamento, e una seconda corrente per la quale i nuovi progetti museografici devono distinguersi, portare alla realizzazione di musei intesi come opere d'arte e cogliere l'importante occasione che i fabbricati danneggiati offrono per un rinnovamento nel metodo progettuale e allestitivo.

Come afferma chiaramente lo stesso Michelucci nei dialoghi registrati dall'Arch. Godoli ripercorrendo il percorso di visita attraverso le Sale agli Uffizi, i suoi intenti progettuali per le sale dei Primitivi sono da ascrivere alla corrente prudente e discreta ma non conservatrice, che da sempre si segue agli Uffizi nel corso dei restauri e che, come filosofia museale, ha permesso nel corso degli anni di mantenere inalterata la struttura originale della Galleria.

---

Alla domanda di Godoli: “In quale rapporto vi eravate posti con l’opera d’arte da esporre: fino a che punto cioè ritenevate che si potesse manifestare la vostra creatività e quale peso dovesse avere la progettazione sul modo di esporre delle opere d’arte?” Michelucci risponde:

È certo che per me la presenza del progettista si doveva sottrarre al massimo, noi dovevamo sparire. Si trattava semplicemente di appropriare le opere alle pareti con un lavoro di muratore. Non c’è dubbio che la personalità di Scarpa era difficile; era sempre attento ad avere la trovata, giusta sì, ma che mettesse l’opera dell’architetto in evidenza e di questo se ne compiaceva. Io per principio mi ero posto di sparire di fronte alle opere di quella portata meditando moltissimo: l’idea di mettere un sostegno, per esempio di ferro, lo sentivo come un fatto di grande responsabilità, il risultato era far sì che l’opera quasi naturalmente si mostrasse.<sup>73</sup>

Spiegando il proprio approccio al progetto e ai capolavori del Due e Trecento, Michelucci fa intendere il modo in cui si pone nei confronti delle opere d’arte e dimostra di non avere una visione conservatrice, ma di vedere piuttosto nel museo l’occasione per progettare un’opera d’arte composta da architettura e allestimento insieme, senza che la prima venga subordinata al secondo o viceversa.

L’opera nasceva via via a contatto con quei capolavori. Si faceva eseguire, si controllava l’esecuzione; l’architetto, secondo

---

73 A. Godoli, *Michelucci e gli Uffizi*, trascrizione dei dialoghi tra Giovanni Michelucci e l’Arch. Antonio Godoli, cit., pp. 51-54. Cfr. Regesto in Apparati.

me, doveva stare il più possibile da parte nel senso che aveva il compito di vedere poi il risultato.<sup>74</sup>

Il progetto si realizza giorno per giorno, valutando e ponderando ogni decisione in cantiere sulla base delle condizioni che si presentano, senza mettere in secondo piano né la progettazione architettonica delle sale né l'allestimento, ma piuttosto il ruolo dell'architetto. In questo modo nasce il progetto museografico poiché, anche se le visioni di Scarpa e Michelucci possono rivelarsi in forte contrasto, in primo piano c'è sempre l'unico comune obiettivo di realizzare il nuovo museo come opera d'arte.

Le due correnti museografiche opposte mostrano però contraddizioni interne. Il pericolo che corrono coloro che si appellano al restauro teso a ripristinare le forme originarie degli edifici antichi è quello di compiere delle falsificazioni nella selezione tra il vero e il falso: l'eliminazione fisica di decorazioni, arredi, dipinti e materiali che non rispecchiano, secondo i criteri selettivi del restauro critico, l'autenticità del manufatto, inevitabilmente intacca il vissuto storico delle preesistenze. Il rischio insito invece nella corrente che individua nella museografia vaste possibilità di intervento creativo è quello di rendere intoccabili e statici gli allestimenti, gli stessi che successivamente richiederanno sempre di più un'estrema flessibilità per fare fronte all'incremento delle collezioni. Nelle Sale dei Primitivi, dall'intervento di Scarpa, Michelucci e Gardella, fino alle sistemazioni degli ultimi anni, questo dibattito si è acceso tra chi non avrebbe voluto l'alterazione del progetto del 1956 e coloro

74 *Ibid.* Cfr. Regesto in Apparati.



che sostengono l'intento di esporre un maggior numero di opere.

9. *Le intenzioni, i temi progettuali, gli ostacoli*

Le Sale dei Primitivi sono le “sale 2, 3, 4, 5-6, 7, 8 e 9 annesse al I corridoio della Galleria degli Uffizi in Firenze”<sup>75</sup>, le prime sale espositive dell'intero museo collocate al secondo piano della fabbrica degli Uffizi. In particolare, si tratta delle sale del Duecento e di Giotto, del Trecento senese, del Trecento fiorentino (Giotteschi), del Gotico Internazionale, del primo Rinascimento fiorentino, del Lippi e del Pollaiuolo, che si trovano nell'ala di levante, all'inizio del braccio lungo della Galleria degli Uffizi, dove precedentemente sorgeva il teatro buontalentino. Nelle prime planimetrie storiche esistenti della Galleria infatti la porzione attualmente occupata dalle sale compare come aula unica senza suddivisioni interne.

Solo nel Settecento i lavori architettonici di maggior rilevanza vedono la realizzazione di un nuovo accesso alla Galleria progettato da Zanobi del Rosso, che prolunga l'antica sala che conduce al teatro con l'inserimento di un'ulteriore serie di rampe monumentali e la creazione all'ultimo livello di un vestibolo d'arrivo. Nel 1779 viene costruita la Sala della Niobe su disegno di Gaspero Maria Paoletti a metà del braccio corto di Ponente e, più o meno negli stessi anni, viene realizzata anche la Sala delle Gemme posta nel braccio di levante alla fine delle sale buontalentine. Nel corso di tutto l'Ottocento la Galleria rimane invariata nella dotazione di spazi espositivi e

---

75 Intestazione presente su tutte le perizie di spesa. Cfr. Regesto in Apparati.



assume sempre più il carattere di pinacoteca, mentre le trasformazioni apportate interessano solamente le aree e gli immobili prossimi al fabbricato vasariano. Il piano terra e il piano primo vengono quasi totalmente occupati dagli archivi antichi e moderni. Tale processo di occupazione prende avvio dal 1743 con la chiusura al culto della chiesa di San Pier Scheraggio che viene trasformata in deposito per gli archivi dei tribunali, e vede un'accelerazione nel 1852 con l'istituzione dell'Archivio Centrale di Stato di Firenze, proprio all'interno del fabbricato degli Uffizi. L'istituto occupa già alla fine del secolo quasi i due terzi dell'intero immobile.

Dal 1839 l'ormai dismesso teatro mediceo, utilizzato come arsenale e magazzino, viene adibito ad aula di udienze della Corte Criminale su progetto dell'architetto Domenico Giraldi e, successivamente, dal 1848, accoglie prima la Camera dei Deputati Toscani poi, con l'istituzione di "Firenze Capitale", il Senato della Repubblica dal 1865 al 1871.

Nel 1842 viene realizzata la "Casa dei Veliti" su progetto dell'architetto Francesco Leoni, inglobando alcuni edifici più antichi, e la nuova costruzione è destinata a ospitare una caserma dei Carabinieri. Solo alla fine dell'Ottocento, quando le condizioni lo richiedono, cioè quando cresce il numero di visitatori, nel 1889 Luigi del Moro trasforma parte del teatro mediceo tagliandone l'altezza in due parti orizzontalmente per mezzo di un solaio allo scopo di destinare la parte sottostante a deposito (in parte occupato dall'Archivio di Stato) e il secondo livello a sette nuove sale espositive di disegno e finiture classicheggianti, con pesanti soffitti a cassettoni e lucernari, dei quali restano i disegni a matita<sup>76</sup>.

---

76 Il disegno a matita dei soffitti a cassettoni della Sala del Senato

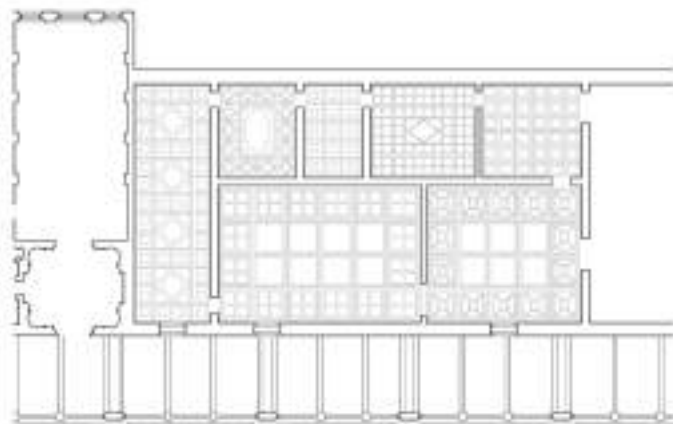


Fig. 17. Restituzione grafica dei disegni a matita dei soffitti a cassette che coprivano le nuove sale (Sala del Senato) al secondo piano, disegno di Ilaria Cattabriga.

In essi si riconoscono già, dalla differenziazione del disegno per ogni settore dei soffitti cassettonati, le suddivisioni delle sale, e le tramezzature interne sono le stesse che compaiono nel progetto di Lando Bartoli del 1946 e nel progetto di Scarpa, Michelucci e Gardella del 1956.

Tornando quindi al progetto in analisi, al Soprintendente ai Monumenti Alfredo Barbacci preme che Guido Morozzi termini la redazione del piano paesistico di Firenze iniziata già da tempo e, nella relazione che scrive a proposito dei lavori condotti agli Uffizi fino a quel

al secondo piano è conservato presso l'ADS, Galleria degli Uffizi – cassetto 7. Lo stesso disegno è stato pubblicato in R. Cecchi, A. Paolucci (a cura di), *Cantiere Uffizi*, cit., p. 51.

momento, chiede espressamente che Morozzi venga sollevato dall'incarico<sup>77</sup> in cui era impegnato dal 1951. Poco dopo, grazie alla volontà della Commissione di Belle Arti e Antichità nominata dal Ministero della Pubblica Istruzione composta da Mario Salmi, Giulio Carlo Argan e Lionello Venturi, viene deciso il rinnovo del gruppo di sale dei pittori Primitivi.

L'incarico viene dunque commissionato, su indicazione della Commissione composta da Salmi, Argan e Venturi, dal Ministero della Pubblica Istruzione ai tre progettisti convocati dalla Soprintendenza che, dopo aver partecipato alla prima riunione del Consiglio Superiore delle Belle Arti a Firenze il 21 dicembre 1953, effettuano i primi sopralluoghi. A tale proposito, all'inizio della loro relazione programmatica di progetto, precisano che sicuramente le visite in Galleria non sono state sufficienti per rendersi conto in maniera esaustiva dei lavori in corso e in progetto. Durante i primi incontri decidono, partendo dallo stato di fatto, le linee guida da seguire, le intenzioni progettuali e le fasi attraverso le quali il progetto avrebbe visto un progressivo definirsi in corso d'opera.

Dopo questa fase iniziale di lavoro, procedono comunicando al Ministero le loro intenzioni sulla base delle loro osservazioni, che riguardano anche i lavori in corso. Inizialmente Gardella, Michelucci e Scarpa, una volta analizzato lo stato di fatto, dichiarano la necessità di non relegare l'intervento solo alle prime sale espositive. Secondo loro la Galleria andrebbe rivista in un progetto più ampio<sup>78</sup>, che comprenda anche il riordi-

77 A. Barbacci, *Relazione sull'andamento dei lavori di sistemazione della galleria degli Uffizi*, cit., p. 47. Cfr. Regesto in Apparati.

78 Relazione programmatica della Commissione Ministeriale speciale composta da Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci e Carlo

no dei locali del piano sottostante e del piano primo, al fine di ampliare le funzioni della Galleria e realizzare gli ambienti complementari al museo come laboratori, una sala didattica, una fototeca e una sala di consultazione, indispensabili in una galleria moderna.

Gardella, Michelucci e Scarpa hanno una chiara visione della situazione e concordano su due aspetti essenziali del progetto: per prima cosa vedono come punto di partenza lo spostamento dell'Archivio di Stato che si estende a tutto il primo piano e il recupero delle stanze da questo occupate. In secondo luogo, pensano a un metodo con cui portare il progetto a compimento ed elaborano un generale piano di riordino. Le loro proposte progettuali devono però essere di continuità alle opere già in corso, che in buona parte vengono proseguite. I progettisti contestano però alcune opere in esecuzione e propongono ulteriori interventi riguardo agli aspetti che secondo loro non sono coerenti né funzionali all'allestimento dalle opere murarie a quelle di finitura.

In una visione più ampia, nel piano generale di riordino della Galleria, Gardella, Michelucci e Scarpa includono anche la proposta di proseguire gli interventi nelle sale del terzo corridoio, quelle contenenti le opere del Seicento e Settecento e un più appropriato ordinamento delle opere di Leonardo. In particolare, riconoscono che sarebbe stato necessario un intervento un po' dispendioso consistente nell'aggiunta di un piccolo corpo di fabbrica in angolo tra la Sala delle Carte Geografiche e la

---

Scarpa al Ministero della Pubblica Istruzione – Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti. Centro Archivi MAXXI, Roma. Collezione MAXXI Architettura Archivio Carlo Scarpa. Serie Attività professionale. Allestimento di sei sale della Galleria degli Uffizi. Scarpa/AP/1/149, p. 1. Cfr. Regesto in Apparati.

---

Tribuna. Tale costruzione avrebbe permesso un ottimo ordinamento dei capolavori di Leonardo e dei suoi disegni nelle teche. Se fosse stato possibile realizzare l'intero piano generale, quindi anche il recupero dei locali dell'Archivio di Stato, sarebbe poi avvenuta una sistemazione delle opere del grande maestro su due piani.

Gli intenti dei tre progettisti sono esposti in maniera esaustiva al Ministero. Nella loro relazione si dimostrano uniti nelle loro intenzioni e nella volontà di realizzare un progetto esemplare, che non pecchi né di anonimato né di eccessiva ostentazione. A tal fine devono affrontare il progetto dall'inizio con metodo e precisione, dagli aspetti costruttivi ai più minuziosi dettagli. Come ribadiscono i tre maestri, già l'importanza e il valore riconosciuto a molte opere nella Galleria degli Uffizi non richiede integrazioni architettoniche, ma la concezione di uno spazio in cui queste vengano esaltate<sup>79</sup>.

Il progetto presentato entusiasma a tal punto il Direttore Salvini che, una volta inaugurate le Sale dei Primitivi nella primavera del 1956, pensa a un ulteriore coinvolgimento dei tre nella sistemazione delle successive sale, come da loro stessi proposto nella relazione presentata al Ministero. Questo non accadrà, ma il loro progetto realizzato diverrà il riferimento per le opere di adeguamento della Galleria nei decenni successivi.

### 9.1. *Il vincolo*

Nei progetti di Carlo Scarpa è spesso evidente la capacità di creare un dialogo tra la storia e il presente, tra i metodi di costruzione del passato e quelli del presente; l'abilità di far coesistere nuovo e antico costituisce

---

79 *Ibid.* Cfr. Regesto in Apparati.

uno dei più importanti contributi dell'architetto, che riesce a innestare la nuova architettura in antichi manufatti trovando un equilibrio fra le parti. Questa importante abilità, che si evidenzia anche nel progetto in analisi, parte in molti casi dallo stato vincolativo che impongono i manufatti.

Nel caso degli Uffizi, le Sale dei Primitivi già offrono una particolare scansione degli spazi, caratterizzata dall'utilizzo di tecniche costruttive e materiali tipici della tradizione fiorentina. La Soprintendenza impone quindi al nuovo progetto per le Sale dei Primitivi la continuazione dei lavori già in corso d'opera dall'immediato dopoguerra e il rispetto dello stato vincolativo generale dell'edificio a cui si aggiunge la presenza dell'Archivio di Stato.

Già Carlo Ludovico Ragghianti, in una lettera pubblicata ne "Il Mondo" del 28 giugno 1952<sup>80</sup>, afferma che la sistemazione degli Uffizi è stata condotta come un ripiego, dal momento che è stata compiuta mantenendo un vincolo contraddistinto dalla presenza dell'Archivio di Stato che occupa tutto il piano primo e che costituisce un pericolo permanente oltre che un ostacolo al riordinamento. Tutti i documenti che vi sono conservati sono in condizioni precarie perché l'intero ambiente versa in condizioni difficili sia per essere consultato sia per essere conservato e i locali così occupati non sono realmente a disposizione della Galleria, in tal modo privata delle condizioni indispensabili di spazio e di ambientamento.

Già alcuni decenni prima, nella convenzione del 6 giugno 1936, quando si riunirono Pietro Tricarico (Direttore Generale della Regia Galleria degli Uffizi: il

---

80 L. C. Ragghianti, *Una lettera di Carlo L. Ragghianti*, 24 maggio 1952, in "Il Mondo", 28 giugno 1952.

Direttore Generale dell'Ufficio delle Antichità e Belle Arti), Giovanni Poggi (Soprintendente per l'Arte medievale e moderna), Antonio Panella (per il Regio Archivio di Stato e responsabile dell'Ufficio tecnico della Finanza) al fine di decidere la ripartizione dei locali occupati dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (la "Casa dei Veliti", i locali del Palazzo dei Giudici, la Sala Magliabechiana e altri ambienti minori), si ritrova infatti questa indicazione:

Il Regio Archivio di Stato cede alla Regia Soprintendenza dell'Arte Medievale e Moderna (la quale per questa concessione rinuncia a chiedere qualsiasi locale dell'ex sede della Biblioteca Nazionale) i locali seguenti:

– Al primo piano del palazzo degli Uffizi, le ultime cinque sale soprastanti al loggiato degli uffizi lunghi, verso l'angolo di via della Ninna; queste sale confinano verso l'interno con locali senza luce dello stesso palazzo già usufrutti della Regia Galleria, e la loro aggregazione a quest'ultime consentirà l'ampliamento ed una migliore illuminazione della biblioteca e del gabinetto dei disegni e stampe.

– Al secondo piano dello stesso palazzo (degli Uffizi), la parte superiore alla Sala delle Arti, (che dovrà essere divisa in senso orizzontale mediante solaio a livello con il pavimento della Galleria degli Uffizi in tale piano) rimanendo la parte inferiore alla sala stessa al Regio Archivio di Stato. Con questa aggregazione si assicurerà ai visitatori delle Regie Gallerie una diretta comunicazione tra le Sale Fiorentine e quelle Umbro-Senesi, e si otterranno due nuovi ambienti annessi alle Gallerie stesse, i quali consentiranno una migliore sistemazione delle Sale di Leonardo da Vinci e del Botticelli.

– Al piano terreno dello stesso palazzo, verso via della Ninna, le Stanze corrispondenti alla navata centrale della vecchia Chiesa di S. Piero Scheraggio, che potranno così essere unite all'attuale vestibolo delle Reali Gallerie.

---

– Nel corpo di fabbrica, già in uso alle Regie Poste, alcuni locali secondari prospicienti sul cortile retrostante alla loggia della Signoria, con il che sarà reso possibile una migliore utilizzazione dei locali presentemente adibiti a magazzino dei quadri e gabinetto restauri.<sup>81</sup>

Successivamente, nel 1945, la questione dello spostamento dell'Archivio di Stato viene presa nuovamente in considerazione<sup>82</sup>. Solo una volta avvenuto il trasferimento sarebbe stato infatti possibile pensare a un riordino completo della Galleria, primo punto della relazione di progetto elaborata da Gardella, Michelucci e Scarpa per avviare il progetto per le Sale dei Primitivi.

#### 10. *L'intervento museografico: un progetto di architettura e allestimento, insieme*

Lo “stato di fatto” che si presenta ai tre progettisti nel 1953 è costituito dal risultato dei lavori condotti in vista della riapertura degli Uffizi nel 1952: gli architetti della Soprintendenza ai Monumenti incaricati dell'opera di ripristino, pur provvedendo a liberare le sale degli arredi di gusto ottocentesco, vi inseriscono una retorica

81 Atto di convenzione per l'utilizzo dei locali liberati dalla Biblioteca Nazionale Centrale, 6 giugno 1936, ASSG – Filza 388, Posizione 2, in R. Cecchi, A. Paolucci (a cura di), *Cantiere Uffizi*, cit., pp. 57-58.

82 Si preventiva una spesa di trasferimento dell'attrezzatura, senza includervi alcun importo per un'ipotetica sede definitiva, che rimane al primo piano della fabbrica degli Uffizi. Una prima possibilità di trasferimento nel complesso edilizio di S. Apollonia svanisce e l'Archivio di Stato gradualmente viene adibito a ospitare enti universitari, circoli religiosi, magazzini e cooperative di consumo. C.L. Raghianti, *Una lettera di Carlo L. Raghianti*, cit.

modernista che non porta a risultati migliori. Il sistema di illuminazione è costituito da lucernari di forme incombenti e inopportune, che restituiscono una freddezza – “da albergo diurno”, come le definisce Roberto Longhi<sup>83</sup> – della luce che diffondono sugli ambienti e sulle opere, suscitando così molte perplessità e critiche. Si decide allora di affiancare ai funzionari della Soprintendenza una commissione speciale di professionisti di levatura internazionale, ai quali si affida il compito di disegnare una nuova idea di spazio museografico. Non si tratta più solo di risanare e tutelare i capolavori e il loro intorno, ma di progettare l'architettura per mettere in risalto i dipinti.

Il progetto comprende il progetto architettonico del restauro delle sale e allestitivo, inscindibili perché concepiti contemporaneamente, contrariamente a quanto sostenuto da parte della critica dell'epoca. Questo importante aspetto è confermato dalla stretta collaborazione dei tre architetti con il Direttore Roberto Salvini, storico dell'arte medievale, responsabile delle scelte museologiche, e con la committenza.

Partendo da questo presupposto, risulta ingiusto trattare separatamente il “contenente” e il “contenuto” dal momento che concorrono alla realizzazione della stessa nuova opera. Roberto Salvini decide le linee direttive per l'allestimento come il cambiamento dell'ordinamento da topografico a cronologico, l'esposizione di solo una o poche tavole per parete – lavoro attento che comporta una severa selezione dei dipinti, molti dei quali restano nei depositi della

---

83 G. Beltramini, K.W. Forster, P. Marini, *Galleria degli Uffizi e Gabinetto dei Disegni e delle Stampe*, in G. Beltramini, K.W. Forster, P. Marini (a cura di), *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944-1976. Case e paesaggi 1972-1978*, cit., p. 154.

Galleria – e l’eliminazione delle cornici. Scarpa, Michelucci e Gardella fondono il loro lavoro a quello del Direttore per mettere in luce le opere proprio in base alle esigenze allestitivo, realizzando uno spazio unitario che funziona proprio grazie a esse.

Roberto Salvini e Guglielmo Pacchioni lavorano insieme alla nuova sistemazione della Galleria e la loro collaborazione molto affiatata, iniziata già nel 1949, si riconferma fino al 1952, anno in cui Filippo Rossi subentra a Pacchioni alla Soprintendenza alle Gallerie. Così scrive Pacchioni:

A questo compito, delicato e complesso, fatto piuttosto di sfumature mal definibili che di precisi schemi di luogo e di tempo, la collaborazione col Dott. Salvini è stata e sarà continua unisona e essenziale.<sup>84</sup>

Per meglio intendere il clima di cooperazione tra direzione e soprintendenza, e tra direzione e commissione speciale dopo, è esaustivo il contributo di Emma Micheletti<sup>85</sup>, collaboratrice di Roberto Salvini. Nelle sue parole si può infatti cogliere l’affiatamento del lavoro. In particolare, l’attitudine positiva di Roberto Salvini nei confronti dei colleghi e collaboratori ha permesso il buon lavoro di tutti, dal generale riordino della Galleria in vista della seconda riapertura al pubblico del 1952 alla fase successiva con opera di Scarpa, Michelucci e Gardella. Dalla testimonianza di

84 G. Pacchioni, *A proposito dei lavori compiuti e da compiersi nella Galleria degli Uffizi 1951*, cit., pp. 35-42. Cfr. Regesto in Apparati.

85 E. Micheletti, *I direttori. Roberto Salvini e Luisa Becherucci*, in “Gli Uffizi. Studi e Ricerche”, n. 12, Centro Di, Firenze 1994, pp. 57-60. Cfr. Regesto in Apparati.

Emma Micheletti, Salvini emerge come figura centrale del progetto, che ha ricoperto non solo il ruolo di storico dell'arte, responsabile dell'ordinamento delle opere, ma anche quello importantissimo di mediatore tra committenza e progettisti.

Emma Micheletti inizia il suo lavoro agli Uffizi proprio nei primi anni Cinquanta, quando sono cambiati il gusto e le necessità conoscitive ed estetiche sia del pubblico sia della Galleria; l'Italia e l'Europa rinascono e, "una volta raggiunta una certa maturità, dopo le splendide manifestazioni dei Primitivi"<sup>86</sup>, vedono il realizzarsi di nuove e diverse soluzioni di riordino nei musei. Nello stesso periodo, agli Uffizi è stato aperto al pubblico solo il primo corridoio, nel quale viene messa a punto qualche trasformazione, mentre stanno iniziando i lavori nel terzo braccio, sotto l'unica supervisione di Guido Morozzi. Agli occhi di Emma Micheletti Salvini è un punto di riferimento sia nella professione sia come persona:

Studio d'arte di grande sensibilità e cultura, Roberto Salvini era umanamente ricco e questa sua ricchezza comunicava facilmente agli altri, grazie alla sua semplicità e anche alla sua, un po' trasognata, distrazione che divenne proverbiale. Nel lavoro, però, era attento, preciso".<sup>87</sup>

Roberto Salvini realizza un grande lavoro a contatto con i suoi collaboratori e con gli architetti, prima solo con Guido Morozzi poi con Scarpa, Michelucci e Gardella, al fine "di svolgere la storia dell'arte nel libro degli Uffizi"<sup>88</sup>.

86 *Ibid.* Cfr. Regesto in Apparati.

87 *Ibid.* Cfr. Regesto in Apparati.

88 *Ibid.* Cfr. Regesto in Apparati.

Emma Micheletti e Roberto Salvini iniziano a lavorare dalla Sala delle Arti e predispongono i materiali per lo studio dell'ordinamento delle opere d'arte. Le "sale precedenti la Sala delle Arti di Lando Bartoli"<sup>89</sup> vengono sistemate continuando l'opera di "maquettes" iniziata per la disposizione delle opere del Botticelli, in una maniera molto semplice: tutte le tavole selezionate, i crocifissi, le Maestà, le pale d'altare, trittici e polittici vengono rappresentati tutti in scala su cartoni e contrassegnati dal titolo delle opere che rappresentano, per poi effettuare le prove di allestimento<sup>90</sup>.

Così, sala per sala si tesseva la Galleria, aggiungendo, levando, raddoppiando i cartoncini, che poi diventavano quadri, e che quadri! sulle pareti.

Ricordo qualche volta la nostra disperazione, perché riprendendo il lavoro lasciato interrotto il giorno prima, trovavamo la disposizione dei cartoncini cambiata e qualcosa, ahimè, non tornava. Il pomeriggio precedente era passato il Prof. Pacchioni e aveva provato qualche diversa soluzione, della quale poi ci parlava.<sup>91</sup>

Al lavoro di collaborazione tra Direzione e Soprintendenza si unisce un gruppo affiatato di professionalità, che inevitabilmente si arricchisce con le figure dei tre architetti e delle ottime maestranze che portano a termine le opere murarie, di falegname, fabbro e vetraio nelle sale dalla 2 alla 9.

89 *Ibid.* Cfr. Regesto in Apparati.

90 Vedi tavole di progetto in Apparati.

91 *Ibid.* Cfr. Regesto in Apparati.

Il Ministero, in un momento di insperata generosità e forse possibilità, formò una commissione di architetti, i più importanti del tempo, che avrebbero preparato i progetti per una serie di sale rinnovate.

Giovanni Michelucci, Carlo Scarpa, Ignazio Gardella, insieme a Guido Morozzi e con Roberto Salvini ancora Direttore della Galleria degli Uffizi, cominciarono il loro lavoro.

Gli studi, i problemi, le soluzioni che li videro appassionatamente interessati a discutere e a disegnare i loro schizzi, magari direttamente sulle pareti stesse delle sale, saranno qui raccontati da alcuni protagonisti e, credo, soprattutto da Guido Morozzi.

Io mi limiterò a ricordare quel fiorire di discorsi, proposte, suggerimenti che mi incantavano e davanti ai quali mi sembrava, perfino, di essere intelligente e quasi protagonista.

Nacque allora quell'insieme nuovo e ancora valido della sala di Cimabue, creata, direi, quasi in funzione del grande Crocifisso, che, poi, i Frati di Santa Croce rivollero nel loro museo e che, nel 1966, andò quasi del tutto perduto durante l'alluvione.

Questa grande sala con l'alto e continuo finestrato nella parte superiore e il soffitto a capriate, riecheggia con spirito moderno, non imita le architetture religiose fiorentine del Due e del Trecento e accoglie, oggi, ancora viva e interessante, le grandi Madonne di Cimabue, di Duccio di Boninsegna e di Giotto.

Allora, per la sistemazione delle opere, si ricorse a modelli di materiale leggero, per spostarli facilmente, nello studio della disposizione, e fu Aldo, un bravissimo operaio di una ditta, che rifece alla brava, con pochi tratti il Crocifisso e le grandi Madonne in Maestà, interpretando felicemente tonalità e prospettive.

Il Crocifisso, una mattina ormai lontana, fu tolto dal suo posto e gli uomini se lo caricarono sulle spalle per portarlo nella sua chiesa d'origine. Ci prese un'immensa tristezza e avemmo l'impressione di assistere a una via Crucis in discesa e, forse senza

---



saperlo, un presentimento di sventura per la cultura e l'arte italiana. I frati di Santa Croce avevano vinto.

Anche le sale vicine furono sistemate con criteri nuovi, intelligenti e non smoderatamente avveniristici.<sup>92</sup>

Solo dunque dalla collaborazione inizialmente del paziente Salvini con l'intraprendente Pacchioni, poi con Scarpa, Michelucci, Gardella, e l'abile Morozzi, prende forma il progetto, che le notizie archivistiche trattano proprio dagli inizi del directorato Salvini.

A questo proposito, molto interessanti sono le riflessioni di qualche anno prima di Pacchioni<sup>93</sup>, riguardo all'illuminazione nelle stanze, che cambia da sala a sala in relazione sia all'individualità di ciascun ambiente che presenta fonti di illuminazione differenti, laterali o dall'alto rompendo in tal modo la monotonia dei vani in successione, sia rispetto all'orientamento verso l'esterno e ai modi o ai gradi di incidenza della luce sui pavimenti e sulle pareti. Pacchioni afferma che lo studio della luce deve riguardare sì la luce naturale nelle ore di apertura normali della Galleria, ma non solo, introducendo così l'idea di possibili aperture serali e quindi anche della necessità di provvedere ad un sistema di illuminazione artificiale. Nel contributo di Pacchioni viene descritto anche l'intento condiviso con Roberto Salvini di ottenere per ogni sala una luce quanto più possibile abbondante ma regolabile fino a un'attenuazione quasi totale, utile per le ore estive più calde. Entrambi reputano la luce da lucernario la più pratica per l'ordinatore, ma allo stesso tempo è anche il tipo di fonte luminosa che obbliga ad appendere tutte le ope-

92 *Ibid.* Cfr. Regesto in Apparati.

93 G. Pacchioni, *A proposito dei lavori compiuti e da compiersi nella Galleria degli Uffizi 1951*, cit., pp. 35-42. Cfr. Regesto in Apparati.



re alle pareti, che così inevitabilmente si uniformano. Questo non favorisce il pieno godimento di capolavori e diventa quindi fondamentale studiare un progetto allestitivo che li valorizzi al meglio.

Pacchioni in questi anni arresta la consuetudine dei primi decenni del Novecento di murare le aperture proprio per aprire lucernari e autorizza sia la riapertura delle finestre murate sia l'apertura di nuove. A questo proposito, anche Roberto Salvini<sup>94</sup> ribadisce la necessità di togliere le vetrate a termolux per ridonare alle logge la luce diretta di cui avevano bisogno e per ristabilire all'esterno il ritmo originario dei chiari scuro, che la presenza delle superfici bianche dei vetri diffusori fra le colonne aveva nettamente invertito.

Ottima può anche essere la luce che provenga da una sola finestra (luce laterale) se le proporzioni di una stanza le convengono e purché sia ampia, di sviluppo più orizzontale che verticale e posta ad un'altezza dal pavimento non minore di due metri. Anche i dipinti posti nella parete di faccia sono, in queste condizioni, quasi immuni da "lustrì".<sup>95</sup>

Questa citazione sembra anticipare la decisione presa da Scarpa, Michelucci e Gardella di aprire una finestra a nastro subito sotto l'imposta delle capriate della sala 2, un "limite di luce" come lo definiscono i tre maestri. Le prime sale di esposizione, secondo Pacchioni, si presentano in un pessimo stato sotto il punto di vista dell'illuminazione: alcune hanno luce insufficiente e mal disposta (dalla 5 alla 9), altre pessima (sala 4 di

94 R. Salvini, *Criteri di ordinamento e di esposizione*, cit. Cfr. Regesto in *Apparati*.

95 G. Pacchioni, *A proposito dei lavori compiuti e da compiersi nella Galleria degli Uffizi 1951*, cit., pp. 35-42. Cfr. Regesto in *Apparati*.



Beato Angelico e Paolo Uccello), ma vi possono essere apportati miglioramenti proprio aprendo nuove finestre e modificando i velari, facendo quindi in modo da ottenere un felice risultato di luce combinata.

Il problema della luce, problema fondamentale per ogni ordinatore di Galleria, mi ha portato a discorrere delle sale che sono connesse al I corridoio.

La necessità, e dirò anzi l'urgenza di provvedere anche a questa prima ala della Galleria a una sistemazione che dia maggiore affidamento per le sue essenziali esigenze (sicurezza e buona conservazione) è dimostrata molto più efficacemente di quanto non potrei fare io con un lungo discorso dalle note tecniche e dai grafici.

Le deficienze a cui si dovrà riparare nel più breve tempo possibile sono codeste tre:

– lo stesso errore dell'impianto di riscaldamento che si è dovuto modificare nell'ala di ponente;

– l'impraticabilità delle soffitte e l'eccessivo e non indispensabile impiego, nella costruzione dei velari, di legname leggero, facile e copiosa esca nel caso, diciamo pure improbabilissimo, d'incendio.

– la deficienza, per alcune sale, dalla 1<sup>a</sup> alla 8<sup>a</sup>, si può dire la mancanza assoluta, di aereazione: condizione di grave disagio per i visitatori e i custodi e grandemente nociva alla conservazione delle pitture, particolarmente su tavola.

Sicurezza e conservazione, dunque: due ragioni di così indiscutibile ed essenziale imprescindibilità che non occorre che io spenda altre parole per dimostrare la necessità e l'urgenza di radicali provvedimenti.

Alcune perizie presentate recentemente al Ministero, espongono, contenuti entro i limiti della più stretta necessità, i lavori occorrenti per eliminare le gravi e pericolose deficienze sulle quali



ho or ora richiamato l'attento esame di quanti hanno interesse alla sorte degli Uffici e responsabilità di provvedervi.<sup>96</sup>

Per il progetto elaborato da Gardella, Michelucci e Scarpa sono di fondamentale importanza le ultime considerazioni scritte da Pacchioni nella sua relazione perché riassumono uno degli strumenti progettuali utilizzati: le proporzioni. La qualità delle nuove sale sarebbe stata determinata da studi accurati sui rapporti proporzionali tra le dimensioni delle opere e di ciascuna sala, sulla luce, sulle dissonanze tonali o cromatiche e sui rapporti volumetrici tra spazio pittorico e spazio architettonico.

Sono tutte ragioni, esteriori finché si vuole, ma non per questo meno determinanti nella composizione di una sala e nel succedersi o nel contrapporsi di una sala a un'altra.

Facile sarà anche al più affrettato visitatore notare la mancanza di unità di criteri ordinativi, dirò anzi la coesistenza, e per di più su uno stesso piano di validità, di criteri assolutamente dissimili se non proprio opposti.<sup>97</sup>

Pacchioni, in una nota, manifesta il suo disappunto su alcuni caratteri architettonici delle sale, come ad esempio l'uso del bardiglio accostato al mattone, che rompe la tradizione toscana dell'uso del cotto accanto alla pietra serena e viene usato come zoccolo alle pareti e come larga fascia di contorno dei pavimenti, che poi si triplica nell'incontro alle porte. Nota inoltre i vistosi contorni in marmo delle porte discordanti con il bardiglio ("con la povertà pretenziosa del bardiglio<sup>98</sup>"), per di più in marmo fior di pesco, troppo

96 *Ibid.* Cfr. Regesto in Apparati.

97 *Ibid.* Cfr. Regesto in Apparati.

98 *Ibid.*

impegnativo per ambienti neutri e difficile da intonare con i dipinti se ne usano fasce molto larghe, e i pavimenti ottocenteschi a scacchi bianchi e grigi che non si intonano a tutte le sale: “se sono bene intonati nella frigida Sala della Niobe e fino a un certo punto tollerabili nel Corridoio, riescono invece di stridentissimo effetto nella sala del Veronese e, se pur meno, nelle due del Barocco e di Rubens”<sup>99</sup>.

Roberto Salvini conferma<sup>100</sup> tutti i problemi tecnici e di riordinamento messi in luce da Pacchioni e pensa di modificare l’ordinamento e il percorso espositivo prima nelle prime sei sale con lo scopo di ottenere un rapporto più armonico tra contenente e contenuto. Riporta quindi i problemi dei rapporti proporzionali e dimensionali fra le opere e le dimensioni delle sale, degli accostamenti stridenti tra opere d’arte, dei falsi delle cornici e del soffocamento delle opere, troppo affollate sulle pareti in salette anguste<sup>101</sup>.

Una volta chiari questi presupposti contenuti negli scritti di Salvini e di Pacchioni, si può ricostruire con più ordine e consapevolezza la vicenda della risistemazione delle Sale dei Primitivi<sup>102</sup>.

99 *Ibid.*

100 R. Salvini, *Criteri di ordinamento e di esposizione*, cit. Cfr. Regesto in Apparati.

101 *Ibid.* Cfr. Regesto in Apparati.

102 È possibile farlo grazie ai materiali conservati presso il MAXXI-Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo di Roma, nella sezione “Archivi del Museo”, dove è presente il fondo Carlo Scarpa, costituito dai materiali dello Studio dell’Architetto. Per quanto riguarda la Galleria degli Uffizi si tratta di elaborati riferiti al coinvolgimento di Scarpa nella sistemazione delle prime Sale chiamate appunto “Sale dei Primitivi”. I materiali conservati al MAXXI sono praticamente inediti, ma sono fondamentali per la ricostruzione del progetto, dalle sue fasi iniziali alla realizzazione, a fronte della quasi totale assenza – negli archivi



Fig. 18. Sala 2 – Scuola Fiorentina del XVI secolo come appariva prima del progetto di riallestimento e riordino di Gardella, Michelucci e Scarpa, GFPMFi, immagine n. 9869.

privati e in quelli pubblici del Museo e della Soprintendenza – di elaborati grafici relativi all'intervento. Non è facile attribuire a ciascuno di loro con precisione la paternità delle diverse scelte operate nel corso dell'allestimento delle diverse sale, che ci si presentano oggi anche leggermente mutate rispetto alla sistemazione finale del 1956, documentata fortunatamente da numerose immagini fotografiche.

---



Fig. 19. Sala 3-4 – Scuola Fiorentina del XV secolo come appariva prima del progetto di riallestimento e riordino di Gardella, Michelucci e Scarpa, GFPMFi, immagine n. 48984.



Fig. 20. Sala 5-6 – Scuola Fiorentina del XV secolo come appariva prima del progetto di riallestimento e riordino di Gardella, Michelucci e Scarpa, GFPMFi, immagine n. 94392.



Fig. 21. Sala 7 – prima sala della Scuola Fiorentina del XV secolo, come appariva prima del progetto di riallestimento e riordino di Gardella, Michelucci e Scarpa, GFPMFi, immagine n. 9866.

### 11. *La vicenda: un difficile lavoro di squadra*

Come nota Ferruccio Canali, nonostante finora si sia pensato che si fosse persa completamente traccia del progetto, il materiale presente al MAXXI non solo mostra la natura di quegli “esecutivi” disegnati sul muro, ma in parte conferma, in parte dettaglia, la natura degli studi scarpiani, i suoi interessi principali (lucernari, coperture, ma anche disposizioni di opere e soprattutto ancoraggi delle tavole e dei manufatti più impegnativi) oltre al procedere delle varie soluzioni a partire dallo “stato di fatto”<sup>103</sup>.

103 F. Canali, *La nuova architettura del “GDSU-Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi”: l'intervento di Edoardo Deti e di Carlo Scarpa con la supervisione di Guido Morozzi (1952-1960)*, in F. Canali

La ricostruzione cronologica del progetto è possibile grazie a documenti ed elaborati grafici, per la maggior parte custoditi al MAXXI di Roma<sup>104</sup>, ma anche presso gli archivi delle Soprintendenze alle Gallerie e ai Monumenti di Firenze.

Nella lunga serie di missive tra la Direzione Generale delle Belle Arti, la Soprintendenza, Salvini e i tre architetti, che parte dalla convocazione dei progettisti, resta traccia dei molti dei viaggi per Firenze compiuti da Scarpa, Michelucci e Gardella per discutere delle decisioni da prendere o per effettuare sopralluoghi in Galleria<sup>105</sup>. La corrispondenza presente presso il MAXXI copre un arco di tempo dal 13 gennaio 1954, quando Emma Micheletti invia a Scarpa una prima pianta della Galleria degli Uffizi, al 19 agosto 1954<sup>106</sup>.

(a cura di), *Architettura e arte del Principato Mediceo. Vasari, gli Uffizi e Michelangelo: dall'“invenzione” del Rinascimento al mito di Firenze*, in “Bollettino della Società di Studi di Firenze”, Emmebi, Firenze 2015, p. 412.

104 MAXXI. Collezione MAXXI Architettura Archivio Carlo Scarpa:

1. Segnatura: “Scarpa-1.PRO/1/149, Progetti e incarichi professionali” (34 elaborati grafici, 15 lettere, 3 telegrammi, osservazioni sul progetto, perizia di spesa, appunti vari, biglietti di treni). 2. Segnatura per l'inventario analitico dei disegni “Scarpa-1.PRO/1/149 – CASS.24.3, Progetti e incarichi professionali”.

Rispetto all'“Inventario generale” del MAXXI, il soggetto dei disegni si mostra più complesso. Si tratta di una grande cartella contenente n.17 copie eliografiche, su alcune delle quali Scarpa ha schizzato a matita; n.16 schizzi a matita su carta bianca; n. 1 foglio a velina.

105 MAXXI. Collezione MAXXI Architettura Archivio Carlo Scarpa. Serie Attività professionale. Allestimento di sei sale della Galleria degli Uffizi. Scarpa/AP/1/149.

106 MAXXI. Collezione MAXXI Architettura Archivio Carlo Scarpa. Serie Attività professionale. Allestimento di sei sale della Galleria degli Uffizi. Scarpa/AP/1/149. Cfr. Regesto in Apparati.

Il primo documento che affronta i temi del progetto è la relazione programmatica, che non porta una data, ma che probabilmente è stata scritta intorno al 24 aprile 1954 in vista della riunione che si sarebbe tenuta agli Uffizi in quel giorno e nel giorno seguente<sup>107</sup>. Il documento è firmato dai tre architetti e tocca tutti gli aspetti della Galleria rilevati durante i sopralluoghi, in vista del “Progetto generale di sistemazione della Galleria degli Uffizi”, che Salvini chiede loro di elaborare:

In seguito all’incarico affidatoci da codesto Ministero abbiamo partecipato alla riunione del Consiglio Superiore delle Belle Arti che ha avuto luogo a Firenze il 21.12.1953 [annota a matita Scarpa per la sua permanenza in città: “sabato 18, 19 e 20 lunedì a Firenze; 22 e 23 a Palermo”] e abbiamo poi effettuato altri sopralluoghi [aggiunge a matita Scarpa “9, 10 e 11 conferenze a Roma e poi 12 e 13 oppure 13 e 14 febbraio ... sabato 24 aprile, domenica 25 aprile e lunedì 26 aprile”] per renderci esatto conto dei lavori in corso e in progetto. Sottoponiamo a codesto Ministero le nostre osservazioni che concludono la prima fase del compito affidatoci.<sup>108</sup>

107 Venezia, 13 aprile 1954, lettera del Soprintendente alle Gallerie e alle opere d’arte di Venezia Filippo Rossi a Carlo Scarpa e per conoscenza al Prof. Carlo Giulio Argan della Direzione Generale delle Belle Arti – Ministero della Pubblica Istruzione di Roma, MAXXI. Archivio Carlo Scarpa. Serie Attività professionale. Allestimento di sei sale della Galleria degli Uffizi. Scarpa/AP/1/149. Cfr. Regesto in Apparati.

108 Relazione programmatica della Commissione Ministeriale Speciale composta da Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci e Carlo Scarpa al Ministero della Pubblica Istruzione – Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti. MAXXI. Collezione MAXXI Architettura Archivio Carlo Scarpa. Serie Attività professionale. Allestimento di sei sale della Galleria degli Uffizi. Scarpa/AP/1/149. Cfr. Regesto in Apparati.

Ne fuoriesce uno spaccato interessante non solo per dettagliare visite e sopralluoghi, ma anche sulle inadempienze di Scarpa che “non amava scrivere” e dunque non redigeva le relazioni dei sopralluoghi effettuati (tanto da rischiare la revoca dell’incarico) oltre a non presentare mai i progetti definitivi. Nella relazione si legge inoltre dell’intervento politico dei vari Enti e operatori per convincere il Ministero, e quindi anche i suoi alti funzionari Guglielmo De Angelis d’Ossat e Giulio Carlo Argan<sup>109</sup>, a finanziare le opere. Il progetto investe inizialmente tutta la Galleria:

Progetto generale di sistemazione della Galleria degli Uffizi.

Il “progetto di massima” per tale sistemazione prevede: 1. Il riordinamento (attuale in corso e sul quale riferiamo più avanti) di un primo gruppo di Sale all’inizio del primo corridoio; 2. Un nuovo gruppo di Sale all’estremità del terzo corridoio e la costruzione di una nuova scala indispensabile per evitare il lungo percorso di ritorno ora necessario.<sup>110</sup>

Tra le intenzioni progettuali c’è quella di formulare un piano generale scandito in diverse fasi, nel quale gli interventi e le realizzazioni parziali o di secondaria importanza si possano inserire organicamente. In questo modo tutto può essere realizzato con ordine senza

109 F. Canali, *Gli Uffizi di Scarpa al MAXXI: indice analitico dei materiali archivistici conservati presso il fondo Carlo Scarpa del MAXXI-Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo*, cit., p. 415.

110 Relazione programmatica della Commissione Ministeriale Speciale composta da Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci e Carlo Scarpa al Ministero della Pubblica Istruzione – Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti. MAXXI. Collezione MAXXI Architettura Archivio Carlo Scarpa. Serie Attività professionale. Allestimento di sei sale della Galleria degli Uffizi. Scarpa/AP/1/149. Cfr. Regesto in Apparat.

correre né il rischio di sovrapposizione delle varie fasi né quello che queste non vengano realizzate perché superate da sviluppi successivi o per mancanza di fondi. Il progetto di massima non avrebbe riguardato solo il piano della galleria, ma anche il recupero dei locali dal piano inferiore occupati dall'Archivio di Stato al fine di ampliare lo spazio espositivo e di potervi realizzare quelli che Gardella, Michelucci e Scarpa definiscono "ambienti complementari", necessari al museo moderno, quali laboratori, sale didattiche, fototeche e sala di consultazione.

Le previsioni di massima dei tre Architetti sarebbero divenute le basi per le proposte successive di trasformazione della Galleria elaborate per i progetti "Grandi Uffizi" e "Nuovi Uffizi"<sup>111</sup>, come nel caso della costruzione di una nuova scala di uscita, realizzata solo negli ultimi anni, lo spostamento dell'Archivio di Stato e, di conseguenza, il possibile riutilizzo espositivo degli stessi ambienti a partire dalla fine degli anni Duemila.

Gli altri punti previsti dal progetto prevedono una revisione e un miglioramento del progetto del nuovo gruppo di sale all'estremità del terzo corridoio, della nuova scala, di un giardino pensile sopra la Loggia dell'Orcagna (già fra gli interventi previsti dal progetto di Lando Bartoli), oltre alla costruzione di una nuova Sala di Leonardo, il riesame dell'ordinamento delle sale con particolare carattere architettonico come la

---

111 Per un approfondimento sulle trasformazioni e progetti realizzati nella Galleria degli Uffizi si veda P. Grifoni, *Galleria degli Uffizi 1900-2000. Trasformazioni, ampliamenti e progetti*, in R. Cecchi, A. Paolucci (a cura di), "Cantiere Uffizi", cit., pp. 47-90 e A. Godoli, *Gli Uffizi: progetti e realizzazioni degli ultimi vent'anni*, in R. Cecchi, A. Paolucci (a cura di), "Cantiere Uffizi", cit., pp. 90-107.

Tribuna e, infine, un generale intervento di armonizzazione delle sale già aperte con le sale oggetto del progetto di massima.

Per quanto riguarda il riordinamento delle sale all'inizio del primo corridoio, i tre architetti esprimono la propria approvazione per la qualità di esecuzione dei lavori di risanamento, di sostituzione e rafforzamento delle strutture e delle coperture, le modifiche portate all'impianto di riscaldamento e la sostituzione del vetro lucido al vetro termolux dei finestrini dei corridoi. Secondo i tre architetti, nonostante le opere vengano eseguite in assoluto contenimento di costi, proprio per la loro necessità e per la correttezza di esecuzione vanno terminate in modo da poter procedere con gli interventi previsti per quelle Sale.

Ritengono invece le opere eseguite negli interni delle stesse sale e le soluzioni relative all'allestimento museografico meno soddisfacenti. Ciò che non li convince è il mancato rispetto dei rapporti formali delle sale, le modanature ancora presenti che "trascurano o sovrapanzano le opere esposte<sup>112</sup>", impedendone la fruizione completa che meritano, il modo in cui le cornici di rigiro dei lucernai si inseriscono nel soffitto, che dovrebbe costituire un "limite luminoso<sup>113</sup>" della composizione a carattere unitario. Al contrario, eventuali interventi sui lucernai avrebbero secondo loro facilitato il progetto illuminotecnico delle sale, ma non specificano meglio come li avrebbero modificati.

112 Relazione programmatica della Commissione Ministeriale Speciale composta da Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci e Carlo Scarpa al Ministero della Pubblica Istruzione – Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti. MAXXI. Collezione MAXXI Architettura Archivio Carlo Scarpa. Serie Attività professionale. Allestimento di sei sale della Galleria degli Uffizi. Scarpa/AP/1/149. Cfr. Regesto in Apparati.

113 *Ibid.* Cfr. Regesto in Apparati.

L'unitarietà e l'omogeneità sono le caratteristiche principali degli interventi da realizzare e devono valere sia per il limite superiore, il soffitto, sia per quello inferiore, il pavimento: eventuali fasce o zoccolature devono essere realizzate solo con materiali della tradizione toscana. Già da subito gli architetti descrivono l'esigenza di rivedere posizionamento, dimensionamento e materiali delle aperture che mettono in comunicazione le sale affinché queste abbiano la posizione corretta in funzione delle opere.

Allo scopo di ottenere uno spazio unitario e fluido è fondamentale eliminare le tramezzature interne non portanti, come quella tra la sala 2 e la 6 per creare l'enorme spazio della Sala del Duecento e di Giotto, le tramezzature tra le sale 3 e 4 e quella interna alla sala 5<sup>114</sup>. I tre progettisti manifestano quindi la volontà di mutare anche la suddivisione planimetrica degli ambienti come strutturata unificando gli spazi. Ogni variazione viene considerata sempre alla luce del criterio museologico di fondo: l'ordinamento cronologico, che diventa così anche museografico.

Esprimono inoltre la volontà di attuare un ulteriore cambiamento per la forma dell'apertura della sala 4 per illuminare i ritratti di Piero della Francesca.

Concludono quindi che:

È evidente che per attuare le sistemazioni particolari e generali proposte non sono sufficienti consigli o indicazioni sommarie, ma occorre uno studio accurato esteso con vigile sensibilità fino ai minimi dettagli e ciò per non incorrere nell'errore [aggiunto: "di fare cosa"] appariscente o anonima.

---

114 *Ibid.* Cfr. Regesto in Apparati:

L'importanza di molte opere nella Galleria degli Uffizi è tale da non richiedere alcune integrazioni architettoniche. Ma l'individuazione, invece, di uno spazio in cui siano esaltati tutti i valori delle opere stesse. I sottoscritti sono pronti a mettersi a disposizione di codesta Direzione Generale di Belle Arti qualora si ritenga opportuno avere ancora qualche chiarimento e precisazione in merito a quanto sopra.<sup>115</sup>

Gli architetti devono affrontare il progetto dall'inizio con metodo e precisione, dagli aspetti costruttivi fino ai dettagli.

Dopo aver consegnato la relazione alla Soprintendenza, la fase di realizzazione ha inizio, ma la corrispondenza tra committenza e architetti rivela toni mai del tutto distesi, soprattutto nei confronti di Carlo Scarpa e delle sue risposte che arrivano sempre all'ultimo. Pacchioni da subito conferma di essere in accordo con le decisioni progettuali e sostiene le idee formulate, ma è dispiaciuto di non poter assistere a tutti gli incontri perché le conferme sugli appuntamenti arrivano in ritardo<sup>116</sup> o non tengono conto dei suoi impegni, dei quali sostiene di avvisare gli architetti per tempo, ma questi sembrano ignorarlo. Pacchioni sollecita personalmente il Ministero all'emanazione del finanziamento<sup>117</sup> in modo che si

115 *Ibid.* Cfr. Regesto in Apparati.

116 Firenze, 29 luglio 1954. Lettera dal Conservatore onorario degli Uffizi Pacchioni a Carlo Scarpa.

MAXXI. Archivio Carlo Scarpa. Serie Attività professionale. Allestimento di sei sale della Galleria degli Uffizi. Scarpa/AP/1/149. Cfr. Regesto in Apparati.

117 Firenze, 19 agosto 1954. Lettera dal Conservatore onorario degli Uffizi Pacchioni – Piazza dei Pitti n. 1 – a Carlo Scarpa. MAXXI. Collezione MAXXI Architettura Archivio Carlo Scarpa. Serie Attività professionale. Allestimento di sei sale della Galleria degli

possa dare inizio al cantiere dove Guido Morozzi è sempre presente per redigere le perizie di spesa concordate con il Ministero, che si occupa di inviare personalmente agli architetti sulla base delle decisioni prese. Si trova da subito costretto ad apportare dei cambiamenti ed effettuare dei tagli, già previsti per arredamento e ricollocamento delle tavole, successivamente estesi anche al numero di persiane da installare al di sotto dei lucernai.

Come da accordo Le mando copia delle “Perizie” inviate al Ministero. Dopo un colloquio col dott. Agresti, Capo Divisione al Ministero, ho dovuto ridurre ulteriormente l'importo globale e, pertanto, oltre a quanto eravamo d'accordo di escludere (arredamento e ricollocamento delle opere d'arte), ho eliminato una parte delle controsoffittature o, per meglio intenderci, delle persiane da porre al disotto dei lucernari, lasciandole soltanto per il salone principale e per la grande sala attigua.

Ho ritenuto opportuno di risolvere così, poiché la notevole superficie che figura ancora nelle “Perizie”, ci potrà consentire – se lo riterremo conveniente – di applicare le persiane stesse alle sale minori e lasciare a un secondo tempo quelle delle due predette sale più grandi. Siamo quindi in attesa di una loro comunicazione circa la data del prossimo incontro.

P.S. La prego far note le “Perizie” anche all'arch. Gardella.<sup>118</sup>

Le perizie raccolte presso il Centro Archivi MAXXI Architettura sono suddivise per tipologia di opere da

Uffizi. Scarpa/AP/1/149. Cfr. Regesto in Apparati.

118 Firenze, 6 settembre 1954. Missiva di Guido Morozzi, della Soprintendenza ai Monumenti di Firenze a Carlo Scarpa. MAXXI. Collezione MAXXI Architettura Archivio Carlo Scarpa. Serie Attività professionale. Allestimento di sei sale della Galleria degli Uffizi. Scarpa/AP/1/149. Cfr. Regesto in Apparati.

realizzare: due per le opere di muratore, una per le opere di fabbro, una per le opere di imbianchino, una complessiva per le opere di scalpellino-marmista, vetraio e falegname e un'ultima per lavori di carattere generale. Le perizie enunciano le lavorazioni previste comuni a tutti i vani e quelle in progetto solo per alcune sale.

Il restauro degli spazi destinati alle Sale dei Primitivi prevede innanzitutto la demolizione della vecchia soffittatura in legno e del vecchio pavimento in cotto, la ricostruzione di un solaio in laterizio armato al piano soffitto su speciale struttura di calcestruzzo armato e varie opere di muratura per il consolidamento delle strutture oltre alla ricostruzione dei solai al piano pavimento nelle sale del Duecento e nella sala del Lippi (2 e 8).

Le opere murarie da eseguire nelle sale distrutte dalla guerra vedono inoltre la ricostruzione dell'intera pavimentazione in quadroni di cotto dell'Impruneta, che, si precisa, deve essere successivamente pressato e levigato. Solamente nelle sale del Duecento e del Lippi si vuole trasformare in parte la copertura, attuata con la sostituzione delle parti lignee e del cotto deteriorato ed infine con la revisione del materiale rimanente. Si rende necessaria inoltre l'assistenza di maestranze specializzate su vetri e ferri per la ricostruzione delle nuove lanterne.

Per quanto riguarda la parte impiantistica, la seconda perizia di spesa esaminata prevede per tutte le sale la costruzione di condotte in muratura nelle soffitte a tavelle, con intonaco liscio a cemento nella parte interna, rivestite di sughero e intonaco nella parte esterna per l'immissione di aria calda nell'impianto di riscaldamento. Nelle sale del Duecento e del Lippi viene messa tra le lavorazioni da eseguire la costruzione di condotte in muratura per il recupero dell'aria dell'impianto di riscaldamento, dopo aver effettuato lo strappo nelle

---

murature perimetrali dal piano terra alla soffitta, poi lisciate a cemento internamente e intonacate.

Ultimati questi interventi, sarebbe stato necessario sistemare tutti i vani porta dopo aver inserito in ciascuno un'architravatura in longarine di ferro, per poi procedere con la ripresa degli intonaci e con il posizionamento delle tracce su tutto il perimetro delle varie sale per realizzare l'incassatura di uno zoccolo in pietra di rigiro alle pareti.

I lavori di finitura inseriti nei preventivi di spesa comprendono le lavorazioni per fabbri, imbianchini, scalpelini, marmisti, vetrai e falegnami. Tra le prime opere a consuntivo compaiono i lavori da eseguire per il fabbro, tra cui la realizzazione e posa in opera di persiane di oscuramento a elementi girevoli di lamiera di ferro, con aste di collegamento per la manovra simultanea, collocate nelle soffitte per la modulazione della luce naturale per le sale 2, 7, 8 e 9. All'interno delle stesse sale si prevede di installare arganelli di manovra con ingranaggi e vite a chiocciola per la gestione delle persiane, di mettere in opera i ferri di divisione e sostegno delle stesse, le lamiere di segregazione e le staffe. Solo per le sale 2, 7 e 8 le intenzioni dei progettisti sono di posizionare reti di protezione alle lanterne delle sale composte da filo zincato, intelaiate e complete di sostegni.

Sempre nelle sale del Duecento e del Lippi le lanterne sul tetto in ferro a T e ferro angolare devono essere ricostruite. Per l'impianto di condizionamento dell'aria di tutte le sale vanno posizionate delle griglie in bronzo complete di controtelaio in ferro, collocate a filo pavimento.

Nelle sale del Duecento e del Lippi deve avvenire la raschiatura di tutte le pareti, mentre in tutte le sale si fissano gli intonaci successivamente sottoposti a stucchinatura e levigatura con collanti, caolino e carta vetrata; le pareti sono tinteggiate con pittura lavabile

---

Noval “con superficie a leggera scorza d’arancio”<sup>119</sup> e sovrapposizioni di velature a varietà di tinte, a stuccatura a colla sovrana.

Anche per i soffitti di tutte le sale si utilizza la stessa pittura lavabile e si applica così una prima coloritura successivamente ripassata a più mani di colore. Negli stessi vani viene stesa una tinteggiatura a pittura lavabile del sottotetto, una mano di minio per evitare l’ossidazione di tutte le parti in ferro, delle persiane e dei lucernari, e infine, una verniciatura a cementite.

Per i pavimenti, si decide di utilizzare il cotto dell’Impruneta da affiancare alla pietra serena, come suggerito da Pacchioni nelle relazioni degli anni precedenti. Il cotto viene quindi posato e arrotato a macchina mentre lo zoccolo in pietra serena lavorata a scalpello di rigiro alle pareti è uno degli ultimi elementi a dover essere posto in opera. Dello stesso materiale sono le lastre applicate alle pareti in corrispondenza degli stipiti per le aperture.

Per le lanterne sui tetti, quindi solamente per le sale 2, 7, 8 e 9, viene scelto un vetro retinato con stuccatura a guazzo e a mantellina con cemento plastico americano, mentre, per i lucernari dei soffitti delle sale 2, 5, 7, 8 e 9, un vetro semidoppio spulito.

Le opere di carpenteria si devono occupare della rinverzatura di tutto il legname della grossa armatura dei tetti delle sale 2 e 8 e della posa in opera della porta in legno di noce massello a due battenti con i relativi ferri necessari per una completa apertura. La porta di

---

119 Perizia di spesa n. 4 – opere di imbianchino, 20 agosto 1954, MAXXI. Archivio Carlo Scarpa. Serie Attività professionale. Allestimento di sei sale della Galleria degli Uffizi. Scarpa/AP/1/149. Cfr. Regesto in Apparati.

ingresso alla sala 2 viene poi finita in opera con una lucidatura a spirito.

La parte impiantistica termina poi con la posa in opera del gruppo completo dell'impianto di riscaldamento per le sale 8 e 9 e dei gruppi di riscaldamento per le sale 2, 3, 4, 5 e 7, il completamento dell'impianto elettrico nelle sale 3, 4, 5 e 7 e la costruzione di tutto l'impianto nelle sale 2, 8 e 9. Viene previsto inoltre un gruppo di reattori centralizzati protetti, interruttori, prese di corrente, tubi fluorescenti e quant'altro necessario per rendere funzionante l'impianto. Si pensa a un controvelario su armatura propria, appeso alle strutture dei lucernari esistenti composto di lamelle appositamente sagomate e manovrabili dal basso, per la modulazione della luce naturale nelle sale 2 e 8. Nelle sale 5, 7 e 9 le finestre devono infine essere restaurate e sistemate completandole con affissi e schermature<sup>120</sup>.

La maggior parte degli interventi indicati nelle perizie viene realizzato in cantiere, ma la lettura della corrispondenza che ci permette di ricostruire la vicenda prosegue presso l'Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine, dove sono custoditi i documenti relativi al 1955, il secondo anno di lavori, durante il quale il cantiere si conclude. Visto che la progettazione e il riordino delle sale stanno volgendo al termine, lo scambio riguarda in primo luogo gli aspetti finanziari e contiene alcune note della Soprintendenza, della Direzione degli

---

120 Cfr. Perizie di spesa N. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 20 agosto 1954, MAXXI. Archivio Carlo Scarpa. Serie Attività professionale. Allestimento di sei sale della Galleria degli Uffizi. Scarpa/AP/1/149. Cfr. Regesto in Apparati.

Uffizi e del Ministero su come è stato condotto e portato a termine il cantiere.

A partire da una missiva di Salvini del 24 febbraio 1955 indirizzata a Gardella, Michelucci, Morozzi e Scarpa che vengono convocati a una riunione per il 4 marzo agli Uffizi<sup>121</sup>, seguono alcune lettere di risposta alla convocazione da parte di Roberto Salvini e riguardo ad appuntamenti e riunioni fissati per portare avanti e ultimare il progetto.

La lettera di Salvini chiarisce invece alcuni aspetti importanti relativi al progetto, come ad esempio il fatto che in Galleria sia sempre presente Morozzi, il quale segue il cantiere scrupolosamente e accompagna, in assenza del Direttore, il Soprintendente Filippo Rossi attraverso le sale in fase di ultimazione nell'estate del 1955. Salvini anticipa la comunicazione di Rossi che contiene la richiesta di erogazione di fondi al Ministero e, nella sua proposta, calcola un fabbisogno di diciotto milioni di lire, di cui cinque per ultimare i lavori nelle sale 2, 3, 4, 5, 6, quattro da destinare alla manutenzione ordinaria della Galleria, sei per il completamento delle sale 7 e 9 e, infine, tre per l'arredamento e il ricollocamento delle opere in tutte le sale sistemate. Queste opere sono da suddividere ordinatamente nei diversi capitoli del fabbisogno intitolati "danni di guerra" – in cui rientrano i lavori da portare a termine nelle sale –, "manutenzione ordinaria" e "ricollocaamento opere

---

121 Firenze, 24 febbraio 1955. Convocazione riunione 4 marzo 1955 da Salvini per Gardella, Michelucci, Morozzi e Scarpa. ASG-Fi. Fondo Anno 1955, Posizione 2. Galleria degli Uffizi, n. 3. Esercizio finanziario Comunicazioni e convocazioni Gardella, Michelucci, Morozzi, Scarpa, Salvini.

d'arte<sup>122</sup>. In quel momento la sala 8 viene prima provvisoriamente, poi definitivamente, lasciata invariata.

Il Soprintendente Filippo Rossi, in una comunicazione al Ministero della Pubblica Istruzione, dà seguito alla proposta di Salvini e chiede l'erogazione di fondi per terminare i lavori, confermando così l'intenzione di lasciare invariata la sala 8 al fine di ultimare i lavori nel 1955 per aprire l'intera Galleria al pubblico il prima possibile e poter elaborare il progetto dei lavori da eseguire successivamente. Questo avrebbe permesso di adottare il sistema degli appalti per le opere in programma. Invece dei diciotto milioni proposti da Salvini, Rossi mette a preventivo dieci milioni, di cui cinque per ultimare i le prime sale (2-3-4-5-6) e i restanti cinque per finire la 7 e la 9. Tutto va concluso senza sospendere il cantiere o smontare i ponteggi, per evitare un'inutile perdita di tempo<sup>123</sup>.

Il Ministero risponde alla missiva della Soprintendenza esprimendo il proprio disappunto sull'andamento dei lavori, in particolar modo sul coordinamento delle varie fasi e dei settori del programma delle opere da portare a termine. Per questo motivo, per poter finanziare le opere, dal Ministero si richiedono perizie specifiche rispetto ai capitoli sul ricollocamento delle opere d'arte e sui danni di guerra, mentre si decide di

122 Firenze, 20 agosto 1955. Lettera del Direttore Roberto Salvini al Soprintendente Filippo Rossi. ASGFi. Fondo Anno 1955, Posizione 2. Galleria degli Uffizi, n. 3. Esercizio finanziario Comunicazioni e convocazioni Gardella, Michelucci, Morozzi, Scarpa, Salvini. Cfr. Regesto in Apparati.

123 Firenze, data non presente. Lettera del Soprintendente Filippo Rossi al Direttore Roberto Salvini al Ministero della Pubblica Istruzione – Direzione Generale Antichità e Belle Arti – Divisione III, Roma. ASGFi. Fondo Anno 1955, Posizione 2. Galleria degli Uffizi, n. 1. Esercizio finanziario. Cfr. Regesto in Apparati.

emettere i fondi per la manutenzione ordinaria con l'inizio dell'esercizio finanziario 1956/1957 (solamente se il termine dei lavori fosse stato rispettato alla data del 31 dicembre 1955). Al Ministero si delibera inoltre che Salvini debba assumere su di sé la responsabilità piena, tecnica e amministrativa dei lavori in modo da coordinare tutte le attività senza doversi affidare a professionisti esterni, e chiudere i rapporti contrattuali con le imprese esecutrici, che così non potranno realizzare ulteriori opere all'interno della Galleria<sup>124</sup>.

Alla fine del mese di ottobre 1955 Salvini scrive a Scarpa, dopo essersi consultato con Michelucci, per pensare all'allestimento definitivo, che comprende l'approvazione finale del posizionamento delle opere e l'eventuale esposizione di queste private delle cornici ottocentesche. Secondo Salvini infatti queste generano solo confusione nella mente del visitatore dal momento che creano dei falsi storici: vanno quindi progettati i supporti caso per caso, opera per opera.

Caro Prof. Scarpa,  
sarei d'accordo con Michelucci di fissare la prossima riunione per il giorno 7 novembre (lunedì), cioè immediatamente dopo la chiusura del Congresso di Urbanistica, in modo da poter studiare insieme, con un po' di calma, vari problemi inerenti al collocamento di quadri, specialmente di quelli che vorrei liberare dalle cornici ottocentesche e di quelli da sistemare su appositi

---

124 Prot. n. 11055 diV. III (data e luogo non presenti). Comunicazione del Ministero della Pubblica Istruzione. Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti al Direttore Roberto Salvini. ASGF. Fondo Anno 1955, Posizione 2. Galleria degli Uffizi, n. 4. Lavori. Cfr. Regesto in Apparati.

supporti (leggio per lo Starnina, supporto del Piero della Francesca, ecc.).<sup>125</sup>

Dopo i solleciti da parte del Ministero, il progetto viene realizzato e ultimato entro la fine dell'anno.

Se si visitano oggi le Sale dei Primitivi ci si accorge che qualcosa non rispecchia o si discosta dalle intenzioni dei tre progettisti, non solo perché nel corso degli ultimi anni, facendo capo al progetto per “I Nuovi Uffizi”, sono stati eseguiti ingenti lavori in tutta la Galleria e anche queste sale sono state oggetto di un restauro e di un consolidamento, ma perché non tutte le proposte progettuali di Scarpa, Michelucci e Gardella sono state realizzate. Rispetto al progetto degli anni Cinquanta sono state effettuate alcune varianti<sup>126</sup>.

Proprio in questi anni, non tutto viene rendicontato correttamente e il Ministero nota alcune irregolarità nella registrazione delle spese sostenute, come difatti si legge nella Circolare n. 19, inviata a tutte le Soprintendenze ai Monumenti e Gallerie, che ha come oggetto “*Contabilità dei lavori di restauro*”<sup>127</sup>.

125 Firenze, 27 ottobre 1955. Lettera del Direttore Roberto Salvini a Carlo Scarpa. ASGF. Fondo Anno 1955, Posizione 2. Galleria degli Uffizi, n. 3. Esercizio finanziario Comunicazioni e convocazioni Gardella, Michelucci, Morozzi, Scarpa, Salvini. Cfr. Regesto in Apparati.

126 Queste modifiche al progetto iniziale sono comprovate da quanto si legge nella corrispondenza tra l'Architetto Morozzi e la Soprintendenza alle Gallerie, e tra questa e il Ministero.

127 “Recentemente, in occasione di ispezioni ai funzionari del Tesoro alle Soprintendenze e in sede di revisione di rendiconti, è stato rilevato che non tutte le norme di contabilità generale dello Stato vengono osservate nella gestione dei fondi assegnati per lavori di restauri ai monumenti e alle opere d'arte.

In particolare, è stato constatato che:

1) non vengono redatti i regolari preventivi per i lavori eseguiti in

Si invitano pertanto le Soprintendenze a “rispettare delle norme contabili nella procedura per la progettazione, approvazione ed esecuzione dei lavori, nonché per la documentazione dei relativi rendiconti”<sup>128</sup>.

Le disposizioni del Ministero riguardano tutte le fasi della realizzazione delle opere: i preventivi richiesti alle varie imprese, le perizie, i decreti di approvazione dei lavori, i contratti stipulati e le modalità di redazione di tali documenti. Le perizie vanno suddivise in base alla tipologia delle opere da eseguire, per poi essere inviate dai progettisti alla Soprintendenza, la quale è tenuta a trasmetterle in duplice copia al Ministero con l’indicazione del capitolo e del numero nei quali far convogliare le spese indicando un apposito “numero dell’ordine di accreditamento”. Le perizie vengono poi restituite dal Ministero alla Soprintendenza con l’autorizzazione a far gravare la spesa sul fondo indicato<sup>129</sup>.

economia, né per le forniture di materiali;

2) spesso forniture e lavori vengono pagati in base a fatture o liste paga, redatte in modo sommario e del tutto insufficiente per una chiara determinazione della spesa, nonché prive talvolta dei requisiti essenziali (registrazione, bollo, ecc.);

3) le perizie non vengono in generale allegate ai rendiconti;

4) non vengono stipulati contratti per i lavori a cottimo fiduciario e mancano gli atti di contabilità finale di collaudo;

5) ove tali contratti siano stati stipulati, non contengono tutti gli elementi prescritti all’art. 5 del R.D. 22 aprile 1866 (elenco lavori e forniture, prezzi, condizioni, termine, penalità, ecc.)”.

Roma, 17 febbraio 1955, Circolare n. 19 dal Ministero della Pubblica Istruzione – Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti alle Soprintendenze di Firenze. ASF, fondo Edoardo Detti, serie Attività progettuale – documenti 1955 – 1962. Pezzo n. XXX. Cfr. Regesto in Apparati.

128 *Ibid.* Cfr. Regesto in Apparati.

129 *Ibid.* Cfr. Regesto in Apparati.

Nel caso delle Sale dei Primitivi, come da precisa indicazione del Ministero, le spese sostenute per la realizzazione delle opere previste compaiono sotto alcune voci dei capitoli degli esercizi finanziari relativi agli anni 1955-1956 e 1956-1957, che non rimandano direttamente all'intervento, ma che vengono in effetti identificate con le denominazioni "ricollocazione opere d'arte", "danni di guerra" e "manutenzione ordinaria". L'importo esatto necessario per portare a termine i lavori viene indicato da Guido Morozzi in un'ultima relazione, l'ultimo documento d'archivio rimasto sul progetto, che costituisce anche l'unica fonte attendibile in cui rintracciare un resoconto puntuale delle opere effettivamente realizzate a fronte delle intenzioni iniziali. Guido Morozzi aggiunge un proprio riscontro dei lavori eseguiti al Direttore e alla committenza, prendendo le distanze da alcune scelte dei progettisti, che devono ancora redigere la relazione finale del progetto. Precisa che i lavori stanno per terminare (mancano solamente la definizione delle tinteggiature, parte dell'arrotatura dei pavimenti, il completamento dell'impianto elettrico e la collocazione dei dipinti) già nel mese di novembre, con venti giorni di anticipo rispetto alla data prevista per la riapertura<sup>130</sup>.

---

130 "L'importo totale dei lavori è risultato inferiore a quanto fu valutato e richiesto preventivamente, salvo le notevoli opere impreviste, di cui faccio cenno qui di seguito. Richiesta inizialmente la somma di lire 57.800.00 circa, per la completa sistemazione del gruppo di sale di cui all'unita planimetria, il finanziamento ministeriale fu ridotto a lire 45.400.00 (importo delle perizie approvate nell'esercizio 1954-55), a cui han fatto seguito recentemente 11.000.000 di lire assegnate all'esercizio 1955-56 e lire 8.000.000 quale finanziamento impegnato per il successivo esercizio 1956-57. In totale, pertanto, la direzione dei lavori ha potuto disporre di 64.400.000 di lire, cioè sette milioni

Fra le opere impreviste il Direttore dei lavori indica per primo il consolidamento della parete perimetrale di levante, su via Castellani, fortemente “strapiombata verso l’esterno e dove l’apparente e forte spessore altro non conteneva che murature svuotate e sconnesse, e quindi ridotte in condizioni tali da destare serie preoccupazioni”<sup>131</sup>. La parete in questione della Galleria ha un’altezza di trenta metri ed è stata realizzata con soprammattoni all’esterno e un riempimento di pietrisco, la sconnessione della parete peggiora a causa della presenza di molte aperture richiuse con inconsistenti cortine di mattoni per piano, degli archi di scarico distribuiti in maniera non uniforme e della spinta di vaste e pesanti falde dei tetti. Un ulteriore difficile problema statico si rileva nella sala 2, dove l’unica trave principale in legno esistente, rivestito con rete metallica intonacata e pertanto apparentemente massiccio e resistente, si rivela insufficiente per il sostegno del solaio ligneo, tarlato

e quattrocentomila lire in più rispetto alla prima richiesta, ma se teniamo conto delle seguenti opere impreviste e delle spese assorbite dai lavori di ordinaria manutenzione della Galleria, nonché delle spese incontrate per prove preventive, plastici, etc. – in tutto circa 20.000.000 di lire – l’effettivo costo delle opere per la sistemazione delle sale dal n° 2 al n° 9 non ha superato la spesa di 44.000.000 milioni di lire. Se fosse stata inclusa anche la sala n° 8, compresa in un primo tempo nel programma dei lavori e successivamente esclusa allo scopo di evitare eccessivo intralcio alla funzionalità della Galleria, la spesa totale sarebbe risultata di circa 50.000.000 e quindi inferiore a quanto valutato inizialmente”. Firenze, 10 novembre 1955, relazione redatta da Guido Morozzi a fine lavori indirizzata al Direttore Roberto Salvini e (per conoscenza) al Ministero della Pubblica Istruzione – Direzione Generale Antichità e Belle Arti. ASGF. Fondo Anno 1955, Posizione 2. Galleria degli Uffizi, n. 1. Esercizio finanziario. Cfr. Regesto in Apparati.

131 *Ibid.* Cfr. Regesto in Apparati.

ed eccessivamente inflesso, con circa venti centimetri di freccia di abbassamento. L'incatenamento con tiranti di ferro del tetto della Loggia Vasariana, nel tratto corrispondente alle sale in oggetto, produce una significativa rotazione dei colonnati verso l'esterno. Morozzi scrive allora:

In conseguenza di siffatta situazione ritenni opportuno di applicare alcuni fasci di tondinello di ferro al piano dei pavimenti (fasci di leganti incorporati nei sottofondi dei pavimenti e distribuiti a sistema reticolare, con numerosi ancoraggi e collegamenti in tutte le pareti) e formare una rete di collegamento altrettanto estesa a mezzo delle travi di ferro e cemento armato dei nuovi soffitti [...]. Fra le opere impreviste e di maggior rilievo, e che come le precedenti si sono rese necessarie a causa delle precarie condizioni statiche del corpo di fabbrica comprendente le sale in oggetto, debbo comprendere le due travature di ferro della luce di ml. 12 (fot. 8 e 8bis), a sostegno e consolidamento del solaio ligneo della grande sala n° 2.<sup>132</sup>

Allega poi a tale relazione un disegno esemplificativo degli interventi messi in atto, in cui si possono osservare la predisposizione delle nuove architravi per le finestre su via Castellani e la costruzione dei nuovi pilastri tra le aperture in mattoni pressati e tondini di ferro posti a quaranta centimetri di distanza.

---

132 *Ibid.* Cfr. Regesto in Apparati.

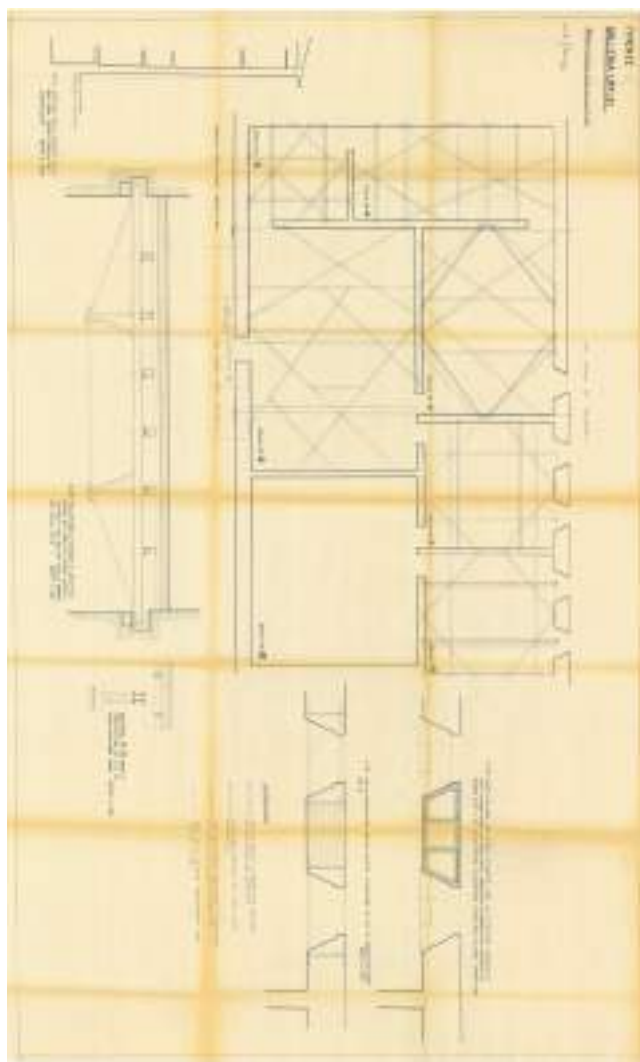


Fig. 22. Tavola riassuntiva degli interventi coordinati dall'Architetto Guido Morozzi, particolari costruttivi in pianta e sezione. ADS.

Nemmeno i documenti redatti da Morozzi permettono di discernere con esattezza il contributo singolo dei tre architetti e non c'è traccia di disegni esecutivi né di documenti firmati riportanti le decisioni sull'avanzamento dei lavori che possano aiutare a farlo.

Se da un lato l'insieme finale delle sale risistemate da Scarpa, Michelucci e Gardella va inteso come il risultato delle capacità dei tre maestri fuse insieme, con i loro scontri e le loro differenze di metodo, è altresì vero che i tre architetti si sono fatti inevitabilmente carico di compiti precisi e, guardando al tipo di materiale che si trova nei rispettivi fondi, è comunque possibile formulare delle ipotesi in merito. Presso la Fondazione Michelucci di Fiesole non si trovano né schizzi né disegni. La fonte più importante sono le stesse parole dell'architetto, che si ritrovano nei dialoghi registrati da Antonio Godoli. Per quanto riguarda Scarpa, presso il MAXXI sono presenti diversi schizzi riguardanti, per la maggior parte, il "progetto preliminare" dei supporti allestitivi, del battiscopa e dei lucernai, mentre nel fondo Gardella del CSAC sono conservati diversi elaborati grafici che riguardano il consolidamento delle capriate, l'impianto di illuminazione, la demolizione delle tramezzature interne alle sale, le sezioni e qualche dettaglio costruttivo riguardante le cornici di rigiro dei lucernari, dove viene inserito anche un sistema di illuminazione con tubi fluorescenti<sup>133</sup>.

Dalle pagine del settimanale "L'Espresso", Bruno Zevi, sostenendo il lavoro dei tre maestri, riconosce la fusione delle diverse personalità progettuali:

---

133 Sul sistema di illuminazione a tubi fluorescenti vedi anche tavola n. 12 in *Apparati*, conservata presso MAXXI.



Michelucci è portato a visioni semplificate fino al grado rustico, fiduciose nella produzione artigianale; Scarpa, al contrario, esige una raffinatezza volta ad espungere ogni elemento “naturale”, in omaggio a più sottili ed intricati espedienti creativi; Gardella è un compositore robusto, i cui chiari impianti si rappresentano direttamente, senza l’iter di sofferte elaborazioni. I tre hanno discusso per mesi sulla posizione di un quadro o sul colore di uno sfondo parietale; spesso è sembrato che la divergenza delle inclinazioni dovesse condurre a una rottura; ma la stima reciproca ha prevalso e il lavoro risulta positivo, senza riserve.<sup>134</sup>

Alla domanda di Antonio Godoli: “Ricorda qualche momento particolare e significativo della sua esperienza di lavoro agli Uffizi negli anni Cinquanta?”, Michelucci risponde:

Furono momenti molto belli e interessanti. Ricordo che ci fu in un primo tempo una certa opposizione verso noi progettisti all’apertura di quella finestra in alto. D’altronde a nostro favore c’era il fatto che rimaneva tutta quell’altezza fra le opere e la finestra per cui la luce (proveniente dall’esterno e dall’alto) non può disturbare.

Si volle dare al soffitto un certo peso, un certo valore, Scarpa pensò al disegno dei ferri delle capriate e degli altri ferri presenti nelle sale come i telai dei lucernari, le transenne, i battiscopa.

Ci fu poi l’invenzione della lastra di pietra con il grande Cristo del Cimabue che risolse lo spazio della sala in modo meraviglioso; l’opera fu posta in modo che se ne potesse vedere anche il retro; guardarlo dava veramente un senso di piacere [...].<sup>135</sup>

134 B. Zevi, *Fuori dell’avanguardia come Ammanati*, in “L’Espresso”, n. 1959, ora in “Cronache di architettura”, 1958-60, vol. II, Laterza, Bari 1971.

135 A. Godoli, *Michelucci e gli Uffizi*, trascrizione dei dialoghi tra Giovanni Michelucci e l’Arch. Antonio Godoli, *op. cit.*, pp. 51-54. Cfr. Regesto in Apparati.



Secondo Guido Morozzi l'eccellente risultato finale raggiunto è da attribuire a un lavoro davvero accurato e minuzioso dei tre architetti, che hanno creato "un insieme che per rispondenza alla funzione e per il raggiunto accordo fra il nuovo e l'antico fu e resterà modello di raro riscontro"<sup>136</sup>. L'intervista di Antonio Godoli a Giovanni Michelucci conferma quanto affermato da Morozzi. È lo stesso Michelucci a voler puntualizzare la paternità di elementi che possono sembrare secondari, come l'ideazione di Scarpa del disegno dei "ferri" delle capriate, dei telai dei lucernari, delle transenne, dei battiscopa. È in effetti l'armonia dell'insieme, la coerenza fino nei dettagli, che ha potuto creare un ambiente così ben definito.

Il progetto realizzato riesce a essere discreto, a non nascondere la cifra stilistica di Scarpa e a non annoiare il visitatore per il quale si crea un percorso ricco di spunti di riflessione che riporta la mente all'allestimento del Museo Correr, oppure alla ristrutturazione dell'ex Convento di Santa Caterina a Treviso, in particolare per il posizionamento delle opere come se fossero ancora esposte nella cappella originale.

Commentando i disegni presenti presso l'Archivio del MAXXI, Ferruccio Canali scrive:

Incaricato con Ignazio Gardella e Giovanni Michelucci del progetto di riallestimento della Galleria degli Uffizi, all'indomani del completamento degli interventi di restauro, Scarpa lascia tracce precise nelle sei sale in cui sono esposti i maestri della pittura italiana da Giotto al Rinascimento. La non linearità dei percorsi, le scelte d'illuminazione, l'apertura di altissime feritoie

---

136 G. Morozzi, *Gli anni '50 e '60*, in "Gli Uffizi. Studi e Ricerche", n. 12, Centro Di, Firenze 1994, p. 31.



tra una stanza e l'altra, con il duplice scopo di permettere lo spostamento delle opere di maggiori dimensioni e di mantenere il contatto visivo con il resto del percorso, la semplicità delle pareti bordate dal solo profilo nero del battiscopa metallico, sono tutte decisioni riconducibili ai modi museografici del maestro veneziano. I disegni conservati documentano anche in modo preciso l'approfondita riflessione compiuta da Scarpa nello studio dei sostegni delle opere: i fogli indagano la soluzione per il sostegno del grande crocefisso ligneo di Cimabue, il posizionamento sulla piattaforma di pietra serena, la sua inclinazione e il sistema di aggancio a parete.<sup>137</sup>

## 12. *Evoluzione del progetto: trasformazioni ed esiti finali*

La ricostruzione della storia del progetto per le Sale dei Primitivi negli anni Cinquanta è stata possibile grazie ai documenti presentati, ma per avere un'idea ancora più chiara di quanto realizzato è opportuno mettere a confronto i documenti scritti con gli elaborati grafici e con le fotografie storiche dell'intervento.

Nella planimetria generale, in particolare<sup>138</sup>, viene rappresentato il progetto di riordino delle prime sette sale e della Galleria, secondo quanto esposto nella relazione programmatica di progetto, ma si notano alcune differenze rispetto al progetto realizzato. La successione delle sale segue la vecchia numerazione. Il soggetto dei disegni, trattandosi di un progetto

137 F. Canali, *La nuova architettura del "GDSU-Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi"*, in F. Canali (a cura di), *op. cit.*, pp. 411-412.

138 TAVOLA 1: planimetria generale della Galleria degli Uffizi. Le vecchie e nuove sale di esposizione della Galleria, eliocopia, n. 052569, MAXXI, Scarpa-1.PRO/1/149 – CASS.24.3, Progetti e incarichi professionali. Cfr. Tavole di progetto in Apparati.



ancora in fase di elaborazione, si mostra abbastanza complesso e va interpretato su innumerevoli segni a matita apportati su rilievi o su schizzi. La sala 2 è ancora suddivisa in due vani uguali da una tramezzatura che la divide dalla sala 6. I segni a matita dimostrano l'intenzione di eliminare la separazione delle due sale per realizzare un'unica grande sala. La sala 6 viene successivamente integrata alla 5 e, nel progetto definitivo, prende la numerazione di sala 5-6. Nonostante nella relazione i tre progettisti affermino l'intenzione di eliminare anche la parete di separazione tra la sala 3 e la sala 4, nel progetto finale invece la suddivisione viene mantenuta.

Nonostante nella versione "preliminare" degli elaborati del MAXXI si mostrino ancora centrali o raddoppiati, nel progetto definitivo tutti gli accessi alle sale sono stati in aderenza a pareti, per evitare una distribuzione assiale delle aperture e creare un percorso più articolato e tagliato in obliquo. Mentre tutte le altre aperture vengono spostate e si eliminano così le spalle, solo quella che mette in comunicazione la sala 8 con la 9 viene posizionata simmetricamente a quella di connessione tra le sale 7 e 8. Nel progetto "preliminare" i varchi presentano luci e altezze differenti, mentre nella versione definitiva del progetto tutte vengono uniformate sulle dimensioni della porta di accesso alla sala 2, eccetto quella a tutta altezza che mette in comunicazione le sale 4 e 5-6. Entrando maggiormente nel dettaglio, il rilievo del progetto realizzato rivela che in realtà le aperture variano nelle loro dimensioni solamente di pochi centimetri perché posizionate in funzione delle opere per suggerire al visitatore ciò che vedrà nella sala successiva o per permettergli di ricordare i capolavori appena visti nelle

---

sale precedenti. Proprio quei pochi centimetri aiutano la giusta costruzione delle prospettive.

Nella fase di definizione del progetto che si legge sulle tavole d'archivio, le grandi finestre disegnate sul muro esterno verso Piazza dei Castellani sono di dimensioni enormi in ognuna delle sale prospicienti via dei Castellani (allora ancora sale 4, 5, 7 e 8). Rispetto a come sono rappresentate sulla carta, nel progetto definitivo vengono ripensate come aperture più piccole: i segni sulla planimetria in copia eliografica ci raccontano il loro processo di trasformazione in funzione del progetto della luce per le sale. I cambiamenti sono evidenti soprattutto nelle sale 7 e 9, che per le loro uguali dimensioni e per la presenza di due finestre identiche vengono chiamate "gemelle". Nella sala 7, numerosi, decisi e marcati segni a matita dividono in due parti l'ingombro della finestra e, nella planimetria su cui i progettisti studiano la disposizione delle tavole e i pannelli di supporto alle opere di tale sala<sup>139</sup>, la finestra si presenta come doppia apertura che illumina lateralmente i ritratti dei Duchi di Urbino di Piero della Francesca (1467-1472). Nel progetto definitivo si abbandona definitivamente l'idea di enormi aperture, bifore o estesi lucernai e si costruiscono finestre singole, di grandi ma non eccessive dimensioni, identiche e separate.

---

139 TAVOLA 7: sala 7, eliocopia, n. 052100, MAXXI, Scarpa-1. PRO/1/149 – CASS.24.3, Progetti e incarichi professionali. Cfr. Tavole di progetto in Apparati.

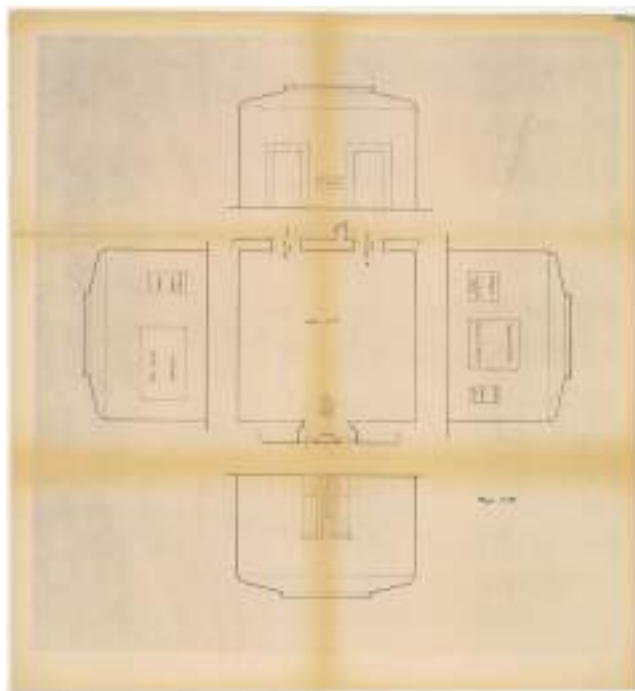


Fig. 23. Pianta della sala 7 in cui compare ancora la bifora sulla parete esterna, scala di rappresentazione 1:50, eliocopia, n. 052100, MAXXI, Scarpa-1.PRO/1/149 – CASS.24.3, Progetti e incarichi professionali.

La planimetria generale vede inoltre il disegno di un grande lucernaio per ogni sala, sono tutti di forma rettangolare e con un profilo di rigiro sempre equidistante un metro e mezzo dal perimetro delle pareti di ciascun vano. Anche questo aspetto viene rivisto nel progetto definitivo: nella sala 2 si apre la grande finestra orizzontale sotto l'imposta delle capriate, per le sale 3, 4 e 5-6 gli architetti progettano dei lucer-

nai di forme differenti a seconda del fabbisogno di luce sulle opere, mentre per le sale “gemelle” 7 e 9 ritengono sufficiente la luce entrante dalla coppia di dotate di panca fiorentina in pietra serena. Nel progetto realizzato i lucernai delle sale 3 e 4 rispettano un ulteriore sistema proporzionale: la loro forma e la loro posizione sono determinate dalla proiezione sul piano verticale del filo interno delle aperture. Analogamente, il punto in cui il controsoffitto in legno sopra le capriate della sala 2 cambia inclinazione da obliqua a orizzontale per terminare sulla parete esterna sopra la grande finestra a nastro viene intercettato dalla proiezione verticale dell'intradosso dell'apertura (ingresso nella sala 3) e dal prolungamento dell'inclinazione della falda sopra le capriate.

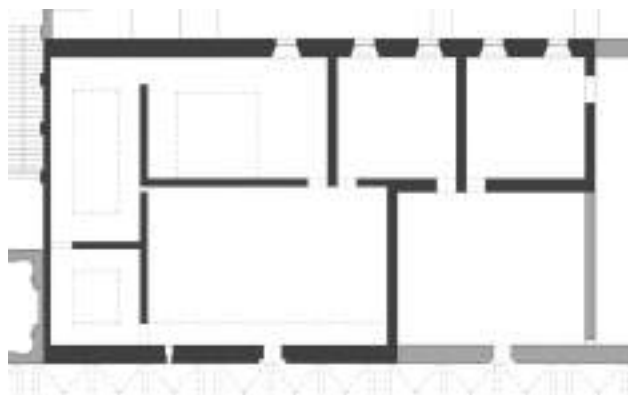


Fig. 24. Planimetria del progetto realizzato dove si possono notare la posizione e la forma dei lucernai. Disegno di Ilaria Cattabriga.

La tavola ci mostra inoltre che non erano ancora stati pensati i tagli verticali nelle pareti, né quelli sui tramez-

zi delle sale (tra la sala 2 e la 4, tra la sala 2 e la 8, tra la sala 8 e la 10) né l'apertura sul muro esterno in comune con il primo corridoio, dove il taglio verrà realizzato in aderenza alla parete divisoria tra le sale 2 e 3.

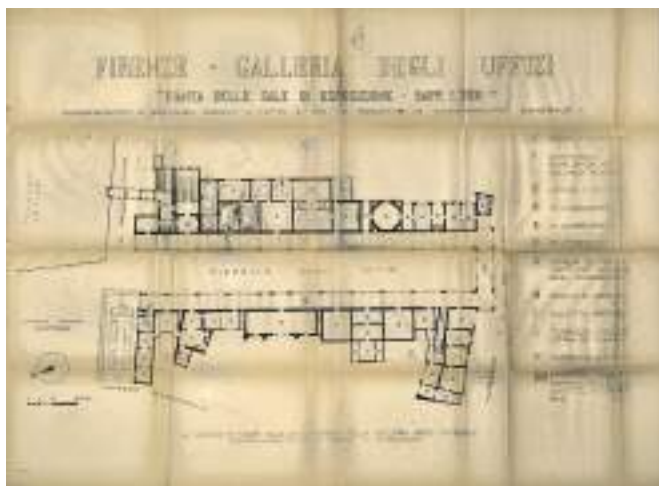


Fig. 25. Planimetria generale della Galleria degli Uffizi, riordinamento e restauro compiuti fino al 1951 e progetto di riordinamento generale, scala di rappresentazione 1:200, eliocopia, n. 052569, MAXXI, Scarpa-1.PRO/1/149 – CASS.24.3, Progetti e incarichi professionali.

Le idee sul progetto si evolvono e forse ancora più interessanti dei progetti raffiguranti sala per sala in pianta e in alzato sono gli schizzi che vi compaiono a margine. Da essi risulta evidente che lo strumento basilare per l'elaborazione del progetto è la prospettiva, metodo rappresentativo che prevale sugli studi in pianta o in sezione. Carlo Scarpa studia in prospettiva ogni sala e

progetta le viste da una sala all'altra, le pareti divisorie sono evanescenti e si vede attraverso esse, le opere alle pareti cambiano di posizione per trovare il loro giusto posizionamento nel nuovo ordinamento e per essere fruite al meglio nello spazio.

Sugli schizzi si ritrovano alcuni rilievi e studi eseguiti da Carlo Scarpa per il progetto allestitivo, per i supporti e per il progetto architettonico. Ne è un esempio un piccolo salto di quota nella sala di Giotto: Scarpa inizialmente disegna un paio di scalini a pochi metri dall'ingresso nella sala, che conducono il visitatore a un livello leggermente ribassato, progettato per accogliere il *Crocifisso* di Cimabue e le *Maestà*. Si nota inoltre un'apertura che già prelude all'idea del taglio nella parete, oggi presente proprio in quel punto. L'idea del dislivello si ripete anche sugli schizzi a lato della tavola raffigurante la sala 6. In questa fase preliminare di progetto si pensa di utilizzare il setto tra la sala 2 e la 6 come pannello divisorio interrotto per aprire un largo corridoio di collegamento tra i due vani. Questo consente di mettere in relazione visivamente i due spazi attraverso viste prospettiche (soluzione successivamente adottata per la sala 5-6). Dagli schizzi si deduce poi che la parete viene eliminata e si pensa di realizzare un dislivello. Da una quota più alta del pavimento della ex-sala 6, alcuni scalini conducono il visitatore in un nuovo spazio in cui sono allestite le *Maestà* e il grande *Crocifisso*, che appare ancora sospeso, sorretto da due tiranti e senza base in pietra serena. L'idea di utilizzare la lastra ai piedi del *Crocifisso* potrebbe quindi derivare proprio da queste ipotesi iniziali, come se l'idea fosse quella di conferire identità architettoniche differenti ai due spazi. Una rampa risolve il dislivello e all'incrocio tra rampa e scalini si innesta un supporto allestitivo, disegnato meglio di profilo subito a fianco.

---

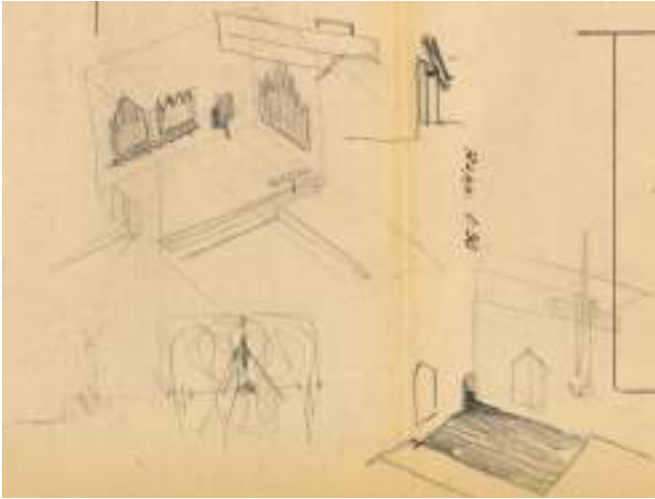


Fig. 26-27.

Fig. 26. Particolare dello schizzo sull'ipotesi della realizzazione di un dislivello e di un'apertura laterale nella sala dove esporre il *Crocefisso* di Cimabue, si vede in alto al centro anche lo schizzo per il supporto della *Madonna col Bambino* di Jacopo Bellini, schizzo presente sulla tavola con sala 6, eliocopia, n. 052098, MAXXI, Scarpa-1.PRO/1/149 – CASS.24.3, Progetti e incarichi professionali.



Fig. 26-27.

Fig. 27. Particolare dello schizzo sull'ipotesi della realizzazione di un dislivello e di un'apertura laterale nella sala dove esporre il *Crocifisso* di Cimabue, schizzo presente sulla tavola con sala 4, eliocopia, n. 052560, MAXXI, Scarpa-1.PRO/1/149 – CASS.24.3, Progetti e incarichi professionali.



Fig. 28. Particolare dello schizzo sull'ipotesi della realizzazione di un paio di gradini nella sala dove esporre il *Crocifisso* di Cimabue, schizzo presente sulla tavola con sala 4, eliocopia, n. 052560, MAXXI, Scarpa-1.PRO/1/149 – CASS.24.3, Progetti e incarichi professionali.

Tenendo presenti queste idee iniziali leggibili sugli elaborati grafici, le parole di Michelucci aiutano a capire meglio alcune fasi di definizione del progetto al procedere del cantiere, ma soprattutto ci trasmetto-

---



no l'atmosfera, le emozioni provate dall'architetto di fronte a tali capolavori, ancora vive in lui quarant'anni dopo, nonché il pregio attribuito dal maestro al lavoro compiuto.

Dio mio, ma chi è Giotto? Chi siamo noi? Che cosa meravigliosa, che silenzio! Provo un senso di commozione entrando in questo luogo, è un fatto molto importante poter vedere queste opere; la loro bellezza può essere utile a sollevarci nei momenti difficili.<sup>140</sup>

L'intervento definitivo si inserisce negli spazi esistenti senza apportare grandi modifiche perché incontra i vincoli, ma, nonostante ciò, la mano di Scarpa è inequivocabilmente riconoscibile:

Nei nuovi ambienti, depurati definitivamente da ogni elemento spurio, minime ma puntuali modifiche al preesistente posizionamento dei varchi negano ogni assialità di veduta o di percorso, obbligando il visitatore ai continui scarti di direzione di una traiettoria segmentata sempre possibile di nuovi orientamenti: le pareti – trattate alla stregua di schermature bidimensionali – sono talvolta tagliate da strette aperture verticali che rubano scorci verso spazi e opere contigue, secondo una prassi progettuale che troverà nelle opere successive, e a Castelvecchio in particolare, la sua espressione più compiuta.<sup>141</sup>

140 A. Godoli, *Michelucci e gli Uffizi*, cit., pp. 51-54. Cfr. Regesto in Apparati.

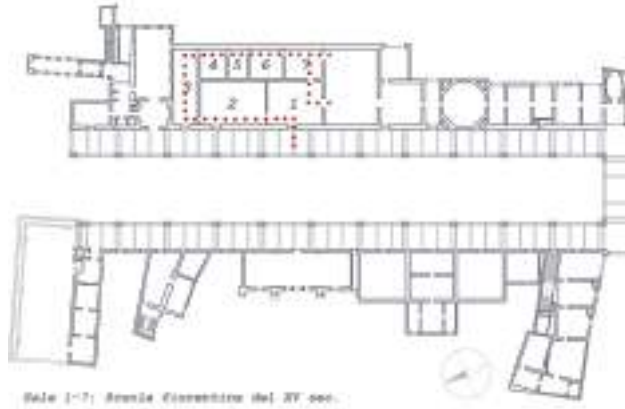
141 G. Beltramini, K.W. Forster, P. Marini, *Galleria degli Uffizi e Gabinetto dei Disegni e delle Stampe*, in G. Beltramini, K.W. Forster, P. Marini (a cura di), *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944-1976. Case e paesaggi 1972-1978*, cit., p. 154.



Carlo Scarpa, Giovanni Michelucci e Ignazio Gardella riescono così nel loro intento di creare un percorso che si origina sì dall'immenso valore che le opere portano su di sé e che sanno trasmettere a chi le ammira, ma anche dagli scorci e dalle prospettive che offre lo spazio architettonico. I progettisti modificano il percorso che il visitatore deve percorrere, sanno dare vita a un progetto che si innesta perfettamente nell'area di progetto senza stravolgerne la configurazione, e, con minuziosi accorgimenti, lasciano quasi intatti gli ambienti preesistenti, mettendo in atto una perfetta armonia tra le parti. Le nuove prospettive e i precisi interventi di dettaglio sono i mezzi per l'esecuzione di un'operazione rivoluzionaria che riesce nell'intento di tenere sempre viva l'attenzione del visitatore sul percorso espositivo. Il progetto museografico così costruito assolve l'importante compito di narrare la storia dell'arte ricostruendone il testo nell'architettura delle sale. Si tratta di un "percorso come avventura"<sup>142</sup> la cui particolarità è efficace sia nel senso del "giro normale", dalla sala 2 alla 9, sia a ritroso.

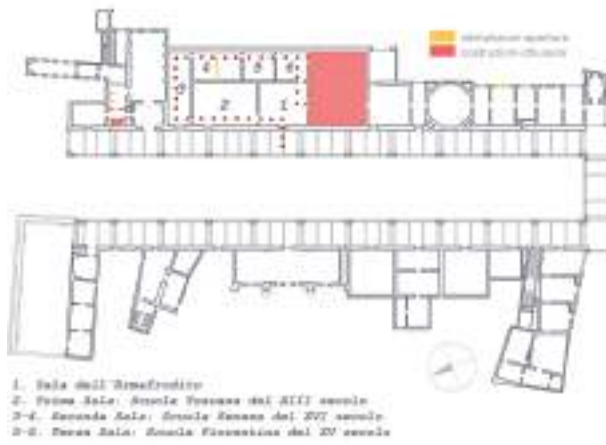
---

142 B. Albertini, S. Bagnoli, *Scarpa, Musei ed esposizioni*, Jaca Book, Milano 1992, p. 19.



Sala 1-7: Scuola Fiorentina del XV sec.

Fig. 29. Percorso di visita previsto nelle Sale dei Primitivi nel periodo prebellico. 1-7: Scuola Fiorentina del XV secolo. Disegno di Ilaria Cattabriga



1. Sala dell'Ermafrodito  
 2. Prima Sala: Scuola Toscana del XIII secolo  
 3-4. Seconda Sala: Scuola Senese del XVI secolo  
 5-6. Terza Sala: Scuola Fiorentina del XV secolo

Fig. 30. Percorso di visita previsto nelle Sale dei Primitivi nel 1948, dopo la prima riapertura. 1. Sala dell'Ermafrodito; 2. Prima Sala: Scuola Toscana del XIII secolo; 3-4. Seconda Sala: Scuola Senese

del XVI secolo; 5-6. Terza Sala: Scuola Fiorentina del XV secolo. Disegno di Ilaria Cattabriga, in giallo le demolizioni-aperture, in rosso le costruzioni-chiusure.

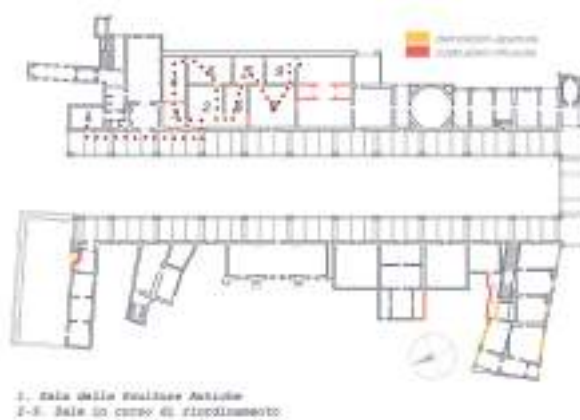


Fig. 31. Percorso di visita previsto nelle Sale dei Primitivi nel 1952, dopo la seconda riapertura. 1. Sala delle Sculture Antiche; 2-9. Sale in corso di riordinamento. Disegno di Ilaria Cattabriga, in giallo le demolizioni-aperture, in rosso le costruzioni-chiusure.

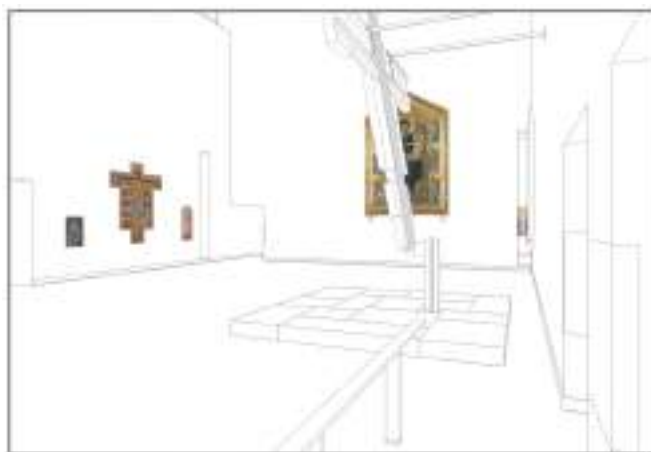


Fig. 32. Prospettiva della Sala 2 verso la sala 3. Disegno e fotoinserimento di Ilaria Cattabriga.



Fig. 33. Prospettiva della Sala 3 verso le sale 2 e 4. Disegno e fotoinserimento di Ilaria Cattabriga.



Fig. 34. Prospettiva della Sala 4 verso la sala 2 attraverso il taglio verticale realizzato sulla parete divisoria tra le due sale. Disegno e fotoinserimento di Ilaria Cattabriga.



Fig. 35. Prospettiva della Sala 4 verso la sala 5-6. Disegno e fotoinserimento di Ilaria Cattabriga.



Fig. 36. Prospettiva della Sala 5-6 verso la sala 2. Disegno e fotoinserimento di Ilaria Cattabriga.



Fig. 37. Prospettiva della Sala 7 verso la sala 2. Disegno e fotoinserimento di Ilaria Cattabriga.

Osservando i caratteri architettonici delle sale riallestite e mettendo a confronto il nuovo allestimento con quello ottocentesco, appare evidente che il progetto museografico degli anni Cinquanta attua una traslazione dal concetto di ambientamento delle opere all'astrazione, senza prevedere alcun processo di mimesi. Ecco quindi che le istanze progettuali della *Mostra Giottesca* trovano compimento nel progetto per le Sale dei Primitivi. La scelta dei materiali, le volumetrie delle sale delineate da coperture "a capanna", il posizionamento di alcuni elementi come le fonti di luce e le lastre in pietra evocano in maniera diretta e immediata gli ambienti d'origine delle opere esposte. Questi caratteri sono estremamente semplificati, accennati, e si percepiscono nel procedere lungo il percorso espositivo.

Per quanto riguarda i materiali, l'uso del tradizionale cotto toscano per il rivestimento della pavimentazione, la scelta dell'imbiancatura a intonaco naturale trattato alla "fiorentina" per le pareti e l'utilizzo della pietra serena come supporto delle opere, per le protezioni delle porte e per le panche sotto le finestre, alludono a un'architettura toscana della tradizione e coeva alle opere in mostra. La prima grande sala in particolare, con l'alto soffitto a capriate e la luce proveniente dall'alto, restituisce l'idea del grande spazio mistico di una chiesa gotica toscana senza che vi venga ricostruito fedelmente. Anche l'allestimento delle altre sale, dove è sempre presente una luce diffusa, adempie a una funzione evocativa:

Quando si passa alla raccolta saletta del Trecento senese – scriveva Salvini – col suo lucernario aperto in un soffitto a capanna lievemente sospeso sul cubico spazio della stanza, si avverte una cesura che ben corrisponde al diverso linguaggio delle opere, là monumentale e solenne, qui intimo e prezioso. E nella doppia

---



sala del Gotico Internazionale la presenza del lucernario nella prima parte e quella del finestrone nella seconda non servono soltanto ad assicurare ai dipinti l'illuminazione più conveniente, ma anche a sottolineare la distinzione fra il tardo gotico toscano culminante nel patetico fervore religioso di Lorenzo Monaco e quello settentrionale che qui trionfa nella favola festosa e cortese di Gentile da Fabriano.<sup>143</sup>

“Allo stesso modo nelle prime sale del Quattrocento, nell'armoniosa determinazione dello spazio e nella luminosità data dalle finestre, si evoca la dimensione prospettica dello spazio”<sup>144</sup>.

Nella prima sala, oltre alla grande apertura orizzontale, con la demolizione del soffitto ottocentesco, vengono consolidate e rinverzate le capriate lignee, struttura portante dell'intero vaso, sotto le quali viene posizionato il grande *Crocifisso*, che, prima di essere sostituito dalla *Madonna col Bambino in Maestà* di Giotto, è visibile non solo appena si entra, ma anche dalle sale attigue (5-6 e 7). Scarpa studia a lungo l'allestimento di quest'opera, che si decide infine di installare sul ricercato basamento che, per la scelta del materiale e per la sua collocazione, evoca nuovamente un altare medievale. Il *Cristo Crocifisso*, perno della composizione, è visibile da ogni angolazione, perché rinuncia alla parete come supporto, lo sostengono i ferri che lo sospendono inclinato verso il basso. Bruno Zevi approva la nuova sistemazione del *Crocifisso* come fulcro compositivo: “isolato nello spazio, distaccato da terra attraverso un piede di ferro incastrato in

143 R. Salvini, *Il nuovo ordinamento della Galleria*, in “Casabella”, 1957, n. 214, cit. p. 23.

144 F. Chiezzi, *Verso i nuovi Uffizi. La Galleria e la cultura del museo dal Dopoguerra a oggi*, cit., p. 47.



un quadro di pietra grigia, domina tutta l'immagine, dirige l'architettura"<sup>145</sup>.

L'intervento che cancella definitivamente le tracce degli ambienti ottocenteschi è la realizzazione dei tagli nelle pareti, che hanno la molteplice funzione di conferire continuità allo spazio progettato, ampliandolo, di suggerire innumerevoli scorci tra le sale, e, infine, di facilitare lo spostamento delle grandi tavole da una sala all'altra.



Fig. 38. Foto storica dell'inaugurazione nel 1956, sala 2. GFPMFi, immagine n. 103565.

145 B. Zevi, *Verso un'architettura organica*, Einaudi, Torino 1945 e Id., *Storia dell'architettura moderna*, cit. Come accade in altri lavori di Scarpa, ad esempio a Verona nel Museo di Castelvecchio, alcune opere vengono esposte in modo che si differenzino dalle altre per le loro straordinarie qualità plastiche e formali, suggerendo la possibilità di ammirarle a trecentosessanta gradi.



Fig. 39. Foto storica dell'inaugurazione nel 1956, sala 2. GFPMFi, immagine n. 103566.



Fig. 40. Foto storica dell'inaugurazione nel 1956, sala 2. GFPMFi, immagine n. 103567.

---



Fig. 41. Foto storica dell'inaugurazione nel 1956, sala 3. GFPMFi, immagine n. 103568.



Fig. 42. Foto storica dell'inaugurazione nel 1956, sala 3. GFPMFi, immagine n. 103569.



Fig. 43. Foto storica dell'inaugurazione nel 1956, sala 3, GFPMFi, immagine n. 103570.



Fig. 44. Foto storica dell'inaugurazione nel 1956, sala 4. GFPMFi, immagine n. 103571.



Fig. 45. Foto storica dell'inaugurazione nel 1956, sala 4. GFPMFi, immagine n. 103572.



Fig. 46. Foto storica dell'inaugurazione nel 1956, sala 4. GFPMFi, immagine n. 103573.

---



Fig. 47. Foto storica dell'inaugurazione nel 1956, sala 5-6. GFPM-Fi, immagine n. 103574.



Fig. 48. Foto storica dell'inaugurazione nel 1956, sala 5-6. GFPM-Fi, immagine n. 103575.



Fig. 49. Foto storica dell'inaugurazione nel 1956, sala 7. GFPMFi, immagine n. 103576.



Fig. 50. Foto storica dell'inaugurazione nel 1956, sala 9. GFPMFi, immagine n. 103578.

---

Il progetto vede la propria evoluzione sulla nuova concezione di uno spazio continuo, fluido e omogeneo, nel rispetto della preesistenza, quindi della struttura e dello stato vincolativo della fabbrica, delle richieste della committenza, delle nuove esigenze del percorso espositivo e del nuovo rivoluzionario ordinamento di Roberto Salvini.

Le opere esposte vengono posizionate sulle pareti, a seconda degli studi condotti sui rapporti proporzionali: come indica Guglielmo Pacchioni prima<sup>146</sup> e come ribadiscono Scarpa, Michelucci e Gardella nella relazione di progetto, si studiano i rapporti dimensionali tra le opere e tra queste e le dimensioni delle sale, i rapporti di colore, quindi le dissonanze tonali o cromatiche di ciascuna opera con le vicine di parete e con il complesso della sala, infine, il rapporto tra lo spazio disponibile e il numero di persone che questo è destinato ad accogliere: si tiene quindi in considerazione il volume dei vani in rapporto alla quantità di persone che vi si possono affollare ammirando i capolavori di maggiore notorietà.

Dagli studi da me effettuati sui disegni preparatori per l'allestimento delle sale e dai dati emersi dai rilievi strumentale e fotografico risulta che, dopo aver verificato i rapporti proporzionali, le opere sono state collocate su un'unica linea di imposta. Questa fascia libera, alta novanta centimetri, elimina e sostituisce il piano (alto più o meno quanto questa fascia) individuato dalle modanature di stucco e dalla *boiserie* lignea che percorrevano tutto il perimetro delle sale e su cui poggiavano le opere nell'allestimento ottocentesco. La

---

146 G. Pacchioni, *A proposito dei lavori compiuti e da compiersi nella Galleria degli Uffizi*, cit., p. 42. Cfr. Regesto in Apparati.

fascia di imposta definisce il piano d'appoggio delle tavole citando l'altezza degli altari medievali e riesce nell'intento di conferire una generale continuità spaziale, sottolineata da un ulteriore elemento unificatore: lo zoccolo metallico alto e distaccato dalle pareti ancora visibile nelle sale.

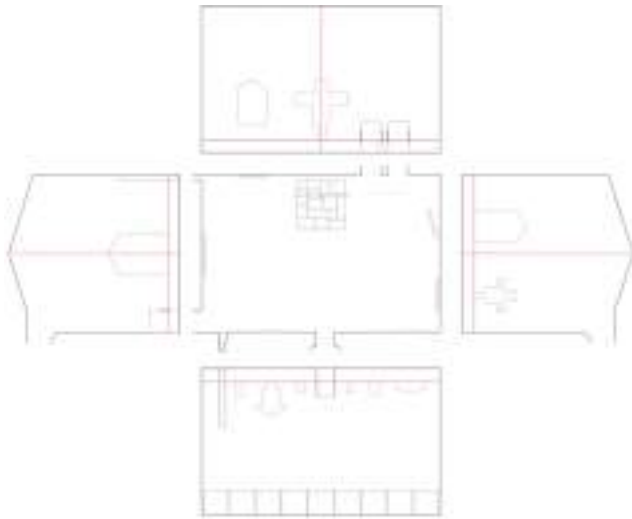


Fig. 51. Studio delle proporzioni: sala 2. Disegno di Ilaria Cattabriga

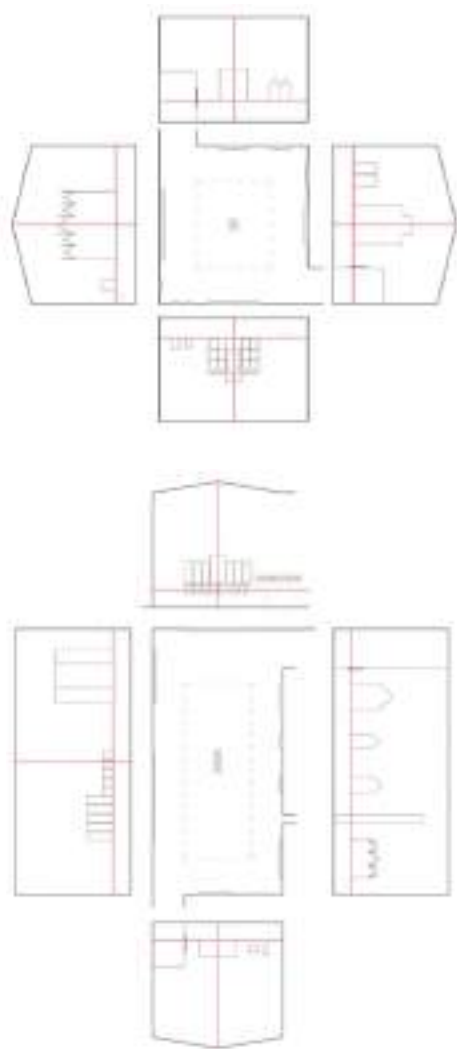


Fig. 52-53. Studio delle proporzioni: sale 3 e 4. Disegni di Ilaria Cattabriga

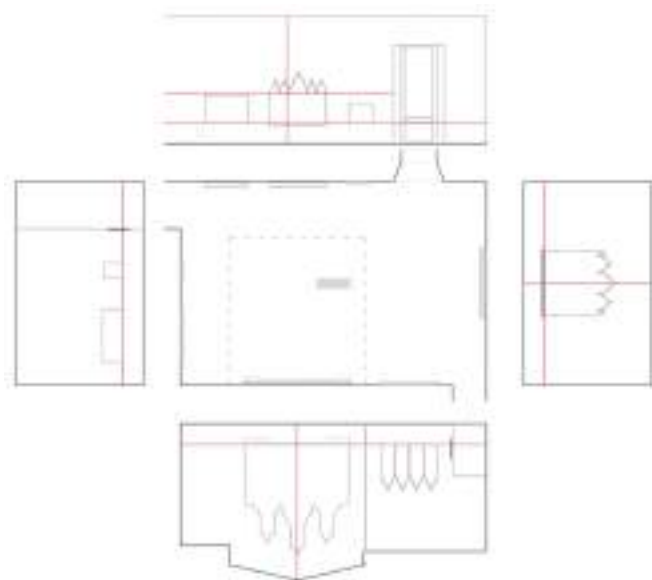


Fig. 54. Studio delle proporzioni: sala 5-6. Disegno di Ilaria Cattabriga

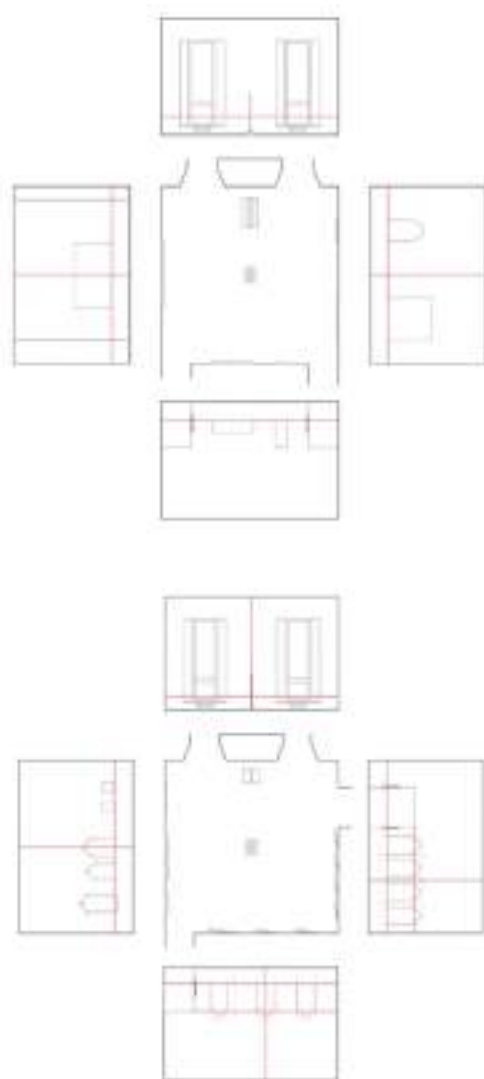


Fig. 55-56. Studio delle proporzioni: sale 7 e 9. Disegni di Ilaria Cattabriga

---

Se si osservano attentamente gli schemi è evidente l'intenzione di lasciare vuota la parete alle spalle del pubblico che entra in Galleria dalla sala di Giotto e di posizionare le tavole delle stesse dimensioni, o di dimensioni molto simili, sulla medesima parete, mantenendo un numero massimo di cinque dipinti per ogni superficie.

Il posizionamento delle opere verte innanzitutto sul principio della simmetria: i progettisti ricercano l'asse verticale su pareti intere o sull'area che si ricava escludendo gli ingombri delle aperture come porte e finestre, fatta eccezione per i casi in cui la soglia è in posizione centrale: in questo caso l'asse di simmetria passa proprio per il punto medio della luce dell'apertura. Le opere risultano, di conseguenza, perfettamente centrate nell'area disponibile ed equidistanti tra loro, le distanze tra esse si ripetono ritmicamente su tutta l'area delle pareti come se fossero neutri pannelli espositivi di mostre temporanee.

Studiando gli alzati, essendo le sale molto alte, gli ingombri delle aperture risultano trascurabili rispetto alle superfici su cui vengono collocate le opere e tutto lo spazio è organizzato perfettamente, non solo seguendo gli assi di simmetria, ma anche isolando alcune opere e rispettando una scansione ritmica anche in altezza. Ripetendo infatti dal basso verso l'alto la misura della fascia di base alta novanta centimetri per tre volte si raggiunge la quota di intradosso delle aperture e il limite superiore della fascia all'interno della quale si dispongono tutte le tavole di dimensioni minori. Ripetendola altre due volte si intercettano i vertici delle pale d'altare più alte.

Tutti i dipinti in esposizione sono attentamente selezionati e, anche nel progetto realizzato, si rintracciano le intenzioni progettuali decifrabili sulle tavole d'archivio: se ne espongono un numero esiguo rispetto a quelle disponibili nei depositi e alcune, quelle di maggiori

---



dimensioni, vengono isolate sulle pareti affinché i visitatori riescano ad ammirarle completamente. Oltre a questi importanti fattori che intervengono nel processo progettuale, la distribuzione della luce è un parametro determinante per la distribuzione delle opere; Michelucci in particolare ci spiega tale scelta:

Avevate pensato le pareti, alle spalle di chi entra, sotto la finestratura alta, prive di opere nude? Ciò lo farebbe pensare la scarsa ed insufficiente illuminazione su questo lato della sala.

Infatti lì non ci sono quadri, assolutamente non devon starci, dobbiamo averli tutti davanti.

[...]

Io credo che per poter guardare e soffermarsi quanto è necessario di fronte a queste opere dovremmo isolarle. Per esempio, Leonardo. L'Adorazione è un quadro che dovrebbe star solo. Ciò è importante anche per far capire il valore di ciascuna opera, in modo che sia fatto di pensare che se il tale quadro è solo, allora vuole dire che ha un valore particolare. Oggi, mi pare invece di vedere troppe opere esposte, forse troppo vicine le une dalle altre.<sup>147</sup>

Da ultima, ma fondamentale, la questione delle cornici. Roberto Salvini già nel 1951 segnala che “si è cominciato ad affrontare il problema delle cornici, spesso troppo brutte o discordanti col carattere del quadro”<sup>148</sup> e scrive a Scarpa per concordare con lui una soluzione efficace. Pensa di eliminarle per due motivi: il primo è che il visitatore, già impegnato a ricostruire rimandi e influenze tra i vari artisti, non deve subire l'effetto di

147 A. Godoli, *Michelucci e gli Uffizi*, cit., pp. 51, 52. Cfr. Regesto in Apparati.

148 R. Salvini, Direttore della Galleria degli Uffizi, *Criteri di ordinamento e di esposizione*, cit. Cfr. Regesto in Apparati.



falsificazione che crea una cornice ottocentesca su una tavola del XIII o XIV secolo, mentre il secondo, più pratico, mira a evitare che la luce proveniente dall'alto crei un'ombra sui bordi delle tavole e ne possa disturbare l'osservazione. Le opere isolate e private delle cornici sono disposte nello spazio unitario, si mostrano al visitatore nude nella loro semplicità, i supporti quasi si notano, sono elementi in ferro a parete che sostengono le tavole senza farsi notare. In generale, il disegno dei supporti è concepito per adempiere l'atto discreto del "porgere" al visitatore i dipinti. Le tavole sono sospese grazie ad elementi inseriti negli angoli o superiormente, come nel caso delle pale d'altare appoggiate sulle lastre di pietra serena, disegnati appositamente per ciascuna in funzione della luce e dei rimandi prospettici.

Nel 1956 la prima opera che si mostra al visitatore è il *Cristo Crocifisso* di Cimabue, che domina la scena per le sue dimensioni (448x390 cm) e per la posizione inclinata. Prendendo in esame gli schizzi di Carlo Scarpa, si possono notare due diverse soluzioni di ancoraggio al piedistallo a "T" o su di una forcilla<sup>149</sup>. In un altro schizzo dell'autore<sup>150</sup> il supporto a forcilla si estende in lunghezza e non va ad ancorare due degli spigoli inferiori del *Crocifisso*, ma su di esso appoggia tutto il dipinto, mentre ai due vertici inferiori della tavola si legano dei tiranti. In quest'ultimo disegno, la croce vista dal retro, è fissata al muro proprio grazie a un sistema

149 MAXXI. Collezione MAXXI Architettura Archivio Carlo Scarpa. Serie Attività professionale. Allestimento di sei sale della Galleria degli Uffizi. Scarpa-1.PRO/1/149 – CASS.24.3, Progetti e incarichi professionali, n. 045748. Cfr. Regesto in Apparati.

150 MAXXI. Collezione MAXXI Architettura Archivio Carlo Scarpa. Serie Attività professionale. Allestimento di sei sale della Galleria degli Uffizi. Scarpa-1.PRO/1/149 – CASS.24.3, Progetti e incarichi professionali, n. 045760. Cfr. Regesto in Apparati.

di tiranti, che nella soluzione finale viene mantenuto per la parte superiore dell'opera, mentre, per la parte inferiore, riprende l'idea iniziale del piedistallo a "T" inserito nella lastra di pietra serena.

Quando il *Crocifisso* viene riportato in Santa Croce, al suo posto si decide di posizionare la *Madonna col Bambino in Maestà*, sempre di Giotto, di mantenere un solo tirante sul retro e di aggiungere al piedistallo la forcella per sostenere la base, molto più ampia, del grande dipinto, unificando in tale maniera le idee iniziali di Scarpa. Solamente per le sale 6 e 9 vengono progettati dei supporti che sostengono i dipinti su un lato e che permettono di sfruttare al meglio la luce, di orientarli anche diagonalmente verso l'osservatore e di muovere le opere, che ruotano attorno a un perno, come se fossero pagine di un libro.

Le pareti a tinte "neutre" costruiscono un piano di sospensione dove si distribuiscono le tavole dei Primitivi tra i pavimenti in cotto e il colore del legno delle capriate nella sala 2, tra i pavimenti in cotto e i luminosi soffitti nelle altre sale<sup>151</sup>. Scarpa sceglie pitture lavabili trasparenti da stendere sull'intonaco bianco in più mani, effettuando sovrapposizioni di velature a varietà di tinte con superficie leggermente ruvida, dopo aver eseguito "stucchinatura" e levigatura.

L'eliminazione delle cornici e il nuovo sistema di sospensione dei quadri, disposti sempre all'altezza dello sguardo dell'osservatore, ambiscono alla flessibilità dell'esposizione e alla facilità di spostamento o aggiun-

---

151 Anche Franco Albini nella sistemazione di Palazzo Bianco adotta questo particolare accorgimento con la stessa finalità e, come nelle sale di Scarpa, Michelucci e Gardella, leva le cornici dei dipinti per evitare che il loro spazio pittorico possa essere disturbato dallo spazio architettonico.

ta di nuovi pezzi<sup>152</sup>, un'esigenza che muoverà anche le ragioni delle tecniche museografiche successive.

Dallo studio attento delle tavole di progetto si può ricostruire anche parte del lavoro di Salvini: sui prospetti delle sale i dipinti sono già presenti, anche se non tutti nelle collocazioni definitive, perché l'allestimento va coordinato e definito parallelamente al progetto architettonico. Dai cambiamenti pensati per l'uno derivano le modifiche sull'altro e viceversa. Sugli elaborati a noi pervenuti, essendo la sala 6 ancora un frazionamento dell'attuale grande sala 2, contiene opere che poi vengono esposte nell'attuale sala 5-6 dedicata al Gotico Internazionale. La sala del Duecento e di Giotto accoglie sia il *Crocifisso* di Cimabue, la *Madonna Rucellai* e la *Madonna Ognissanti*, previste per questa sala dall'inizio, sia le opere inizialmente disegnate nell'allestimento della sala 3 (a unica eccezione del *Dossale di S. Cecilia*, che ancora oggi si trova nella sala 4), che invece accoglierà il Trecento senese, inizialmente nella sala 5.

Se si mettono a confronto i disegni con le foto storiche scattate dopo l'inaugurazione delle sale nel 1956, si individuano gli spostamenti delle singole opere e l'inserimento di altre non contemplate nella fase preliminare del progetto<sup>153</sup>. Il lavoro di ricerca si è occupato di ricostruire nel dettaglio l'allestimento realizzato e quindi di capire quali fossero le opere scelte definitivamente dal Direttore e dagli architetti e il loro posizionamento esatto nello spazio. Sono stati quindi elaborati degli schemi che cercano di ricostruire fedelmente il progetto allestitivo in pianta e in assonometria<sup>154</sup>.

152 L. Basso Peressut, *Il museo moderno: architettura e museografia da Perret a Kahn*, cit., pp. 242-243.

153 Vedi Schemi di allestimento in Apparati.

154 Vedi Schemi di allestimento in Apparati.

Per quanto riguarda la sala 4, non era previsto il dipinto di Jacopo Landini *Madonna in trono con Angeli e Santi*, che invece alla fine viene affiancato, su di un unico pannello espositivo, alla *Madonna in trono con Angeli e Santi* di Bernardo Daddi. Nel progetto preliminare non compare nemmeno il *Polittico di S. Pancrazio*. Per la sala 5, si può notare dal confronto che l'opera di Giovanni di Paolo *Madonna col Bambino e Santi* è l'unica che resta in questo comparto, anche se in posizione differente. Un altro spostamento che interessa questa sala riguarda *La Tebaide* di Beato Angelico, spostata dalla sala 7, dove inizialmente è collocata tra le due porte affiancate.

La sala 9 vede l'esposizione delle *Virtù* del Pollaiuolo (*Temperanza, Prudenza, Giustizia, Fede, Speranza e Carità*) su due pareti contigue, che nella soluzione definitiva vengono affiancate alla *Fortezza* di Botticelli, inizialmente posizionata su un'altra parete con opere dello stesso autore. Nella stessa sala si decide, diversamente da quanto previsto inizialmente, di esporle affiancate alle altre opere del Botticelli, di inserire il *Ritorno di Giuditta dal campo nemico* e il *Ritrovamento del corpo di Oloferne* nello stesso modo in cui sono disposti i *Ritratti dei Duchi di Urbino* nella sala 7 quindi perpendicolarmente alla parete compresa tra le due grandi finestre.

Le caratteristiche che uniformano lo spazio e lo rendono unitario conferendo armonia alle nuove sale sono il particolare trattamento delle pareti, la bicromia mantenuta in tutte le sale, lo zoccolo che percorre l'intero perimetro dei vani e l'utilizzo della luce come materiale costruttivo. Quest'ultimo aspetto è forse il più complesso affrontato dai tre maestri in funzione dell'armonizzazione degli spazi, perché, ogni stanza ha una sua individualità, le fonti di luce sono diverse e bi-

sogna provvedere a garantire il comfort climatico adeguato all'interno delle sale con sistemi di oscuramento. Scarpa, Michelucci e Gardella provvedono proprio alle richieste del Soprintendente e studiano caso per caso il progetto della luce.

### 13. Il progetto della luce

Il problema dell'illuminazione costituisce il terzo importante tema affrontato da Guglielmo Pacchioni in *A proposito dei lavori compiuti e da compiersi nella Galleria degli Uffizi 1951*<sup>155</sup>, fondamentale dopo quello della messa in sicurezza e della conservazione della fabbrica. È proprio da questa fonte che capiamo quali fossero le tecniche per dare luce alle sale della Galleria prima dell'intervento nelle Sale dei Primitivi.

Subito dopo la guerra Lando Bartoli vuole restituire alla Galleria una buona illuminazione mantenendo il carattere di architettura monumentale e progettando l'inserimento di numerosi lucernari, talvolta di dimensioni notevoli e nascosti da controplafonature. Questo perché la luce deve essere costante e intensa nelle sale e, già nel 1948, progetta nuovi sistemi di illuminazione pensati appositamente sala per sala: nelle Sale del Botticelli, di Leonardo e di Filippo Lippi nell'ala est e in alcune sale della Scuola Veneta e del Rubens nell'ala ovest progetta complessi lucernari in legno, ferro e vetro termolux. Bartoli predilige l'utilizzo della luce naturale, perché pensa che le ultime soluzioni tecnologiche

---

155 G. Pacchioni, Soprintendente alle Gallerie, *A proposito dei lavori compiuti e da compiersi nella Galleria degli Uffizi 1951*, cit. Cfr. Regesto in Apparati.

per l'illuminazione artificiale conferiscano un grande senso di aridità alle opere.

Nonostante gli interventi di Bartoli anticipino per alcuni aspetti le soluzioni adottate nel 1952 e nel 1956, i grandi lucernari non soddisfano a pieno le esigenze della Galleria, che deve rivedere il sistema di illuminazione dal momento che il problema maggiore da affrontare è il pericolo di incendio: le soffitte delle sale presentano strutture lignee, sono in condizioni precarie e non sono praticabili, inadatte ad accogliere i sistemi di illuminazione o a sopportare il peso di lucernari di svariate forme che sono ad esse ancorati. Sulla scia delle gallerie di pittura di Londra, Parigi e Milano, Guglielmo Pacchioni è tra i primi a prendere in considerazione la possibilità di adottare sistemi di illuminazione artificiale che consentano le aperture serali, nonostante resti fermo nella convinzione che questa non valorizzi a pieno le opere.

L'intervento di Scarpa, Michelucci e Gardella parte dai presupposti, già rilevati da Pacchioni, che la luce naturale cambia in ogni sala a seconda dell'orientamento e dell'incidenza dei raggi sulle pareti e sui pavimenti, e che può compromettere il benessere dei visitatori visto che nelle ore estive più calde la qualità e la quantità di luce variano sensibilmente. Il progetto ha dunque il valore aggiunto di utilizzare la luce come strumento armonizzante delle sale ed è volto a ottenere per ogni sala la luce più consona alle opere che vi sono esposte. I tre maestri approvano l'avvenuta sostituzione del vetro lucido al vetro termolux dei finestroni dei corridoi, ma aggiungono che

il riquadro dei lucernari limitato dalla cornice in lamiera occultante la luce artificiale si inserisce male nel soffitto. Senza un non troppo sensibile aumento di costo e senza demolire il già fatto è

---

certamente possibile adottare altre soluzioni, per cui il soffitto diventi un “limite” luminoso, unitario per tutte le sale e perda l’aspetto di volta fittizia “spaccata” che verrebbe altrimenti ad avere. Tali soluzioni [...] permetterebbero anche una migliore modulazione della luce diurna in relazione alle opere esposte e una migliore disposizione della luce artificiale.<sup>156</sup>

Nella sala di Giotto il progetto della luce vede l’intervento più consistente: vi viene realizzata la grande apertura a nastro sul lato ovest, verso il Piazzale degli Uffizi, alla quota di imposta delle capriate. Questa permette l’ingresso della luce naturale dall’alto e lateralmente, il fascio luminoso entrante inonda il *Crocifisso* di Cimabue e le tavole alle pareti, opportunamente inclinate per evitare la formazione di riflessi. Lo stesso viene messo in progetto per l’adiacente sala del Lippi dove continuano le capriate. Nella sala di Giotto la quantità di luce necessaria è alta perché grande è il volume da illuminare, aumentato dalla demolizione dei soffitti ottocenteschi. La finestra a nastro prevede la possibilità di essere oscurata grazie all’inserimento di una tenda con meccanismo a incasso nella parete. Al fine poi di ottenere una costante incidenza di luce si posizionano forti lampade all’esterno, sopra il tetto, evitando di collocare apparecchi disordinatamente come invece accadrà negli anni Novanta, quando la sala di Giotto viene provvista di molte lampade all’interno che

---

156 Relazione programmatica della “Commissione Ministeriale speciale composta da Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci e Carlo Scarpa” al Ministero della Pubblica Istruzione – Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti. MAXXI. Collezione MAXXI Architettura Archivio Carlo Scarpa. Serie Attività professionale. Allestimento di sei sale della Galleria degli Uffizi. Scarpa/AP/1/149, cit., p. 4. Cfr. Regesto in Apparati.



interferiscono con lo spazio architettonico e contrastano con la fonte luminosa principale, determinando un appiattimento della visione.

Ignazio Gardella, in un testo del 1959, afferma che “le sale sono state risistemate col criterio di dare all’ambiente una funzione subordinata alla qualità espressiva e al valore storico delle opere, senza nessun preconcetto. Anche per la luce sono stati utilizzati più e diversi sistemi a seconda della convenienza all’ambiente e alle opere”<sup>157</sup>.

Per le sale 3 e 4 i progettisti prevedono la demolizione dei lucernai e del soffitto che corrono da parte a parte dell’unico vano per realizzare nuovi soffitti e lucernai “a capanna” che seguono l’inclinazione a doppia falda, in sostituzione dei soffitti a volta spaccata che compaiono nelle tavole di progetto “preliminare”<sup>158</sup>. Per la sala 5-6 costruiscono un lucernario a doppia falda digradante verso l’esterno della fabbrica seguendo l’andamento della copertura, che illumini *L’Incoronazione della Vergine* di Lorenzo Monaco (1414) e sfruttano la luce proveniente dalla finestra per avere luce radente sulle altre opere. Le sale 7 e 9 sono dotate di due grandi aperture ciascuna, che da sole soddisfano le esigenze illuminotecniche.

Il progetto della luce è complesso perché le esigenze di illuminazione dello spazio architettonico, e quindi dell’edificio contenitore, sono distinte rispetto a quelle del contenuto. Le scelte progettuali devono però convergere per ottenere un risultato unitario. Se da un lato l’illuminazione architettonica richiede una luce diffusa e morbida, l’illuminazione delle opere deve essere

157 G.C. Argan, *Ignazio Gardella*, cit.

158 Vedi tavole di progetto n. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10 e 11 in *Apparati*.



decisa e diretta solo su queste. A ciò si deve aggiungere che la progettazione della luce in un edificio di grande prestigio come la Galleria degli Uffizi presenta delle ulteriori difficoltà dovute al contrasto esistente tra le due funzioni istituzionali del museo: esporre e conservare. Le opere devono essere illuminate da luce abbondante, ma la loro conservazione impone che si debba limitare al massimo il degrado che la luce può provocare su di esse<sup>159</sup>.

Sono state adottate soluzioni non invasive per l'illuminazione dello spazio architettonico affinché queste interferiscano il meno possibile con la percezione degli ambienti, ponendo anche una particolare attenzione agli effetti generati proprio sull'architettura, sulle superfici e sui volumi, con una luce invisibile. Anche nel progetto dei Nuovi Uffizi la separazione tra i due principali tipi di illuminazione non è stata possibile e si è optato per soluzioni uniche. In funzione delle esigenze di ciascuna sala spesso si devono adottare lampade differenti, tutte comunque emittenti tonalità di colore calde, che, in alcuni casi, sono state unificate in un unico apparecchio: se per gli spazi architettonici si utilizzano le lampade fluorescenti e a scarica per la loro economia di esercizio, per le opere si scelgono lampade alogene per la loro resa cromatica<sup>160</sup>.

159 Queste sono le difficoltà affrontate da Scarpa, Michelucci e Gardella mentre studiano le potenzialità della luce naturale, mentre diventano problematiche più articolate nei progetti illuminotecnici della Galleria degli anni successivi.

160 Nella Sala di Giotto è stata adottata una illuminazione con proiettori a luce diretta collocati all'altezza delle catene delle capriate, e mimetizzati in moduli rettangolari sospesi fra una capriata e l'altra, in senso ortogonale rispetto a queste. I moduli sono praticamente invisibili da un punto di vista estetico: sono verniciati esternamente di colore neutro, e internamente in nero ottico, in

14. *La critica architettonica e artistica*

Dal 1948 al 1956 le sistemazioni del secondo dopoguerra che interessano la Galleria degli Uffizi, e molti altri musei in Italia, scatenano un acceso dibattito nella critica architettonica e artistica.

Secondo Mario Vinciguerra<sup>161</sup> l'azione di posizionare delle opere di inestimabile valore all'interno di musei e gallerie costituisce una mortificazione verso queste, che "furono pensate per esser collocate in ben altro ambiente: chiese solenni circonfuse di sacro timore; sale grandiose di dimore principesche, in cui la luce diventava calda e flessuosa tra gli specchi e gli ori delle decorazioni"<sup>162</sup>. Quando vengono riposizionate si trova loro un "dignitoso esilio" e la scelta poi di privarle anche delle cornici e di collocarle in un ambiente asettico e distaccato costituisce, secondo l'autore, un'ulteriore violenza. Anche secondo Cesare Brandi i dipinti della Galleria dell'Accademia, privati delle cornici non originali, distanziati e appoggiati su pannelli, sono come "incapsulati in un corridoio di vuoto anulare" esposti a livello dello sguardo dello spettatore; osserva che i dipinti presentano dimensioni che innescano una molteplicità di soluzioni e vengono accostati seguendo il

modo da rendere poco visibili i corpi illuminanti. Ciascun modulo comprende tre o quattro proiettori, rispettivamente per le campane terminali e per quelle intermedie. In considerazione dell'elevata altezza di installazione, che rende disagevoli le operazioni di manutenzione e di ricambio lampada, sono stati adottati apparecchi con lampada a scarica, che richiedono una manutenzione poco frequente. M. Iarussi, *Il progetto della luce nei Nuovi Uffizi*, in R. Cecchi, A. Paolucci (a cura di), *op. cit.*, pp. 339-345.

161 M. Vinciguerra, *Meno esperimenti più oculatezza. Il caso degli Uffizi*, in "Il Messaggero di Roma", 3 maggio 1952.

162 *Ibid.*

criterio di omogeneità stilistica e cronologica, in un ambiente che presenta vincoli spaziali<sup>163</sup>.

Sul tema dell'ordinamento delle opere sono stati determinanti per gli studiosi del tempo gli scritti di estetica di Benedetto Croce, il quale sostiene sul lato teorico e critico la singolarità e l'irripetibilità dell'opera d'arte, mentre, sul lato pratico e dell'insegnamento, ammette che ci possano essere influenze ed evidenti analogie tra le opere, che permettono raggruppamenti di queste in base a un criterio cronologico e non più geografico. L'accostamento di artisti diversi, soprattutto su un numero di opere molto vasto, produce quindi, secondo Vinciguerra<sup>164</sup>, il riconoscimento di affinità per elementi esteriori e tecnici, quindi arbitrari. Diventa fondamentale il passaggio da artista ad artista, ognuno dei quali è unico, e da scuola a scuola.

In risposta a Mario Vinciguerra scrive Lionello Venturi<sup>165</sup>, il quale, trattando della riapertura degli Uffizi del 1952, che segue quella – secondo lui non soddisfacente – del 1948, rileva non solo i miglioramenti conseguiti nel sistema di illuminazione, come ad esempio la maggiore quantità e la migliore distribuzione di questa, ma anche il nuovo ordinamento secondo il criterio cronologico. Secondo Venturi il problema riguarda l'ambientamento delle pitture, quindi la ricostruzione dell'ambiente originario in cui erano poste, come era stata realizzata da Bode nel museo dell'imperatore Federico a Berlino: ogni gruppo di pitture è accompagnato dalle sculture, dai mobili, dalle stoffe, dalle cerami-

163 C. Brandi, *Il problema delle esposizioni*, in "Ulisse", a. XI; fasc. XXVII, 1957, pp. 1383-1391.

164 M. Vinciguerra, *op. cit.*

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

che del tempo e si realizza “la pretesa” di ricostruire la cappella della chiesa o la stanza del palazzo per cui le pitture erano state dipinte. La tendenza a ricostruire l’ambientamento per cui erano state realizzate le opere viene abbandonata quasi ovunque, perché dà luogo a falsificazioni e distrae il visitatore sia dall’opera stessa sia dalle sue qualità artistiche, riducendola a elemento decorativo.

Venturi illustra come le modalità di esposizione e allestimento in seguito cambino per migliorare la visibilità delle opere e seguano un ordine cronologico, accostate nell’esposizione in funzione delle affinità esistenti tra esse. Dal XVII secolo si iniziarono a distinguere e studiare le scuole pittoriche, mentre nel corso del XVIII secolo si utilizzò proprio la distinzione tra scuole come parametro e metodo per esporre le opere al pubblico. Secondo questa visione però le scuole fungono da compartimenti stagni e non permettono la spiegazione al pubblico dello sviluppo del gusto, obbligando il visitatore a ricominciare a prendere in esame la storia ogni volta che si ricomincia a esporre le opere appartenenti a una scuola differente. Secondo Venturi il vantaggio dell’ordinamento cronologico è essenzialmente il poter seguire la storia e lo sviluppo delle civiltà espresso nelle opere d’arte, permettendo così alla Galleria di diventare “intelligente”.

Gli Uffizi dispongono di un numero ampio e sufficiente di opere per consentire una rivisitazione cronologica dello sviluppo dell’arte italiana. L’autore vede la riapertura degli Uffizi del 1952 come un grande successo di pubblico, che apprezza il nuovo ordinamento e condanna sia l’eccessivo nazionalismo che vuole chiudere le opere nelle sezioni dedicate alle scuole sia le visioni troppo immobiliste di critici come Vinciguerra. Ciò che si può ammirare agli Uffizi è dunque il ri-

---

sultato di un grande lavoro avvenuto dopo un evento catastrofico come la guerra, che ha distrutto la fabbrica vasariana, causato la dispersione e l'occultamento di capolavori, e quindi i grandi mutamenti che ne scaturiscono in quegli anni. Secondo Venturi non sono quindi giustificabili tutte le critiche contro la riapertura degli Uffizi del 1952 e contro l'ordinamento adottato. Si tratta di un problema di adattamento al proprio tempo, che anticipa le ricerche del progetto per le Sale dei Primitivi<sup>166</sup>.

Per quanto riguarda l'intervento del 1953-1956, Bruno Zevi interpreta l'intervento di Scarpa, Michelucci e Gardella come felice conclusione di una serie di interventi volti a restaurare la Galleria che non hanno portato risultati eccellenti; a suo modo di vedere,

per dimostrare che si aveva il coraggio di essere 'moderni', si approntarono allestimenti 'dimostrativi', velleitari e artificiosi, nettamente predominanti sulle opere d'arte esposte, e quindi affatto antitetici ai criteri della più aggiornata museografia. Aspre polemiche, violenti attacchi di passatisti tesi a coinvolgere nella condanna degli Uffizi tutto l'indirizzo dei nuovi musei: difesa titubante perché in effetti l'esperimento non era convincente. Trascorsero anni di ordinaria amministrazione, durante i quali gli episodi 'modernisti' più offensivi furono attenuati, qualche sala rifatta, i colori stridenti cambiati.<sup>167</sup>

Facendo il paragone tra le nuove sale e gli altri ambienti della Galleria, Zevi definisce questi ultimi come un "museo polveroso e casuale"<sup>168</sup>, che ritrova un ordine e un senso solo nel Gabinetto delle Stampe e dei

166 *Ibid.*

167 B. Zevi, *Sale Nuove agli Uffizi*, 29 luglio 1956, cit., pp. 191-192.

168 *Ibid.*

Disegni, in procinto di essere restaurato e risistemato da Edoardo Detti in collaborazione con Carlo Scarpa. Zevi sottolinea in particolare l'efficacia dell'intervento nella sala di Giotto, che contiene il fulcro della composizione, il grande *Crocifisso*, e la raffinatezza dell'intero progetto, che è ricco di dettagli, tutti volti a colpire lo spettatore, il quale probabilmente non si accorge direttamente dello sforzo dei progettisti a tenere vivi il suo interesse e la sua attenzione nel percorso, ma indirettamente ne resta colpito nella sua sensibilità. Nell'elogio ai tre architetti li definisce uno per uno, non senza delinearne le differenze al fine di giustificarne i contrasti.

Il 20 settembre del 1956 viene invece pubblicato dal "Corriere della Sera" un articolo di Bernard Berenson che non dimostra la totale approvazione nei confronti dell'intervento in analisi, nonostante dichiararsi di rimanere stupito dalle nuove sale annesse al primo braccio:

Per una specie di teatralità che dipende dall'artificiosa prospettiva di pareti di un bianco quasi abbagliante e dal carattere alquanto scenico dato dalla distribuzione delle opere entro lo spazio ambientale, intesa a renderle più evidenti, a rivelarle di colpo per contrasto col colore dei muri.<sup>169</sup>

Bernard Berenson usa il termine "teatralità", che non rientra tra gli obiettivi che i tre progettisti si sono posti, anzi esprime proprio il concetto opposto. Secondo la sua visione le opere d'arte vengono messe in risalto solo dal chiarore delle pareti di fondo in contrasto con le loro cromie accese anziché dalla molteplicità di fattori studiati dai progettisti come i rappor-

---

169 B. Berenson, *Rivisitando Firenze*, in "Corriere della Sera", 20 settembre 1956.

ti proporzionali, le prospettive, la cura dei dettagli o lo studio della luce. Secondo l'autore l'intervento del 1956 finisce addirittura per umiliare i capolavori due e trecenteschi, che non beneficiano dell'architettura e dell'allestimento che li ha interessati.

È come se gl'inventori [...] non li avessero stimati capaci di richiamare attenzione qualora si fosse deciso di appenderli con minor ricerca di effetto particolare e generale, lasciandoli, per così dire, affidati alle loro proprie virtù.<sup>170</sup>

Berenson sostiene che la “sommessa voce” delle opere non solo non venga esaltata dall'intervento, ma, attraverso il nuovo progetto museografico, essa rischi di non essere capita dal visitatore.

Le parole di Berenson lasciano intendere che si debba mettere addirittura in dubbio il fatto che, con questo tipo di nuova architettura dei musei, non si riesca a raggiungere alcuna finalità didattica o educativa e che i soldi spesi a tal fine per la Galleria possano essere utilizzati meglio.

La risposta di Roberto Salvini alla critica di Bernard Berenson compare nell'articolo uscito su “Casabella” l'anno seguente<sup>171</sup>, nel quale cita le parole rivolte contro il progetto e fa preciso riferimento all'articolo di Berenson:

Un critico illustre, evidentemente affezionato al nobile tedio delle Gallerie di una volta, la cui giovanile frequentazione gli aveva ispirato quei geniali saggi sulla pittura del Rinascimento che ancora oggi ammiriamo, trova che ci siamo lasciati prendere

170 *Ibid.*

171 R. Salvini, *Il nuovo ordinamento della Galleria*, cit., pp. 20-25.



la mano da un “estro drammatico” che “umilia” le opere d’arte servendoci di un modo troppo “appariscente di mettere in mostra dipinti antichi”, ed avrebbe preferito che “si fosse deciso di appenderli con minore ricerca di effetto particolare e generale lasciandoli, per così dire, alle loro proprie virtù”.<sup>172</sup>

Il Direttore naturalmente non è d’accordo con le critiche negative mosse da Berenson e le smentisce una per una, argomentando accuratamente il proprio punto di vista.

Non posso condividere questo punto di vista. La presentazione più “appariscente” è quella del Crocifisso di Cimabue: ma essa è per l’appunto ispirata ad un ben noto affresco assistite di Giotto, il quale ci mostra come tali croci dipinte fossero esposte nelle chiese sul volgere del Duecento, ed è stata attuata dai nostri architetti con gusto moderno ma anche estremamente sobrio. Quanto al resto, ci siamo permessi di scomporre alcune pale oppresse da pesanti cornici ottocentesche ed alcuni polittici, incompleti che erano stati assurdamente incorniciati come se fossero interi. E ben lontani dall’indulgere alla moda dei quadri scorniciati e smarginati nel vuoto, abbiamo sopportato perfino la presenza di cornici tarde e non belle quando proprio non disturbavano la pittura. Ci siamo inoltre permessi di applicare qualche pannello dietro ad alcuni dipinti che ci è parso richiedessero uno sfondo particolare e di disporre in obliquo, a pagina di libro aperto, alcune tavole per ovviare all’effetto del lustro sulle pareti a fronte delle finestre.

È un errore pensare che nelle vecchie pinacoteche, dove i quadri si trovano appesi come vengono sulle pareti, senz’altro ordine che quello della corrispondenza a *pendant*, le opere siano lasciate “alle loro proprie virtù”. In quei casi la tipica

---

172 *Ibid.*



noia dell'ambiente – che il gusto moderno ha bollato con l'insostituibile aggettivo di “museale” – mortifica le opere d'arte svuotando di vita lo spazio circostante.<sup>173</sup>

Tutti gli aspetti del progetto vengono motivati e spiegati dal Direttore iniziando proprio dal fattore dell'ambientamento delle opere. Dopo aver illustrato il valore e le virtù dei capolavori scelti per l'esposizione, dichiara l'intenzione di aver studiato il progetto in funzione di questi, della loro carica emotiva e della loro originaria funzione per restituirne la “autentica vibrazione” costruendo una “adeguata cassa armonica”<sup>174</sup>.

Salvini risponde approfondendo il tema fino nei particolari: ambientamento non significa falsificazione e dunque imitazione delle antiche chiese medievali, ma trovare la maniera di esporre riproponendo alcuni rimandi agli ambienti originari, perché già le tavole stesse portano dentro di sé qualcosa dei luoghi ai quali venivano destinate. Solo così il visitatore riesce a capire ciò che ammira fino nel significato più profondo. È per ottenere questo risultato, per trovare soluzione ai problemi di sicurezza e di aggiornamento impiantistico della Galleria, e non ai fini inutili che delinea Berenson, che vengono convocati tre grandi architetti e che si investono i fondi provenienti dal Ministero. Con queste parole Salvini espone l'intento principale del progetto:

Un gusto di alta ma non povera semplicità e di sommessima eleganza, uno spirito di chiara modernità scevra di modernistici compiacimenti, una disposizione delle opere d'arte in armonia

173 *Ibid.*

174 *Ibid.*

---

con i valori spaziali dell'ambiente, ma rispettosissima anche della gerarchia dei valori e del luogo che alla singola opera conviene nella logica di un ordinamento storico: ecco in breve i pregi non comuni di questa sistemazione. E non ultimo la assenza di ogni preconcezzo e di dogmatismo nel risolvere il problema dell'illuminazione; ma anzi l'alternarsi, a seconda della convenienza all'ambiente e alle opere, dei sistemi più vari, da quello tradizionale del lucernario (rinnovato tuttavia nella forma con un gusto di leggera eleganza) a quello novissimo del finestrone orizzontale al sommo dell'alta parete, fino a quello antico della finestra verticale (disegnata tuttavia in forme e proporzioni moderne). Effetti di *variatio* che fanno tutt'uno col modularsi di una fondamentale forma architettonica da sala a sala e che non soltanto evitano monotonia al percorso ma soprattutto lo articolano in accordo col variare del gusto delle opere esposte.<sup>175</sup>

“The Burlington Magazine” esprime la massima approvazione nei confronti dell'intervento nelle sette Sale dei Primitivi, ricostruite in maniera eccellente, se si esclude la sala di Filippo Lippi (Sala 8), che ha mantenuto le caratteristiche di una “lamentable architecture of 1890-1900”<sup>176</sup>, un'architettura definita “spiacevole” quindi, dal momento che presenta ancora i tratti del restauro dell'immediato dopoguerra.

Nell'articolo vengono inoltre descritti come importanti miglioramenti il fatto di aver esposto i capolavori del Duecento e del Trecento privati delle cornici ottocentesche e l'introduzione del sistema di illuminazione artificiale, che, nel momento in cui l'articolo viene scritto, deve essere ancora completato nelle sale 2 e 9, mentre in altre sale deve essere ancora installato o com-

175 *Ibid.*

176 *The Uffizi and problems of restoration in Florence*, in “The Burlington Magazine”, marzo 1957, vol. XCIX, n. 648, pp. 73-84.

pletato il sistema di climatizzazione. L'autore mette a confronto la Galleria degli Uffizi con la National Gallery di Londra e considera positivi tutti i cambiamenti apportati alla Galleria in quanto prova del fatto che anche a Firenze sta avvenendo un adeguamento moderno.

Molti anni dopo, poco dopo la scomparsa di Ignazio Gardella (1999), Carlo Aymonino lo ricorda riproponendo un suo testo del 1956 che tratta proprio del progetto per le Sale degli Uffizi<sup>177</sup>: egli descrive la propria stima nei confronti dei tre architetti e, in particolar modo per Gardella, del quale apprezza il senso della continuità dello spazio e dei percorsi, la sapienza nel posizionare le aperture sia sulle sale sia sul paesaggio da pavimento a soffitto – creando così un legame tra la pittura esposta e il mondo esterno – e l'attenzione nel progettare una particolare complementarità degli ambienti.

#### 15. *Le trasformazioni del progetto originario: il restauro conservativo delle Sale dei Primitivi inaugurate nel 2015*

La sistemazione delle Sale dei Primitivi nel 1956, come viene documentata nelle foto d'epoca, è rimasta sostanzialmente inalterata fino a oggi, fatta eccezione per l'impianto di illuminazione terminato in un secondo momento, negli anni Sessanta e successivi. Gli ultimi interventi eseguiti nelle Sale dei Primitivi nel 2015 si sono limitati, per quanto riguarda gli aspetti architettonici, a opere di semplice manutenzione senza introdurre alcu-

---

177 C. Aymonino, *Musei italiani. I nuovi Uffizi*, in "Il Contemporaneo", a. III, n. 48, 8 dicembre 1956, pubblicato successivamente in *Per/to Ignazio Gardella*, in "Zodiac", n. 20, 1999, pp. 6-7.

na modifica alla sistemazione originaria, mentre la parte impiantistica ha visto un completo rinnovo.

Dopo la conclusione degli interventi eseguiti nella Sala 1 e nelle Sale dalla 19 alla 23, dal 2006 al 2015 il cantiere “Nuovi Uffizi” si è concentrato sul restauro e adeguamento funzionale delle Sale dei Primitivi, prima nelle sale dalla 2 alla 7, e, in un secondo momento, nella sala 9. Essendo il progetto di Scarpa, Michelucci e Gardella riconosciuto a livello internazionale, le sale sono state mantenute inalterate nella loro originaria configurazione spaziale e architettonica, nel rispetto della discrezione e del rigore filologico del progetto originario. Il progetto, finalizzato al miglioramento del microclima interno e dell’illuminazione, ha previsto la sostituzione dei lucernai interni ed esterni e l’adeguamento degli impianti tecnologici.

Prima ancora di procedere con il nuovo cantiere e con il riallestimento, la Direzione della Galleria ha espresso la necessità di lasciare *in situ* durante i lavori alcune opere di grandi dimensioni per esigenze sia logistiche sia conservative. Si tratta delle tre *Maestà* di Giotto, Duccio di Buoninsegna e Cimabue, nella sala 2, e del *Trittico* di Lorenzo Monaco, nella sala 5-6. Queste opere, estremamente delicate e di grande valore, sono state protette da teche autoportanti in struttura intelaiata e pannelli di legno ignifugato corredate da specchiature trasparenti e porte di accesso per consentire le ispezioni da parte del personale addetto. Ogni teca, chiamata anche *climabox*, è stata costruita sulle dimensioni di ciascun dipinto fino a raggiungere un’altezza di sei metri e mezzo. Tutte presentano “caratteristiche di robustezza e isolamento tali da proteggere l’opera da eventuali urti accidentali, percolazione di liquidi e diffusione di polveri, sono state poi dotate di apparecchi per la climatizzazione interna e per il controllo dei

---

parametri termoigrometrici, con trasmissione dati *wireless* su computer portatile e segnalazione di allarme su dispositivi mobili<sup>178</sup>.

Una volta terminata la costruzione dei *climabox*, è avvenuta la rimozione di 156 staffe metalliche a sostegno dei dipinti che erano incassate nelle pareti, per fare fronte alle nuove esigenze di flessibilità dell'allestimento che prevedono invece l'installazione di barre porta-quadri su tutte le pareti.

Per poter poi effettuare il restauro di pareti e soffitti nel rispetto degli stilemi architettonici e delle finiture, sono stati effettuati saggi stratigrafici e prove di laboratorio su campioni di intonaco e tinteggiatura al fine di studiarne

la caratterizzazione mineralogica, individuare la tipologia e i materiali originali e quelli impiegati nei successivi trattamenti di finitura e procedere alle necessarie integrazioni e ricostruzioni con materiali di opportuna composizione e granulometria.<sup>179</sup>

I lavori hanno quindi previsto opere di manutenzione ordinaria e straordinaria che hanno lasciato invariate le tramezzature interne e tutte le aperture (finestre e alte fenditure), l'eliminazione degli elementi incongrui con il progetto originale o di recente inserimento e il ripristino di materiali e finiture analoghi a quelli del progetto degli anni Cinquanta. Le uniche opere strutturali eseguite riguardano la sostituzione dei lucernai esterni, i cui vetri sono stati sostituiti da vetri atermici calpestabili, e la messa in sicurezza della copertura.

178 Ufficio Direzione Lavori, *Nuova luce sui capolavori degli Uffizi*, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio, Firenze 2005.

179 *Ibid.*

Non sono stati necessari lavori di consolidamento, ma solo forometrie per poter permettere il passaggio degli impianti. Per quanto riguarda la parte impiantistica, si è provveduto a raggiungere e perfezionare gli obiettivi che Scarpa, Michelucci e Gardella avevano previsto<sup>180</sup> per l'ottenimento delle migliori condizioni climatiche e di illuminazione per una corretta fruizione e tutela dei capolavori esposti.

I lavori di riqualificazione si sono occupati prima di tutto del recupero dei lucernai fortemente deteriorati sostituendo gli antichi sistemi di oscuramento a lamelle modulabili con un sistema avanzato di controllo e gestione dei meccanismi. La luce filtra attraverso le ampie superfici vetrate dei lucernari esterni attraverso le lastre opaline di quelli interni e può essere calibrata dai *brise-soleil* a comando automatico<sup>181</sup>. Durante il restauro il sistema è stato

motorizzato e collegato a una stazione meteo esterna, che rileva le condizioni ambientali e la posizione del sole e garantisce il corretto orientamento delle lamelle fino alla chiusura completa, o, al contrario, l'accensione delle luci artificiali se la luce naturale scende sotto la soglia minima necessaria. L'illuminazione artificiale è garantita da un doppio sistema: una serie di apparecchi collocati sopra i lucernari simula la luce naturale e la integra quando questa è insufficiente o assente, mentre una serie di spot indirizza la luce d'accento sulle opere. I sistemi adottano

180 Alcuni interventi in programma non sono stati realizzati per mancanza di risorse finanziarie o a causa della limitatezza delle tecnologie esistenti.

181 A. Chimenti, A. Moroni, M. Vivoli (S.IN.TER. Srl) e M. Iarussi, *Dell'avanzamento del progetto dei Nuovi Uffizi*, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio, Firenze 2005.

sorgenti con tecnologia LED di ultima generazione a elevata resa cromatica e ne sfruttano i vantaggi in termini di efficienza energetica, durezza e facilità nella gestione dei controlli automatizzati.<sup>182</sup>

I nuovi corpi illuminanti sono stati posizionati su un profilo estruso a “H”, continuo e in alluminio, distribuito trasversalmente all’andamento delle capriate e appeso grazie a pendini di sospensione in trufolino di acciaio. Il profilo è agganciato agli elementi portanti del soffitto ed è praticamente impercettibile dal basso.

Negli anni Novanta, quando si sono estesi gli orari di apertura al pubblico anche alle ore pomeridiane e serali, la Direzione della Galleria ha deciso di inserire un binario a mezza altezza delle sale su cui montare i corpi illuminanti artificiali. Questo intervento è stato rivisto dalla nuova Direzione Lavori, che ha pensato di eliminare il binario che interrompeva esattamente a mezza altezza la visione intera delle pareti e quindi l’esposizione delle opere.

La luce artificiale di tipo indiretto, che viene a integrare o sostituire la luce naturale qualora insufficiente o mancante, e quella di tipo diretto, che sottolinea con luci di accento di misurata intensità lo splendore delle superfici dipinte; infine, la luce, soffusa e discreta, riflessa dalle superfici, uniformemente satinata, dei soffitti e delle pareti restituite alla candida tonalità delle origini.<sup>183</sup>

L’adeguamento funzionale e impiantistico ha previsto la ristrutturazione completa dei locali tecnici posti

182 *Ibid.*

183 Ufficio Direzione Lavori, *Nuova luce sui capolavori degli Uffizi*, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio, Firenze 2005.

nel sottotetto dove alloggiavano gli apparecchi preesistenti di climatizzazione, che sono stati rimossi per posizionarvi due nuove unità di trattamento dell'aria. Queste sono state progettate su parametri di potenza adeguati e provviste sia di canalizzazioni di adduzione sia di griglie di diffusione negli ambienti, quindi sono state insonorizzate per evitare la propagazione del rumore alle sale espositive sottostanti. L'intervento ha previsto la sostituzione e l'implementazione delle canalizzazioni di mandata (posizionate sulla risega della finestra a nastro della sala 2, in modo che non siano visibili dai visitatori), mentre i diffusori terminali sono stati inseriti negli spazi esistenti ai bordi dei lucernai. Le canalizzazioni di ripresa esistenti sono state conservate, evitando in questo modo pesanti interventi sulle strutture, mentre è stata completamente rinnovata la rete di adduzione dei fluidi, collegata alla dorsale generale che alimenta tutto l'edificio.

In ogni stanza sono ben visibili le "colonne tecnologiche" in ottone brunito su cui viene riportato anche il numero della sala: esse accolgono tutte le apparecchiature elettriche di servizio e quelle necessarie per gli impianti di sicurezza e di climatizzazione, di telefonia e diffusione sonora collegati con il sistema di supervisione e controllo centralizzato. Le "colonne tecnologiche" hanno permesso di non scavare tracce né nelle pareti né nei soffitti, sono state posizionate vicino alle aperture tra una sala e l'altra e, sulle loro superfici esterne, i sensori controllano il mantenimento delle corrette condizioni termoigrometriche.

Gli impianti di sicurezza comprendono un sistema di rilevazione antincendio, un impianto antintrusione dotato di dissuasori anti-avvicinamento a tecnologia laser disposti a parete o a soffitto – a seconda delle dimensioni e della posizione delle opere – e, infine, un

---

sistema di registrazione TVCC con telecamere ad alta risoluzione.

I lavori sono terminati con la pulitura generale dei pavimenti e con la riverniciatura degli elementi metallici come il battiscopa e gli infissi. Le transenne dell'allestimento precedente sono state fissate al battiscopa anziché al pavimento ed è stato effettuato un trattamento mimetico con impasti e verniciature nei punti precisi in cui le transenne sono state rimosse, al fine di evitare rattoppi della pavimentazione.

---

## PARTE TERZA

### 16. *Contrasti e differenze nel minimo intervento*



Fig. 57. Spaccato assonometrico del progetto realizzato. Disegno di Ilaria Cattabriga

Il progetto per le Sale dei Primitivi si contraddistingue per essere da un lato l'intervento museografico più significativo realizzato nella più famosa Galleria italiana, che costituisce un importantissimo risultato riconosciuto a livello internazionale, ma dall'altro è forse il meno trattato dalla letteratura.

---

Questo contrasto storiografico è quindi un tratto caratteristico del progetto per chi lo voglia studiare, che si ritrova in molti altri aspetti che lo riguardano, dalla progettazione alla realizzazione. Inizialmente può sembrare un ostacolo all'intendimento dell'opera, ma, proseguendo nella ricerca, si rivela un passaggio fondamentale.

Innanzitutto il contrasto nasce tra i progettisti: loro stessi confessano gli scontri avuti in cantiere su aspetti metodologici. Michelucci afferma la propria volontà di sparire dietro al progetto che nasce dalla volontà di mettere in risalto i capolavori da esporre, mentre Scarpa dichiara l'intenzione di lasciare un segno distintivo del proprio contributo al progetto. A partire da questo disaccordo di metodo si rilevano altri inconvenienti minori in cantiere:

Ma fra voi architetti, date anche certe particolarità di carattere, riuscite ad andare sempre d'accordo?

C'era indubbiamente una grande volontà di andare d'accordo. C'è stato un momento difficile, non tanto con Gardella che anzi era accomodante. Avevano messo dietro le porte (negli imbotti) dei blocchi di pietra contro cui andava a picchiare la porta, quindi era una cosa assolutamente illogica. Allora ci fu un po' di discussione che finì andando tutti a bere ma la pietra fu levata. Quando entrai la mattina e vidi la pietra chiesi subito risentito chi avesse fatto mettere questa cosa, allora c'erano gli operai che risposero ammiccando e dicendo che era stato quello con la barba (Scarpa); il Direttore era preoccupato che succedesse tra gli architetti qualcosa, ma per fortuna, come ho detto, finì tutto subito.

Quindi c'era fra Gardella, Scarpa e me una stima reciproca che salvò da qualunque inconveniente e incomprensione; e poi c'era anche un fatto affettuoso: io volevo molto bene a tutti e due. Ero felice di quello che stava nascendo, capivo che succedeva una cosa di importanza enorme nel sistemare questi capolavori. I

---



muratori erano molto bravi, lavoravano con grande sapienza, la loro presenza era fondamentale, mi ricordo per esempio quando con loro si mise a posto la grande lastra dove appoggiava il *Cristo* del Cimabue.<sup>184</sup>

Tra i tre maestri si innescano tensioni attribuibili alle correnti antitetiche sugli allestimenti, quella conservatrice e quella innovativa, incarnate rispettivamente da Michelucci e da Scarpa, mediate dalle personalità più pacate di Gardella e di Salvini.

È come se, grazie alla presenza nel gruppo di due architetti, l'uno che "vuole sparire" di fronte all'opera e l'altro che invece ambisce a rendere evidente il proprio intervento, si riesca a ottenere un risultato equilibrato e omogeneo, in cui architettura e allestimento si equivalgono per mantenere il controllo su tutti gli aspetti del progetto. Questo è stato possibile proprio grazie alla proficua collaborazione con il Direttore, che promuove un inedito scambio tra storia dell'arte e architettura, e quindi anche grazie al costruttivo contrasto di vedute fra i progettisti, abili nel procedere in un lavoro di squadra. Se infatti avesse prevalso una sola posizione sulle altre, anche l'equilibrio del progetto realizzato sarebbe stato turbato, mentre ancora oggi costituisce il punto di forza della composizione.

Se per Scarpa è fondamentale la riconoscibilità e il segno progettista, nel risultato finale nessun contributo si sovrappone agli altri in maniera evidente. Le Sale dei Primitivi rappresentano il prodotto del lavoro di tre personalità e professionalità decisamente differenti, dal

---

184 A. Godoli, *Michelucci e gli Uffizi*, cit., pp. 51-54. Cfr. Regesto in Apparati.



cui contrasto e confronto nasce un risultato che altro non si può definire se non unitario in tutti i suoi tratti.

Il contrasto nasce però, a cantiere già aperto, anche tra progettisti, Direzione e commissione giudicatrice del progetto. Nelle parole di Michelucci si legge:

Furono momenti molto belli e interessanti.

Ricordo che ci fu in un primo tempo una certa opposizione verso noi progettisti all'apertura di quella finestra in alto. D'altronde a nostro favore c'era il fatto che rimaneva tutta quell'altezza fra le opere e la finestra per cui la luce (proveniente dall'esterno e dall'alto) non può disturbare.

Si volle dare al soffitto un certo peso, un certo valore, Scarpa pensò al disegno dei ferri delle capriate e degli altri ferri presenti nelle sale come i telai dei lucernari, le transenne, i battiscopa.

Ci fu poi l'invenzione della lastra di pietra con il grande Cristo del Cimabue che risolse lo spazio della sala in modo meraviglioso; l'opera fu posta in modo che se ne potesse vedere anche il retro; guardarlo dava veramente un senso di piacere.

Vi fu una discussione fra i critici della commissione (i membri del Consiglio superiore delle antichità e belle arti fra cui Salmi che era il presidente, Argan e Venturi), i responsabili del museo e noi, se mettere i principali capolavori in un'unica sala oppure distribuirli. Si ritenne che fosse importantissima l'impressione prima che portava a rendersi conto dei valori presenti nella Galleria. Quando si misero a posto mi ricordo che ci fecero un effetto meraviglioso, proprio anche mercé quella luce che veniva dall'alto.<sup>185</sup>

L'equilibrio e il carattere unitario costituiscono gli esiti più importanti del progetto, frutto della sapienza degli architetti, di un grande lavoro di coordinamento e di un'ulteriore processo di conciliazione tra quanto

---

185 Ivi, pp. 51-54. Cfr. Regesto in Apparati.

richiesto dalla committenza e le intenzioni progettuali degli architetti, da mettere a confronto con quanto la fabbrica vasariana, quindi la preesistenza, permetteva di mettere in pratica. Il programma eseguito si rivela infatti come la continuazione del progetto di Lando Bartoli, che mette in luce, già nell'immediato dopoguerra, le problematiche della Galleria, a loro volta risolte, grado per grado, nel corso delle sistemazioni del 1948 e del 1952. L'intervento inaugurato nel 1956 si inserisce perfettamente nelle fasi di riqualificazione degli Uffizi e questo non può che sottolineare un ulteriore punto di forza del progetto. Gardella, Michelucci e Scarpa non tralasciano il vissuto della Galleria nelle varie fasi di trasformazione e tengono in particolare considerazione le esigenze segnalate sia dalle Soprintendenze alle Gallerie e ai Monumenti sia dalla Direzione al fine di mettere a punto un programma efficace di rinnovo.

Il minimo intervento è in gran parte dovuto alle direttive ricevute dalla Soprintendenza, come ad esempio la messa in sicurezza dei locali con il consolidamento della struttura, inizialmente non previsto dalla commissione di architetti. Su questo tema risulta centrale la relazione di Guglielmo Pacchioni<sup>186</sup>, che indirizza notevolmente il progetto. Il minimo intervento costituisce quindi, allo stesso tempo, la forza generatrice, armonizzante e mediatrice dei contrasti e l'esito finale del progetto da cui deriva l'altissimo risultato ottenuto. In esso risiede inoltre la motivazione principale per cui non restano molti documenti d'archivio.

Le opere di muratore, fabbro, imbianchino, scarpellino, marmista, vetraio e falegname sono sapientemente eseguite secondo le tecniche tradizionali e con

---

186 G. Pacchioni, *op. cit.* Cfr. Regesto in Apparati.

l'utilizzo dei materiali della tradizione come la pietra serena e il cotto dell'Impruneta. L'efficacia del progetto si raggiunge anche grazie alla cura dei particolari e dei dettagli più impercettibili come il vuoto che esiste tra il perimetro dei controsoffitti e il limite delle pareti che va a definire il "contorno" delle sale. Il senso di equilibrio e armonia che si percepisce appena si varca la soglia del grande salone del Duecento è dato dalla pulizia della composizione, dalla cura dei minuziosi, importantissimi dettagli e dalle proporzioni che i maestri hanno saputo ritrovare negli spazi. Le scelte sul posizionamento di un'opera, sul dimensionamento delle aperture, delle lastre in pietra serena oppure sull'altezza delle porte sono prima di tutto dettate dal sistema proporzionale esistente fra le parti. Lo studio delle proporzioni tra le dimensioni di ciascuna sala e tra le dimensioni dei dipinti permette di rintracciare un quadro generale dei rapporti che regolano gli spazi esistenti al fine di operare con la massima esattezza possibile. Questa fondamentale ricerca ha aiutato gli architetti a ottenere così l'uniformità degli spazi, inevitabile risultato di un'approfondita ricerca sul disegno delle sale, sulla prospettiva, sui materiali e sulle tecniche costruttive.

Queste forze hanno lavorato all'unisono e sono state convogliate verso l'unico obiettivo di costruire una grande opera museografica, in gran parte studiata sulla prospettiva, che consente di creare anche un percorso visivo unitario. Se si potessero tracciare delle linee immaginarie lungo le direzioni dello sguardo del visitatore, si potrebbe intercettare una rete di collegamenti tra le sale che trovano un unico fulcro della composizione: il grande *Crocifisso* di Cimabue. L'unitarietà dello spazio è di nuovo chiamata in causa, questa volta con un pretesto ancora

---

più nascosto e finemente studiato, perché, grazie alle viste sulle sale, la curiosità del visitatore viene continuamente stimolata e, con essa, la sua attenzione e la volontà di proseguire nel percorso.

In cantiere si rivela fondamentale l'impegno dell'architetto Guido Morozzi che si fa abile interprete delle direttive di Scarpa, Michelucci e Gardella. Così il suo contributo si unisce al lavoro di squadra e diventa decisivo per la riuscita di un intervento omogeneo e ben eseguito. Carlo Scarpa si concentra sull'allestimento, si occupa del disegno dei supporti e di tutte le soluzioni allestitivo studiate con estrema precisione, grazie alla quale ottiene alti risultati utilizzando pochi materiali: nascono quindi lo zoccolo in bronzo, i supporti delle opere, i soffitti distaccati, il corrimano posizionato in modo che indichi il percorso e il disegno dei lucernari. Gardella lavora invece sulla struttura delle sale che permette di raggiungere una grande continuità dello spazio interno, sul progetto della luce, levando materia per realizzare i tagli delle porte e delle finestre sovradimensionate in modo che le pareti sembrino piani intersecantesi. Importante è il suo lavoro che si focalizza sulla progettazione dei dettagli esecutivi e sul rapporto tra interno ed esterno – tra l'antico edificio e quel tratto di Firenze su Piazza della Signoria e sull'Arno – sottolineato dalla presenza delle grandi finestre che si aprono sulla città e che legano le opere esposte a Firenze. Michelucci è un punto di riferimento per Firenze e per gli Uffizi, le Sale dei Primitivi rispecchiano la ricerca di volumi semplici e dimensioni chiare spesso ricercate dal maestro che si fa portatore della tecnica costruttiva fiorentina nei materiali scarni e nelle opere, nella ricerca di un moderno rapporto con la tradizione toscana. A lui si deve probabilmente l'armonia degli spazi puri

---

e astratti che evocano l'architettura medievale. Nella stessa opera di Michelucci

si è sempre delineata la compresenza simultanea di due vie distinte, due orientamenti diversi tra di loro, ma nati dagli stessi presupposti comuni. Queste due vie sono state l'una, la via dell'inquieta acquisizione delle istanze di un Moderno, subito tradito e declinato in un personalissimo e toscano espressionismo e che ha visto far seguito una produzione di molti esempi, come i grandi edifici pubblici, le molte chiese, i palazzi per gli uffici ecc., mentre l'altra via, invece si è assestata su di un percorso che potremmo definire "minore", quello della riscoperta dei materiali della tradizione, della semplicità dello spazio, della capacità di rendere "abitata" da una appartenenza al luogo nel quale si inserisce, qualunque architettura venga concepita, di saldarla alla doppia natura che questo luogo disvela, cioè alla sua dimensione fisica e a quella molto più complessa di una appartenenza spirituale, ovvero, come egli stesso amava ripetere, "...proprio come se ci fosse sempre stata". E queste due linee viaggiano o su percorsi separati, oppure come più spesso è successo negli ultimi anni della sua opera, tendendo quasi sempre a intersecarsi e a dare origine a una partitura della medesima tonalità, fondendosi in un comporre riverberato da infinite sfumature.<sup>187</sup>

Queste due tensioni opposte trovano l'equilibrio nel lavoro del grande maestro fiorentino e forse, proprio la sua grande capacità di trovare l'armonia tra forze opposte è riconoscibile anche nel progetto per le Sale dei Primitivi. Proprio Michelucci racconta che il progetto si disegna direttamente sul muro, in

---

187 F. Fabbrizzi, *Opere e Progetti di Scuola Fiorentina*, Alinea, Firenze 2008, p. 116.

questo modo avviene il confronto tra i tre architetti. Nelle Sale dei Primitivi il progetto trova esecuzione al raggiungimento del punto di sottile equilibrio tra le intenzioni dei tre progettisti, realizza l'idea di Michelucci che l'opera nella realtà nasca spontaneamente, in maniera anonima, via via a contatto con quei capolavori: il museo come opera d'arte si fa semplicemente eseguire e l'architetto può solo porsi in secondo piano, portando a termine il proprio compito di farsi guidare dai capolavori dei pittori Primitivi e dal loro grande valore.



Fig. 58. Sala 2 oggi, fotografia di Chiara Castellari.



Fig. 59. Sala 3 oggi, fotografia di Chiara Castellari.



Fig. 60. Sala 4 oggi, fotografia di Chiara Castellari.



Fig. 61. Sala 5-6 oggi, fotografia di Chiara Castellari.



Fig. 62. Sala 7 oggi, fotografia di Chiara Castellari.



Fig. 63. Sala 9 oggi, fotografia di Chiara Castellari.

# APPARATI



## BIBLIOGRAFIA

### *Su Allestimento e Museografia (secondo dopoguerra)*

- Albin Franco, *Funzioni e architettura del museo*, in “La Biennale di Venezia, rivista dell’Ente Autonomo della Biennale di Venezia”, VIII, n. 31, aprile-giugno 1958, pp. 25-31.
  - Argan Giulio Carlo, *La prospettiva del museo*, in “I Futuribili”, a. V, n. 30/31, 1971, pp. 53-61.
  - Argan Giulio Carlo, *Expositions itinérantes et éducatives dans les musées d’Italie*, in “Museum”, III, n. 4, 1950, pp. 286-288.
  - Argan Giulio Carlo, *L’architettura del museo*, in “Casabella-Continuità”, XVIII, n. 202, agosto-settembre 1954, p. V.
  - Argan Giulio Carlo, *Problemi di museografia*, in “Casabella-Continuità”, XIX, n. 207, settembre-ottobre 1955, pp. 64-67.
  - Barocchi Paola, *La Galleria e la storiografia artistica*, in Barocchi Paola e Ragionieri Giovanna (a cura di), *Gli Uffizi. Quattro secoli di una Galleria*, Atti del Convegno internazionale di studi (Firenze, 20-24 settembre 1982), Olschki, Firenze 1983.
  - Basso Peressut Luca (a cura di), *I luoghi del museo. Tipo e forme fra tradizione e innovazione*, Editori Riuniti, Roma 1985.
  - Basso Peressut Luca, *Il museo moderno: architettura e museografia da Perret a Kahn*, Lybra Immagine, Milano 2005.
  - Basso Peressut Luca et al., *73 musei*, Lybra Immagine, Milano 2007.
-

- Bazin Germain, *Variations muséologiques*, in “Cahiers d’art”, I, 1954, p. 93.
  - Becherucci Luisa, *Un problema museologico: gli Uffizi*, in “Antichità e Belle Arti”, VI, n.22/23, 1965, pp. 22-29.
  - Becherucci Luisa, *I Grandi Uffizi, problema nazionale*, in “Gazzetta Antiquaria”, 1965, pp. 4-7.
  - Bennett Tony, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Routledge, London 1995.
  - Beri Luca, *Il Museo tra Thanatos ed Eros*, in “Museologia”, n. 1, 1972, pp. 5-18 e “Museologia”, n. 2-3, 1973-1974, pp. 5-29.
  - Becherucci Luisa, *Lezioni di museologia (1969-1980)*, a cura di Boralevi Alberto e Pedone Monica, Università Internazionale dell’Arte. Centro di studi per la museologia e la comunicazione visiva, Firenze 1995.
  - Bosoni Giampiero *et al.*, *Gli interni nel progetto sull’esistente*, a cura di Carnoldi Adriano, il Poligrafo, Padova 2007.
  - Bonfanti Ezio, Porta Marco, *Città, museo e architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Vallecchi, Firenze 1973.
  - Brandi Cesare, *Il problema delle esposizioni*, in “Ulisse”, a. XI, fasc. XXVII, 1957, pp. 1383-1391.
  - Cazzato Vincenzo (a cura di), *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, IPZS, Roma 2001.
  - Chiezzi Federico, *Verso i Nuovi Uffizi. La Galleria e la cultura del museo dal Dopoguerra a oggi*, Edifir, Firenze 2006.
  - Cimoli Anna, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949-1963*, Il Saggiatore, Milano 2007.
  - Coletti Lucio, *La mostra Giottesca*, in “Bollettino d’arte”, XXXI, 1937-1938, pp. 49-72.
  - Cresti Carlo, *Scritti di museologia e museografia*, Pontecorboli, Firenze 1996.
  - Dalai Emiliani Marisa, *Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia*, in Magagnato Licisco (a
-

- cura di), *Carlo Scarpa a Castelvecchio*, catalogo della mostra, Edizioni di Comunità, Milano 1982, pp. 149-170.
- Dalai Emiliani Marisa, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia: il saper mostrare di Carlo Scarpa*, Marsilio, Venezia 2008.
  - Dalai Emiliani Marisa, *Argan e il museo*, in Claudio Gamba (a cura di), *Giulio Carlo Argan. Intellettuale e storico dell'arte*, Electa, Milano 2012, pp. 70-79.
  - Demma Alessandro, *Il museo contemporaneo. La funzione educativa come spazio critico*, tesi di dottorato, Università degli studi di Salerno 2011, p. 16.
  - Dorfles Angelo, *Premesse estetico-psicologiche delle attività educative dei musei degli Stati Uniti lezioni periodiche e conferenze*, in Ministero della Pubblica Istruzione (a cura di), *Atti del convegno di Museologia (Perugia 18-20 marzo 1955)*, Roma 1956.
  - Fiorio Maria Teresa, *Il Museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Bruno Mondadori, Milano 2011.
  - Gavazzoli Maria Laura Tomea, *Manuale di Museologia*, Rizzoli-Etas, Milano 2003.
  - Huber Antonella, *Il Museo italiano: la trasformazione di spazi storici in spazi espositivi: attualità dell'esperienza museografica degli anni Cinquanta*, Lybra Immagine, Milano 1997.
  - Johnson Philip Cortelyou, *Letter to the Museum Director*, in "Museum News", XXXVIII, n. 5, gennaio 1960, pp. 22-25.
  - Lenzi Fiamma, Zifferero Andrea (a cura di), *Archeologia del museo. I caratteri originali del museo e la sua documentazione storica fra conservazione e comunicazione*, Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia Romagna, Compositori, Bologna 2004.
  - Mairesse François, Desvallées André (a cura di), *Vers une redéfinition du musée*, L'Harmattan, Paris 2007.
  - Monciatti Alessio, *Alle origini dell'arte nostra. La mostra Giottesca del 1937 a Firenze*, Il Saggiatore, Milano 2010.
-

- Mastropietro Mario (a cura di), *Nuovo allestimento italiano*, Lybra Immagine, Milano 2007.
  - Mazzariol Giuseppe, *Parliamo un po' di esposizioni: le esperienze di Franco Albini, del gruppo BBPR e di Carlo Scarpa*, Università internazionale dell'arte, Venezia 1985.
  - Ranellucci Sandro, *Allestimento museale in edifici monumentali*, Kappa, Roma 2005.
  - Ministero della Pubblica Istruzione, *Atti del convegno di Museologia (Perugia 18-20 marzo 1955)*, Roma 1956.
  - Pacchioni Guglielmo, Salvini Roberto, *La Galleria degli Uffizi. Problemi tecnici e di riordinamento*, Arnaud, Firenze 1951.
  - Polano Sergio, *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Lybra Immagine, Milano 1988.
  - Rosi Giorgio, Brugnoli Maria Vittoria, Mezzetti Amalia (a cura di), Ministero della Pubblica Istruzione – Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, *Musei e Gallerie d'arte in Italia 1945-1953*, La Libreria dello Stato, Roma 1953.
  - Rudi Arrigo, *Architettura, restauro e allestimento*, Marsilio, Venezia 2011.
  - Russo Valentina, *Giulio Carlo Argan. Restauro, critica, scienza*, Nardini, Firenze 2009.
  - Salmi Mario, *La Mostra Giottesca*, in “Emporium”, XLIII, pp. 349-364.
  - Salvini Roberto, *Criteri di riordinamento e di esposizione*, in “La Galleria degli Uffizi. Problemi tecnici e di riordinamento”, 1951, pp. 33-41, pubblicato in “Gli Uffizi. Studi e Ricerche”, n. 12, Centro Di, Firenze 1994, pp. 43-47.
  - Salvini Roberto, *Il nuovo ordinamento della Galleria*, in “Casabella”, 1957, n. 214, pp. 20-25.
  - Salvini Roberto, *Relazione sui lavori necessari per la sistemazione definitiva della Galleria degli Uffizi*, in “Gli Uffizi, Studi e Ricerche”, 1956, n. 12, Centro Di, Firenze 1994, pp. 48-49.
-

- Salvini Roberto, *La sistemazione degli Uffizi*, in “Ulisse”, 1957, XI, n. V, pp. 1420-25.
- Salvini Roberto, *Galleria degli Uffizi. Catalogo dei dipinti*, Arnaud, Firenze 1954.
- Venturi Lionello, *Il museo, scuola del pubblico*, in Ministero della Pubblica Istruzione (a cura di), *Atti del convegno di Museologia* (Perugia 18-20 marzo 1955), Roma 1956.
- Wellington Gahtan Maia (a cura di), *Giorgio Vasari e la nascita del museo*, Edifir, Firenze 2012.

*Su I danni di guerra e la riapertura degli Uffizi,  
il cantiere Uffizi*

- *Mostra della Firenze distrutta; inaugurata a Palazzo Strozzi nell'anniversario della liberazione della città*, catalogo della mostra, 11 agosto 1945.
  - Bartoli Lando, *Introduzione all'architettura. Galleria degli Uffizi. I danni della guerra e il progetto di sistemazione*, Cya Editore, Firenze 1946.
  - Bartoli Lando, *Gli anni dopo la guerra*, in “Gli Uffizi. Studi e Ricerche”, n. 12, Centro Di, Firenze 1994, pp. 19-24.
  - Belli Gianluca, Belluzzi Amedeo, *Una notte d'estate del 1944*, Polistampa, Firenze 2013.
  - Calzini R., *Gli Uffizi riaprono soltanto per metà*, in “Corriere della Sera”, 16 giugno 1948.
  - Caneva Caterina, *Il direttorato di Luciano Berti (1969-1987)*, in “Gli Uffizi. Studi e Ricerche”, n. 12, Centro Di, Firenze 1994, pp. 103-112.
  - Cecchi Roberto, Paolucci Antonio (a cura di), *Cantiere Uffizi*, Gangemi, Roma 2007.
  - Chiezzi Federica, *Verso i Nuovi Uffizi. La Galleria e la cultura del museo dal Dopoguerra a oggi*, Edifir, Firenze 2006.
  - Ercolino Maria Grazia, *La ricostruzione post-bellica di Fi-*
-

- renze. *Il dibattito, le proposte, le realizzazioni*, in Vittorio Franchetti Pardo (a cura di), *L'architettura nelle città italiane del XX secolo dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Jaca Book, Milano 2003, pp. 74-79.
- Fasola Cesare, *Le Gallerie di Firenze e la guerra*, Monsalvato, Firenze 1945.
  - Fasola Cesare, *La Galleria degli Uffizi in Firenze*, Azienda libraria editoriale fiorentina, Firenze 1948.
  - Longhi Roberto, *Gli Uffizi sistemati*, in “Paragone”, n. 29, 1952, pp. 57-62.
  - Michelucci Giovanni, *Una proposta per Piazza Castellani*, in “Gli Uffizi. Studi e Ricerche”, n. 8, Centro Di, Firenze 1990.
  - Mignani Daniela, *I “Grandi Uffizi”. Il progetto Bemporad: 1964-1984*, in “Gli Uffizi. Studi e Ricerche”, n. 12, Centro Di, Firenze 1994, pp. 85-90.
  - Ministero per i beni e le attività culturali Soprintendenza speciale per il patrimonio storico artistico ed etnoantropologico e per il polo museale della città di Firenze, Lombardi Elena (a cura di), *L'archivio di Giovanni Poggi (1880-1961) soprintendente alle Gallerie Fiorentine*, Polistampa, Firenze 2011, pp. 290-312.
  - Morozzi Guido, Paolini Claudio (a cura di), *Relazione sui danni sofferti a causa della guerra dal patrimonio artistico monumentale della provincia di Firenze*, in “Quaderni del servizio educativo”, n. 26, Polistampa, Firenze 2009.
  - Morozzi Guido, Paolini Claudio (a cura di), *Relazione sui danni sofferti a causa della guerra dal patrimonio artistico monumentale della provincia di Firenze*, in “Quaderni del servizio educativo”, n. 27, Polistampa, Firenze 2009.
  - Morozzi Guido, *Gli anni '50 e '60*, in “Gli Uffizi. Studi e Ricerche”, n. 12, Centro Di, Firenze 1994, pp. 31-34.
  - Pacchioni Guglielmo, *A proposito dei lavori compiuti e da compiersi nella Galleria degli Uffizi*, in “La Galleria degli Uffizi. Problemi tecnici e di ordinamento”, Arnaud, Firen-
-

- ze 1951, pp. 5-20, pubblicato anche in “Gli Uffizi. Studi e Ricerche”, n. 12, Centro Di, Firenze 1994, pp. 35-42.
- Papini Roberto, *Il nostro referendum sulla ricostruzione di Firenze*, in “La Nazione del Popolo”, III, 15 settembre 1946.
  - Poggi Giovanni, *Tre note sullo stato delle distruzioni in seguito alla “battaglia di Firenze” e sul complesso andamento dei lavori di riparazione*, Firenze, 12 agosto 1944, in “Gli Uffizi. Studi e Ricerche”, n. 12, Centro Di, Firenze 1994, p. 25.
  - Poggi Giovanni, *Danni subiti da edifici artistici per le distruzioni provocate dal nemico nella notte dal 3 al 4 agosto e nei giorni seguenti*, in “Gli Uffizi. Studi e Ricerche”, n.12, Centro Di, Firenze 1994, pp. 25-30.
  - Ragghianti Carlo Ludovico, *La rinascita degli Uffizi*, in “Il Mondo”, 28 giugno 1952, pubblicato in “Gli Uffizi. Studi e Ricerche”, Centro Di, Firenze 1994, pp. 243-245.
  - Rusconi Arturo Jahn, *Si riaprono, rinnovati, gli Uffizi*, in “La Nazione”, 23 giugno 1948, pubblicato in “Gli Uffizi. Studi e Ricerche”, n. 12, Centro Di, Firenze 1994, pp. 213-215.
  - Salvini Roberto, *Criteri di ordinamento e di esposizione*, in “Gli Uffizi. Studi e Ricerche”, n. 12, Centro Di, Firenze 1994, pp. 43-47.
  - Venturi Lionello, *La rinascita degli Uffizi*, in “Il Mondo”, 24 maggio 1952.

#### *Su L'Italia Repubblicana e il Museo come spazio didattico*

- Argan Giulio Carlo, *Il Museo come scuola*, in “Comunità”, n. 3, 1949, pp. 64-66.
- Argan Giulio Carlo, *La crisi dei Musei italiani*, in “Ulisse”, XI, n. V, 1957, pp. 1397-1410.
- Argan Giulio Carlo, *Storia dell'arte come storia della città*, a cura di Bruno Contardi, Editori Riuniti, Roma 1984.

- Associazione nazionale dei musei italiani, *Museo perché, museo come: Roma, Palazzo delle Esposizioni, 23 set.-31 ott. 1978*, De Luca, Roma 1978.
- Barbiano di Belgiojoso Ludovico, Peressutti Enrico, Rogers Ernesto Nathan, *Carattere stilistico del Museo del Castello*, in “Casabella-Continuità”, XX, n. 211, giugno-luglio 1956, pp. 63-77.
- Berti Luciano, *Museo e massificazione*, in “Il Museo come esperienza sociale”, Atti del Convegno di Studi (Roma 4-6 dicembre 1971), De Luca, Roma 1972.
- Durbiano Giuseppe, *I nuovi maestri: architetti tra politica e cultura nel dopoguerra*, Marsilio, Venezia 2000.
- Giovannoni Gustavo, *Les édifices anciens et les exigences de la muséographie moderne*, in “Museum”, XXV-XXVI, n.1/2, 1943, pp. 17-23.
- Lovero Pasquale, *La progettazione critica: un tipo di procedimento progettuale*, Cafoscarina, Venezia 2008.
- Mercenaro Caterina, *Palazzo Rosso*, in “Paragone”, n. 139, 1961, p. 36.
- Piva Antonio, *La fabbrica di cultura, la questione dei musei in Italia dal 1945 ad oggi*, Il Formichiere, Milano 1978.
- Tafuri Manfredo, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986.
- Venturi Lionello, *Il museo, scuola del pubblico*, in Ministero della Pubblica Istruzione, Atti del convegno di Museologia (Perugia 18-20 marzo 1955), Roma 1956, pp. 31-36.
- Wolff Stuart J. (a cura di), *L'Italia Repubblicana vista da fuori (1945-2000)*, Il Mulino, Bologna 2007.
- Zevi Bruno, *Personalità e opere generatrici del linguaggio architettonico*, Newton & Compton, Milano 1998.
- Zevi Bruno, *Verso un'architettura organica*, Einaudi, Torino 1945.
- Zevi Bruno, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino 1950.

*Su Le Sale dei Primitivi e la critica dell'opera*

- Aymonino Carlo, Canella Guido, Polesello Gianugo, Semerani Luciano, Tentori Francesco, Zorzi Renzo, *Per/To Ignazio Gardella (30 marzo 1995 – 15 marzo 1999)*, in “Zodiac”, gennaio-giugno 1999, n. 2, pp. 4-35.
- Barbacci Alfredo, *Relazione sull'andamento dei lavori di sistemazione della galleria degli Uffizi*, 12 dicembre 1953, pubblicato in “Gli Uffizi. Studi e Ricerche”, n. 12, Centro Di, Firenze 1994, p. 47.
- Bemporad Nello, *Dell'urgenza di allontanare dagli Uffizi l'Archivio di Stato*, in “Antichità e Belle Arti”, VI, n. 22-23, 1965, pp. 30-32.
- Bemporad Nello, *Il rinnovamento degli Uffizi a Firenze*, in “Architettura: cronache e storia”, v. 27, n. 5/307, maggio 1981, pp. 310-314.
- Bemporad Nello, *Inaugurazione della Sala del Botticelli*, Arnaud, Firenze 1951.
- Bernard Berenson, *Rivisitando Firenze*, in “Corriere della Sera”, 20 settembre 1956, pubblicato successivamente in B. Berenson, *Pagine di Diario, pellegrinaggi d'arte*, Milano 1958.
- *The Uffizi and problems of restoration in Florence*, in “The Burlington Magazine”, v. XCIX, n. 648, marzo 1957, pp. 73-84.
- Canali Ferruccio (a cura di), *La nuova architettura del “GDSU-Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi”: l'intervento di Edoardo Detti e di Carlo Scarpa con la supervisione di Guido Morozzi (1952-1960)*, in Ferruccio Canali (a cura di), *Architettura e arte del Principato Mediceo. Vasari, gli Uffizi e Michelangelo: dall'“invenzione” del Rinascimento al mito di Firenze*, Bollettino della Società di Studi di Firenze, Emmebi, Firenze 2015, pp. 411-419.
- Conforti Claudia, Dulio Roberto, Marandola Marzia, *Giovanni Michelucci (1891-1990)*, Electa, Milano 2006, p. 225.

- Dal Co Francesco, *I Grandi Uffizi*, in “Casabella 2000”, v. 64, n. 681, 2000, pp. 4-5.
- Fabbrizzi Fabio, Macci Loris, Tramonti Ulisse, *Opere e progetti di scuola fiorentina 1968-2008*, Alinea, Firenze 2008, pp. 44-46.
- Godoli Antonio, *Michelucci e gli Uffizi*, in “Gli Uffizi. Studi e Ricerche”, n. 12, Centro Di, Firenze 1994, pp. 51-54.
- Guidarini Stefano, *Ignazio Gardella nell'architettura italiana. Opere 1929-1999*, Skira, Biblioteca di architettura, Milano 2002, p. 90.
- Iarussi Massimo, *Il progetto della luce nei Nuovi Uffizi*, in Cecchi Roberto, Paolucci Antonio (a cura di), *Cantiere Uffizi*, Gangemi, Roma 2007, pp. 339-345.
- Micheletti Emma, *I direttori. Roberto Salvini e Luisa Bacherucci*, in “Gli Uffizi. Studi e Ricerche”, n. 12, Centro Di, Firenze 1994, pp. 57-60.
- Previtali Giovanni, *La fortuna dei Primitivi. Dal Vasari ai Neoclassici*, Einaudi, Torino 1964.
- Salvini Bruno, *Il nuovo ordinamento della Galleria*, in “Casabella”, n. 214, febbraio-marzo 1957, pp. 20-25.
- Venturi Lionello, *La rinascita degli Uffizi*, in “Il Mondo”, 24 maggio 1952.
- Vinciguerra Mario, *Meno esperimenti più oculutezza. Il caso degli Uffizi*, in “Il Messaggero di Roma”, 3 maggio 1952.
- Zermani Paolo, *Ignazio Gardella*, Laterza, Roma-Bari 1991.
- Zevi Bruno, *Sale nuove agli Uffizi*, in “Cronache”, 29 luglio 1956, pubblicato successivamente in Zevi Bruno, *Cronache di architettura*, 73/190, Bari 1971, pp. 191-192.

### *Su L'estetica del secondo Novecento*

- Croce Benedetto, *Rivista Bibliografica*, in “La Critica”, 1927, vol. XXV, pp. 56-59.
-

- D'Angelo Paolo, *L'estetica italiana del Novecento*, Laterza, Roma 1997.
- D'Angelo Paolo, *Cesare Brandi: critica d'arte e filosofia*, Quodlibet, Macerata 2006.
- Previtali Giovanni, *La fortuna dei Primitivi. Dal Vasari ai Neoclassici*, Einaudi, Torino 1964.
- Salvini Roberto, *La critica d'arte moderna: la pura visibilità*, L'Arco, Firenze 1949, seconda edizione: Salvini Roberto, *La critica d'arte della pura visibilità e del formalismo*, Garzanti, Milano 1977.
- Venturi Lionello, *Il Gusto dei Primitivi*, Zanichelli, Bologna 1926.

*Su Gli autori:*

*Ignazio Gardella*

SCRITTI E INTERVENTI di IGNAZIO GARDELLA

- Intervento al Convegno su: *La Conservazione dei musei*, Torino, 25-27 novembre 1982.
- Intervento al Convegno di Parigi su *Il Movimento Moderno in Italia prima della guerra e gli orientamenti dell'architettura italiana dal dopoguerra fino ai nostri giorni*, 15 febbraio 1984.
- Intervento al dibattito sul libro *Carlo Scarpa – Il pensiero il disegno i progetti*, presso la Libreria l'Archivoltò, Milano, 12 giugno 1984.
- Porta Marco (a cura di), *L'architettura di Ignazio Gardella*, Etas libri, Milano 1985.
- Intervento al Convegno sull'architettura moderna tra gli anni '30 e '50, Bergamo, 29 marzo 1985.

SCRITTI SU IGNAZIO GARDELLA

- Argan Giulio Carlo, *Ignazio Gardella*, Edizioni di Comunità, Milano 1959.
-

- Argan, Giulio Carlo *Opere di Ignazio Gardella*, in “Architect’s year book”, Elek Book, London 1956.
  - Buzzi Ceriani Franco, *Architetti italiani – Gardella*, in “Comunità”, 21 novembre 1953, pp. 49-51.
  - Buzzi Ceriani Franco, *Ignazio Gardella: progetti e architetture 1933-1990*, Marsilio, Venezia 1992.
  - Casamonti Marco (a cura di), *Ignazio Gardella Architetto (1905-1999): costruire la modernità*, Electa, Milano 2006.
  - Ciarcia Saverio, *Architettura di Ignazio Gardella: il pensiero e le opere*, Giannini, Napoli 2012.
  - Farina Paolo, *Il fascino del presente*, in “Controspazio”, 1980, nn. 1-6.
  - Farina Paolo, *La presenza del passato. Prima mostra internazionale di architettura*, ed. La Biennale di Venezia, Venezia 1980.
  - Guidarini Stefano, *Ignazio Gardella nell’architettura italiana. Opere 1929-1999*, Skira, Biblioteca di architettura, Milano 2002.
  - Guiducci Roberto, *Appunti sulla progettazione di Gardella*, “Casabella-Continuità”, n. 235, gennaio 1960.
  - Mazzariol Giuseppe, *Umanesimo di Gardella*, in “Zodiac”, n. 2, giugno 1958.
  - Monestiroli Antonio (con introduzione di Federico Bucci), *L’architettura secondo Gardella*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna 2010.
  - Porta Marco (a cura di), *L’architettura di Ignazio Gardella*, presentazione di Giulio Carlo Argan, Etas Libri, Milano 1985.
  - Porta Marco, *Ritorno a Gardella*, in “Domus”, n. 670, marzo 1986.
  - Rebecchini Marcello, *Architetti italiani 1930-1990: Giovanni Michelucci, Adalberto Libera, Mario Ridolfi, Ignazio Gardella, Giancarlo De Carlo, Carlo Aymonino, Aldo Rossi*, Officina, Roma 1990, pp. 9-43.
  - Rossi Aldo, *Introduzione a Ignazio Gardella*, in “A + U”,
-

- luglio 1976, n. 12.
- Santini Pier Carlo, *Incontri con i protagonisti: Ignazio Gardella*, in “Ottagono”, settembre 1977, n. 46.
  - Samonà Alberto, *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*, Officina, Roma 1981.
  - Zermani Paolo, *Ignazio Gardella*, Laterza, Roma-Bari 1991.
  - Zevi Bruno, *Fuori dell'avanguardia come Ammanati*, in “L'Espresso”, n. 1959, ora in “Cronache di architettura”, 1958-60, vol. II, Laterza, Bari 1971.

### Giovanni Michelucci

#### SCRITTI di GIOVANNI MICHELUCCI

- Michelucci Giovanni, “*Contatti*” fra architetture antiche e moderne, in “Domus”, febbraio 1932, n. 50, pp. 67-71 e 134-136.
- Michelucci Giovanni, *Fonti della moderna architettura italiana*, in “Domus”, 1932, 56, pp. 460-461.
- Michelucci Giovanni, *Limiti del “razionalismo” e della decorazione nella nuova architettura*, in “Le Arti”, n. 3, 1939, pp. 281-283.
- Michelucci Giovanni, *Ambienti storici e urbanistica moderna*, in “Domus”, 223-225, 1947, pp. 97-103.
- Michelucci Giovanni, *La ricostruzione in Toscana, nell'Umbria e nelle Marche*, in “Edilizia Moderna”, 40-42, 1948, pp. 2-7.
- Michelucci Giovanni, *Una proposta per Piazza Castellani*, in “Gli Uffizi. Studi e Ricerche”, n. 8, Centro Di, Firenze 1990.

#### SCRITTI SU GIOVANNI MICHELUCCI

- Albisinni Piero, De Carlo Laura (a cura di), *Architettura, disegno, modello: verso un archivio digitale dell'opera di maestri del XX sec.: Giovanni Michelucci, Maurizio Sacripanti, Leonardo Savioli*, Gangemi, Roma 2011.
-

- Belluzzi Amedeo, Conforti Claudia, *Giovanni Michelucci: catalogo delle opere*, Electa, Milano 1986.
  - Biagi Massimo, Brancolini Criachi Anna, *Giovanni Michelucci. Una materia viva*, Fantacci, Monsummano Terme, 1981.
  - Borsi Franco, *Giovanni Michelucci*, Libreria Editrice fiorentina, Firenze 1966.
  - Butini Riccardo, *Giovanni Michelucci: fotogrammi del museo*, Diabasis, Reggio Emilia 2007.
  - Conforti Claudia, Dulio Roberto, Marandola Marzia, *Giovanni Michelucci (1891-1990)*, Electa, Milano 2006.
  - Conforti Claudia, Dulio Roberto, Marandola Marandola, *Giovanni Michelucci 1891-1990*, in “Casabella”, v. 72, n. 765, aprile 2008, pp. 96-97.
  - Cresti Carlo (a cura di), *Michelucci architetto*, Pontecorboli, Firenze 2010.
  - Cerasi Maurice, *Michelucci*, De Luca, Roma 1968.
  - Detti Edoardo, *Giovanni Michelucci*, in “Comunità”, 23, 1954, pp. 38-42.
  - Leorati Alfredo, *Giovanni Michelucci*, in “Atti e memorie della Accademia Clementina di Bologna”, Bologna 1991, pp. 253-254.
  - Koenig Giovanni Klaus, *Giovanni Michelucci*, in “Architettura in Toscana 1931-1968”, ERI, Torino 1968, pp. 73-102.
  - Lugli Leonardo, *Giovanni Michelucci: il pensiero e le opere*, Patron, Bologna 1966.
  - Papini Roberto, *Di Giovanni Michelucci architetto*, in “Domus”, 25, 1930, pp. 20-23, 58.
  - Rebecchini Marcello, *Architetti italiani 1930-1990: Giovanni Michelucci, Adalberto Libera, Mario Ridolfi, Ignazio Gardella, Giancarlo De Carlo, Carlo Aymonino, Aldo Rossi*, Officina, Roma 2002.
  - Ricci Leonardo, *L'uomo Michelucci, dalla casa Valiani alla Chiesa dell'Autostrada*, in “L'Architettura. Cronache e storia”, 76, 1962, pp. 664-689.
-

- Sacchi Bruno (a cura di), *Giovanni Michelucci, catalogo della mostra RIBA, London*, Modulo Editrice, Calzano-Firenze 1978.

### *Carlo Scarpa*

#### SCRITTI di CARLO SCARPA

- Scarpa Carlo, *C. Scarpa per Cleto Munari*, Rossi e Arcandi, Vicenza 1977.
- Scarpa Carlo, *Carlo Scarpa designer*, Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 1984.
- Scarpa Carlo, *Scarpa: l'architettura nel dettaglio*, Jaca Book, Milano 1996.
- Scarpa Carlo, *Carlo Scarpa, Museo Canoviano*, Possagno, Stuttgart, London, Meuges 2002.
- Scarpa Carlo, Semi Franca (a cura di), *Carlo Scarpa: un'idea per palazzo Tron = an unpublished idea for the Palazzo Tron*, Cicero, Venezia 2010.

#### SCRITTI SU CARLO SCARPA

- Albertini Bianca, Bagnoli Sandro, *Scarpa: l'architettura nel dettaglio*, Milano, Jaca Book, Milano 1988.
  - Albertini Bianca, Bagnoli Sandro, *Scarpa, Musei ed esposizioni*, Jaca Book, Milano 1992.
  - Beltramini Guido, Forster Kurt W., Marini Paola (a cura di), *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944-1976. Case e paesaggi 1972-1978*, Electa, Milano 2000.
  - Beltramini Guido, Zannier Italo (a cura di), *Carlo Scarpa: atlante delle architetture*, Marsilio, Regione del Veneto, Venezia 2006.
  - Beltramini Guido (a cura di), *Carlo Scarpa e la scultura del '900*, Marsilio, Venezia 2008.
  - Bettini Sergio, *L'Architettura di Carlo Scarpa*, in "Zodiac", 1960, n. 6, pp. 140-187.
  - Brusatin Manlio, *Carlo Scarpa architetto veneziano*, in
-

- “Controspazio”, n. 3-4, 1972, pp. 50-51.
- Caliari Pier Federico, Arnaldi Arnaldo (a cura di), *Appunti di museografia. 4, Carlo Scarpa e il modello dell'effimero: 15.12.2000*, CLUP, Milano 2001.
  - Scarpa Carlo, Guiccione Margherita, *Carlo Scarpa: i disegni di Carlo Scarpa per la Biennale di Venezia: architetture e progetti (1948-1968)*, Roma, Gangemi 2002.
  - *Carlo Scarpa e gli artigiani*, in “Double Face”, 17 febbraio 2007.
  - Colombo Monica, Lucivero Alessandra (a cura di), *Carlo Scarpa*, Hachette, Milano 2012.
  - Crippa Maria Antonietta, *Scarpa: il pensiero, il disegno, i progetti*, Jaca Book, Milano 1984.
  - Dal Co Francesco, Mazzariol Giuseppe (a cura di), *Carlo Scarpa: opera completa*, Electa, Milano 1984.
  - Dal Co Francesco, Mazzariol Giuseppe, *Carlo Scarpa (1906-1978)*, Electa, Milano 1996.
  - Di Lieto Alba, *I disegni di Carlo Scarpa per Castelvechio*, Marsilio, Venezia 2006.
  - Duboy Philippe, *Carlo Scarpa: l'art d'exposer*, JRP, Zurigo 2014.
  - Franco Fabrizia, *Carlo Scarpa: padiglioni espositivi 1950-1954-1961*, Unicopli, Milano 1998.
  - Giolli Raffaello, *Alla Biennale di Venezia*, in “Casabella-Costruzioni”, 1942, n. 175.
  - Lanzarini Orietta, *Carlo Scarpa: l'architetto e le arti: gli anni della Biennale di Venezia 1948-1972*, Marsilio, Venezia 2003.
  - Longhi Roberto, *Frammento Siciliano*, in “Paragone”, n. 47, 1953.
  - Los Sergio, Frahm Klaus (a cura di), *Carlo Scarpa*, Benedikt Taschen, Köln 1999.
  - Los Sergio, *Carlo Scarpa: architetto poeta*, Cluva, Venezia 1967.
  - Marcianò Ada Francesca (a cura di), *Carlo Scarpa*, Zanichelli, Bologna 1984.
-

- Marinelli Sergio, *Carlo Scarpa: il museo di Castelvecchio*, Electa, Milano 1991.
  - Mazzariol Giuseppe, *Opere di Carlo Scarpa*, in “L’Architettura. Cronache e storia”, n. I, 1955, p. 3.
  - Mazzariol Giuseppe, *Un’opera di Carlo Scarpa: il riordino di un antico palazzo veneziano*, in “Zodiac”, n. 13, 1964.
  - Miotto Luciana, *Carlo Scarpa: i musei*, Testo & Immagine, Torino 2004.
  - Polano Sergio, *Per un repertorio del “mostrare” in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Edizioni Libra Immagine, Milano 1988.
  - Polano Sergio, *Carlo Scarpa: Palazzo Abatellis: La Galleria della Sicilia*, Palermo 1953-1954, Electa, Milano 1989.
  - Romanelli Giandomenico, *Ottant’anni di architettura e allestimenti alla Biennale di Venezia*, La Biennale di Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Venezia 1976.
  - Semi Franca (a cura di), *A lezione con Carlo Scarpa*, Cicero, Venezia 2010.
  - *Studi su Carlo Scarpa*, Regione Veneto, Marsilio, Venezia 2003.
  - Tegetthof Wolf, Zanchettin Vitale (a cura di), *Carlo Scarpa: strutture e forme*, Marsilio, Regione del Veneto, Venezia 2006.
  - Tentori Francesco, *Progetti di Carlo Scarpa*, in “Casabella-Continuità”, n. 222, 1958.
  - Tentori Francesco, *Carlo Scarpa*, in “Casabella”, n. 443, 1979.
-



## REGESTO DEI DOCUMENTI ARCHIVISTICI

### *Scheda del progetto*

Nome	Progetto di sistemazione e riordino per le Sale dei Primitivi
Luogo	Galleria degli Uffizi – Firenze
Progettista	Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci, Carlo Scarpa
Collaboratori	Guido Morozzi (poi Soprintendente ai Monumenti dal 1964 al 1973, successore di Ugo Procacci, predecessore di Nello Bemporad)
Anni di realizzazione	1954-1956
Committente/i	Ministero della Pubblica Istruzione
Ministro della P.I.	Antonio Segni (1951-1953; 1953-1954); Egidio Tosato (Gennaio 1954-Febbraio 1954); Gaetano Martino (Febbraio 1954-Settembre 1954); Giuseppe Ermini (Settembre 1954-Luglio 1955); Paolo Rossi (Luglio 1955-Maggio 1957)
Sottosegretario alla P.I.	Carlo Ludovico Ragghianti
Direttore Uffizi	Roberto Salvini (1949-1956)
Imprese coinvolte	Ditta Mugelli Carlo e Figlio – Impruneta: opere murarie Ditta Bonardi Piero e Renzo: opere di decoratore e di pittore Ditta Mariani Mario e Ditta Nenci e Scarti: lavori di fabbro per l'allestimento

	Ditta Bruschi Armando: fornitura e montaggio vetri Ditta Masi Mario: impianto elettrico Ditta Zuffanelli Piero e Ditta S.A.R.I.: falegnameria Ditta Taddei Natale e Fabrizio: tappezzeria Ditta Tosco-Termica: impianti termici (sono da verificare: ritrovate nella relazione di Nello Bemporad come nomi di ditte utilizzate da anni agli Uffizi nel libretto sull'inaugurazione Sala Botticelli)
Soprintendenti	Filippo Rossi – Gallerie (1952-1956); Alfredo Barbacci – Monumenti (1952-1960)

### *Regesto dei documenti archivistici*

Giovanni Poggi (Direttore della Galleria degli Uffizi), *Tre note sullo stato delle distruzioni in seguito alla "battaglia di Firenze" e sul complesso andamento dei lavori di riparazione*, pubblicato in *Gli Uffizi. Studi e Ricerche*, n. 12, Centro Di, Firenze, 1994, pp. 25-27.

Firenze, 12 agosto 1944

Danni subiti da edifici artistici per le distruzioni provocate dal nemico nella notte dal 3 al 4 agosto e nei giorni seguenti.

### *Galleria degli Uffizi*

L'edificio della Galleria degli Uffizi, essendo attiguo alla zona che è stata demolita, ha sofferto moltissimo, e ha subito la perdita quasi totale delle chiusure a vetri e la disintegrazione di quasi tutti gli infissi.

Inoltre sono caduti vari soffitti a stoa e purtroppo tra questi varie parte del soffitto a grottesche dei corridoi nonché i due soffitti delle sale XIV e XV, dal lato della Tribuna, che erano fra le stanze più antiche della Galleria, dove in origine si conservavano le armi e le curiosità naturali.

Delle decorazioni cinquecentesche di queste due sale è andata perduta circa la metà, e sono cadute non solo zone della parte decorativa a grottesche ma anche alcune delle riquadrature in cui erano rappresentati fatti allusivi all'antica destinazione delle sale. Nel primo corridoio che comprendeva le più antiche grottesche eseguite dalla scuola dell'Allori (Allori, Butteri, Pieroni e Bizzelli), sono andate perdute diverse zone in vari scomparti; nel secondo corridoio è danneggiato il pergolato della prima campata dell'Ulivelli e altri; maggiori danni si sono avuti nel terzo corridoio sia nella parte più antica seicentesca dipinta dall'Ulivelli e dai suoi scolari, sia nella parte rifatta dopo l'incendio del 1762 dal Trabalesi, dal Terreni e dal Del Moro; in questa parte si è dovuto lamentare la caduta di varie zone degli stucchi dorati della volta dell'Albertolli.

Per fortuna, nonostante che fosse stata data assicurazione sulla qualifica di Firenze come città aperta, nessuna opera d'arte era stata riportata all'ultimo piano della Galleria: e quindi nessun danno hanno subito le opere d'arte portate a Firenze dalla Provincia, le quali erano state messe nei piani terreni dell'edificio.

Naturalmente, gravissimi danni ha subito il corridoio che unisce gli Uffizi a Palazzo Pitti; quasi tutti i soffitti sono caduti o sono pericolanti; sconnessi i pavimenti e la statica della stessa costruzione, sul lato del Lungarno degli Archibusieri fino al Ponte Vecchio, sembra molto menomata; sull'angolo del ponte con il Lungarno lo scoppio di una mina ha fatto un largo

---

foro nel pavimento che appare pericolante. Il corridoio è interrotto all'arco dei Bardi ed è andato distrutto per circa un centinaio di metri; in questo tratto è andato purtroppo perduto il caratteristico Bagno dei Medici, graziosa costruzione cinquecentesca formata da una vasca marmorea al fondo di una gradinata pure marmorea e da una volta ornata da affreschi a grottesche. [...] Nel terminare la presente relazione si fa presente che i danni sopra descritti sono i danni finora accertati, ma è possibile che altri danni possano essere riscontrati via via che siano fatti sopralluoghi nelle varie zone colpite dalla devastazione.

Firenze, 1947

*Relazione sulla situazione dei lavori alla Galleria degli Uffizi*

La Soprintendenza alle Gallerie di Firenze, approfittando della forzata chiusura di Gallerie e Musei – causata dalla guerra – e dal relativo sfollamento di opere d'arte, decise fin dal 1940 di sottoporre la Galleria degli Uffizi ad alcune modifiche e migliorie che da tempo il pubblico in generale e gli studiosi in particolare auspicavano.

Furono iniziate così le trasformazioni ai lucernari delle Sale Toscane, una più conveniente sistemazione delle Sale Venete e la ricostruzione di una nuova sala mentre si progettavano altri lavori come la sistemazione dell'ingresso, lo spostamento dell'ascensore etc.

Questi lavori che si conducevano durante la guerra furono interrotti dal passaggio del fronte che provocò, con lo scoppio delle mine nella zona attorno al Ponte Vecchio, danni ingentissimi alle strutture della Galleria.

---

Con i lavori rimasti interrotti e già notevoli si aggiunsero quelli provocati dalla guerra e che consistevano:

1) nel crollo di quasi tutte le doppie finestre della Galleria prospettate sul Piazzale degli Uffizi;

2) nel crollo di una grande quantità di soffitti (pocettiani) delle salette del Buontalenti e dei corridoi (centinaia di metri quadrati) e nell'indebolimento dei restanti;

3) nella sconnessione della quasi totalità del manto di copertura di tutti i tetti e nella rottura di un numero considerevole di embrici;

4) nella rottura dei lucernari in vetro termolux in quasi tutte le sale;

5) nella sconnessione delle murature principali e nella demolizione dei tramezzi;

6) nel forte lesionamento delle volte a calotta e a botte della Sala della Niobe e nel relativo crollo di 2/3 della decorazione a lacunari dorati e di gran parte della decorazione parietale;

7) nel peggioramento delle condizioni già precarie dei pavimenti (ormai provati dal lungo uso e dal passaggio di grossi carichi) sconnessi dallo scotimento, e in quello dell'impianto di termosifone che già presentava anche "ante bellum" sintomi poco rassicuranti per le condizioni generali;

8) nell'interruzione del corridoio vasariano (in corrispondenza di via de' Bardi).

I lavori che si rendevano così necessari erano di un'imponenza notevole attesa la considerazione che sarebbe stato impossibile attuare il criterio di rimettere le cose come stavano ma che bisognava invece trar partito da quello stato di cose per riconsolidare, riparare i danni e realizzare il progetto della nuova sistemazione. [Una problematica del tutto simile si è presentata con gli interventi di riparazione dei danni dopo l'attentato

---

del 27 maggio '93, essendo già operante il progetto di realizzazione dei "Grandi Uffizi", n.d.r.].

All'uopo la Soprintendenza alle Gallerie di Firenze perìo fra il 1944 e il 1946 una somma di lavori per complessive L. 128.126.591, di cui da parte del Ministero sono state finanziate fino a oggi, non ancora interamente pagate L. 57.556.592.

Frattanto causa il quotidiano aumento del costo dei materiali e delle paghe degli operai, la somma occorrente per l'esecuzione dei lavori (secondo i prezzi aggiornati al mese di ottobre) può essere fissata con sufficiente approssimazione in L. 350.000.000.

Nella previsione di cui sopra è considerata la spesa per la costruzione delle nuove sale degli autoritratti e della nuova scala di egresso del lato della Vecchia Posta. Non è considerata invece la spesa per la ricostruzione del tratto distrutto del Corridoio tra gli Uffizi e Pitti: tratto compreso tra la Chiesa di S. Felicità e il Ponte Vecchio, e la ricostruzione del quale è subordinata al piano di ricostruzione di quella zona della città.

Si pensa di poter riaprire al pubblico la Galleria degli Uffizi (primo corridoio e sale adiacenti con scuole toscane) nel prossimo novembre, se il Ministero darà il numero dei custodi necessari. Nella primavera del 1948 potrebbero riaprirsi le sale venete e forse, le sale di van der Goes e di Rubens. La riapertura delle sale degli Autoritratti riprenderà dalla concessione dei fondi che sono stati richiesti da tempo al Ministero.

---

Firenze, 2 aprile 1948

Al Ministero della Pubblica Istruzione  
Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Roma  
e, per conoscenza: al Prefetto di Firenze

*Galleria Uffizi*

In relazione alle sollecitazioni inviate qualche tempo fa da questa Soprintendenza a mezzo di un proprio funzionario per lo stanziamento dei fondi occorrenti ai lavori della Galleria degli Uffizi e in seguito all'interessamento che il Prefetto di Firenze ha preso ai lavori stessi ritengo di dover richiamare all'attenzione della S.V. lo stato della questione.

I danni arrecati dalla guerra alla Galleria degli Uffizi erano assai ingenti [...]

La Soprintendenza interessò subito alla riparazione di questi danni l'Ufficio alleato MFAA, senza tuttavia ottenere la possibilità di provvedere immediatamente anche per l'assoluta mancanza dei materiali occorrenti, sì che nell'anno 1944-45 si aggiunsero danni alle tappezzerie e ai pavimenti prodotti dalle intemperie.

Una volta ritornata la città alle dipendenze del Governo Italiano furono presi accordi colla Direzione Generale e Sottosegretariato per addivenire all'esecuzione dei lavori di riparazione; e di ciò furono anche informati i Ministri succedutisi nel Dicastero della Pubblica Istruzione alcuni dei quali come lo stesso attuale Min. On. Gonella in occasione di loro visite a Firenze poterono anche rendersi personalmente conto del carattere di urgenza che quei lavori rivestivano.

Occorre a questo punto chiarire che oltre al vero e proprio risarcimento dei danni di guerra, altri lavori occorrono condurre a termine o intraprendere per

---

poter giungere alla riapertura della Galleria: quelli di maggior conto comprendevano naturalmente il restauro di tutti gli infissi e il ripristino di tutte le chiusure vitree, il rifacimento dell'impianto di riscaldamento ormai inattivo per eccessiva usura da vari anni anche prima della guerra, la sistemazione delle stanze e dello scalone di accesso, che durante la guerra aveva subito danni sia per la successiva rimozione di tutte le opere d'arte sia per la temporanea destinazione di ambienti a ricoveri delle opere stesse; la nuova sistemazione dell'ascensore che occorreva rinnovare completamente nella sua parte meccanica e spostare per rendere utili le stanze prima da esso attraversate: lavori tutti, come ognuno vede, che non avrebbero potuto esser differiti a un'epoca posteriore alla riapertura della Galleria poiché ne avrebbero resa necessaria a breve distanza una nuova chiusura temporanea, e che d'altra parte erano e sono evidentemente indispensabili anche per la riapertura parziale della Galleria stessa.

Un secondo gruppo di lavori comprende il completamento della costruzione delle sale degli autoritratti, iniziata appena fra le due guerre, e la costruzione di una scala di uscita della Galleria al termine del terzo corridoio: lavori tutti che non toccano la consistenza monumentale dell'edificio e che naturalmente possono essere considerati come ultimi nell'ordine di urgenza.

Dall'enunciazione dei lavori sopra descritti appare quindi come non si possa parlare di un riordinamento sostanziale della Galleria degli Uffizi. L'ordinamento precedente che data dagli anni immediatamente successivi alla prima guerra mondiale non viene infatti variato che nelle prime dieci sale, in dipendenza dell'aggiunta del nuovo ambiente ceduto dall'Archivio di Stato, seguendo naturalmente gli stessi criteri che avevano

---

ispirato quell'ordinamento, a suo tempo approvato dal Ministero.

La Soprintendenza, rendendosi conto della difficoltà che avrebbe incontrato l'immediato finanziamento dei lavori, aveva studiato di avviarsi mediante la concessione di un mutuo che la Cassa di Risparmio di Firenze si era dichiarata pronta a concedere: ma la proposta fu respinta da Codesta Direzione Generale. Così fu respinta la proposta di accogliere la richiesta pervenuta dalla Svizzera di tenere a Ginevra una mostra dei capolavori degli Uffizi nell'anno decorso, richiesta che era accompagnata dall'impegno di corrispondere anticipatamente una somma di almeno 400 mila franchi svizzeri, che sarebbe allora stata sufficiente ad avviare contemporaneamente quasi tutti i lavori. In seguito al rigetto di queste due proposte si ritenne quindi che il Ministero della Pubblica Istruzione avrebbe provveduto direttamente, sia pure colla dovuta gradualità, al finanziamento: tuttavia, anche al Ministero dei Lavori Pubblici fu richiesta la concessione di fondi sulle riparazioni dei danni di guerra interessandolo sia direttamente che per mezzo dell'attuale Ministro On. Gonella.

I preventivi furono inviati a codesta Direzione fino al 12 Gennaio 1946 [...]

Da quanto sopra è esposto, appare quindi che codesto Ministero è stato tenuto costantemente al corrente delle necessità della Galleria e che nulla è stato fatto che non rientrasse nelle normali attribuzioni di questa Soprintendenza, la quale sente imperiosamente il dovere di provvedere alla sollecita riapertura almeno parziale della Galleria stessa.

Il telegramma ieri pervenuto ci dà affidamento che non manca l'interessamento di codesta Direzione a ottenere i fondi necessari: sarebbe tuttavia indispensabile

---

che un'erogazione anche parziale avvenisse immediatamente con carattere di urgenza, per consentire la ripresa dei lavori occorrenti alla riapertura di una parte della Galleria.

Guglielmo Pacchioni, Soprintendente alle Gallerie, *A proposito dei lavori compiuti e da compiersi nella Galleria degli Uffizi 1951*. Pubblicato in *La Galleria degli Uffizi. Problemi tecnici e di ordinamento*, Arnaud, Firenze 1951, pp. 5-20, e pubblicato successivamente in "Gli Uffizi. Studi e Ricerche", n. 12, Centro Di, Firenze, 1994, pp. 35-42.

#### *Problemi tecnici*

“Tra i compiti che deve proporsi chi si accinga al riordinamento di una grande raccolta di antiche pitture – e quando si tratti di una Galleria dell'importanza e della notorietà degli Uffizi i compiti si fanno di un particolarissimo impegno – primi ed essenziali sono questi due: la maggiore sicurezza e la migliore conservazione possibile delle cose esposte.

Verranno poi, subito dopo, i compiti che riguardano una buona visibilità: della sala complessivamente e di ciascun opera; un misurato – non sontuoso e non povero, soprattutto non prevalente – decoro di allestimento; una meditata valorizzazione delle opere – ciò che vuol dire, in sostanza, una valutazione critica e una gerarchia – tali da conciliare l'intento didattico e formativo del gusto per quella parte di visitatori, certo la più numerosa, che alla visita si accinga senza una preparazione specifica ma con generica ammirazione e un vivo, se pur non definito, interesse, con le esigenze essenziali dello studioso e del critico e con l'aspettazione di chi

---

nell'opera d'arte cerca non un appagamento erudito, il rigore di una classifica, l'aggiornamento di un'attribuzione ma il più libero e pronto godimento di chi alla contemplazione di una pittura o di una scultura possa apportare una sua personale risonanza e una sua sensibilità ricca calda ed esperta”.

Secondo Pacchioni il conciliare esigenze così diverse comporta un lavoro molto complesso, anche se secondo lui l'approfondimento delle questioni permette di rintracciare comunque un punto d'incontro. Si può giungere così a soluzioni di compromesso, che lui definisce meglio in soluzioni di accordo e coordinazione.

“La realizzazione delle due necessità che ho indicato per prime e delle esigenze alle quali ho accennato poi, riuscirebbe più facile e più esatta – ma anche più fredda e più impersonalmente obiettiva, legata più al ragionio e meno all'intuizione – se la Galleria avesse sede in un edificio costruito appositamente; sarà invece più complessa e difficile, meno teorica e astratta, quando la Galleria faccia parte, come avviene in Italia per quasi tutte le raccolte di arte antica, di un edificio storico e monumentale”.

Scrivendo Pacchioni che, nel caso degli Uffizi, il problema maggiore da affrontare era il pericolo d'incendio, ci si doveva occupare quindi di questioni di sicurezza e di conservazione, aggravate da “un cumulo di non felici condizioni preesistenti” come ad esempio la convivenza nello stesso edificio di altri istituti, dalla vicinanza di officine, negozi, abitazioni private. Il Soprintendente si contorna quindi di una squadra di tecnici che hanno come obiettivo del loro lavoro allontanare i problemi di sicurezza, dovuti principalmente alla presenza della sede dell'Archivio di Stato all'interno della fabbrica vasariana. Le finanze necessarie per attuare il progetto

---

di messa in sicurezza erano ingenti, ma Pacchioni lo sottolinea già all'inizio della sua relazione.

L'autore mette inoltre in evidenza le condizioni che rendevano precaria la sicurezza di quest'ala occidentale degli Uffizi: l'abbondanza di strutture lignee, la non praticabilità delle soffitte e l'utilizzazione del piano mezzanino come officina per il restauro. Quest'ultima situazione implicava a sua volta l'impiego di molto materiale facilmente infiammabile o che poteva causare incendi come acqua ragia o benzina.

Si procedeva quindi alla rimozione delle sovrastrutture di tavolati e cannicci, a eccezione che nella volta della prima saletta verso l'Arno perché qui l'intervento sarebbe costato troppo e si provvedeva quindi al suo isolamento e protezione, a rendere praticabili le soffitte in modo che fosse possibile un intervento rapido in caso di pericolo di incendio. Sarebbe stato inoltre opportuno secondo Pacchioni sostituire le capriate lignee con capriate in cemento armato, ma ciò non fu possibile per il costo eccessivo dell'intervento e si limitarono a ricoprirle di vernice ignifuga, dal momento che l'incendio di una singola trave è evento più raro dell'incendio di cannucciati o tavole leggere e lo spegnimento può essere più veloce. Gli Uffizi venivano resi più sicuri dalla rete di parafulmini e dal trasporto fuori della fabbrica dell'officina per il restauro.

Pacchioni mette in luce anche la necessità, comune a tutte le pinacoteche, di risolvere il problema dell'eccessiva temperatura e dell'asciuttezza dell'aria, disagi per i visitatori e causa di squilibri per le opere d'arte. Coglie l'occasione per fare anche un appello agli organi responsabili per risolvere questi aspetti.

Nelle ore del tramonto inoltre le sale espositive, agli ultimi piani degli edifici, subivano il continuo battere della luce del sole, che nel caso degli Uffizi peggiorava

---

combinato al riscaldamento nella stagione invernale, che creava una colonna di aria calda in prossimità delle pareti. Si cercò quindi di risolvere la situazione utilizzando le bocche esistenti per l'aria calda come presa d'aria non riscaldata e immettendo aria calda e umidificata da bocche poste sul pavimento al centro delle sale. Al posto di queste bocche avrebbero potuto posizionare dei pannelli radianti a pavimento, ma Pacchioni ammette di non essersi sentito di smontare e buttare via i pavimenti rifatti solamente due anni prima. Da un lato l'autore esterna la sua non convinzione sulla decisione presa di mantenere i pavimenti dal momento che avrebbero potuto recuperare i costi in un certo numero di anni dalla maggiore economia di esercizio, dall'altro riconosce che la soluzione adottata permetteva di regolare meglio l'igrometria dell'aria e la sua circolazione.

“A questa prima ed essenziale correzione delle condizioni termiche di cui avevamo assunta la eredità si è potuto aggiungere:

a) una attiva ventilazione delle soffitte e un agevole ricambio dell'aria nelle sale per mezzo di piccoli sportelli che aprendosi nello spessore di cornice che sostiene il velario restano quasi invisibili da basso e possono essere manovrati dall'interno della sala;

b) la sostituzione dei vecchi tendoni scorrevoli sopra ciascun velario con persiane costituite da lamiere girevoli, anch'esse manovrabili dalla sala. Queste persiane – se ne deve all'Arch. Morozzi il suggerimento, lo studio e la felice attuazione pratica – gioveranno, assai meglio di una tenda, ad attenuare il riverbero e il calore dei raggi solari provenienti attraverso il sovrastante lucernario.

Sulle lastre vitree dei lucernari si è potuto portare – ed anche questa è stata una felice idea dell'Arch. Morozzi – una tubazione d'acqua tratta dal sottosuolo la quale nei giorni di canicola per via di piccoli forellini

---

potrà portare, a intervalli, un esiguo scorrere d'acqua e una conseguente rapida evaporazione sulle vetrate dei lucernari dai quali piovrebbe l'arsura maggiore. Questi vari accorgimenti permetteranno di variare a seconda delle stagioni e delle ore della giornata la luce nella sala e di modernarne la temperatura e la siccità.

Dalle prime sommarie misurazioni termiche e igrometriche prese nella scorsa estate si sono ottenuti i dati esposti nella relazione tecnica.

L'impianto di riscaldamento potrà anche servire nella più calda stagione per avere, se non un vero e proprio condizionamento dell'aria, per lo meno una immissione equilibratrice. Dato però il non lieve costo di funzionamento (alla Galleria Nazionale di Londra ove un impianto apposito è stato fatto per alcune sale mi diceva lo scorso anno il Direttore che si rinuncia a metterlo in azione per la forte spesa che importerebbe) si è ritenuto necessario di provvedere a quella aereazione e a quel raffreddamento naturali, poco costosi, ai quali ho accennato. Il condizionamento per mezzo dell'impianto tecnico resterà, se mai, come riserva di lusso se verranno tempi idonei al suo impiego.

Queste molteplici realizzazioni, soluzione pratica di quelli che avevo proposto ai miei collaboratori come problemi essenziali e pregiudiziali per un buon ordinamento di galleria, devo allo studio appassionato e attento, alle sagaci ricerche, alle prove pazienti compiute, caso per caso, dall'Arch. Morozzi e dai suoi collaboratori tecnici, nonché alla competenza e all'impiego con cui si sono dedicate all'esecuzione dei lavori tutte quante le maestranze”.

Risolte così le esigenze di sicurezza e conservazione, Pacchioni passa all'analisi dell'illuminazione nelle stanze, terzo aspetto da sistemare fondamentale per la Galleria: ricerca una buona visibilità nelle ore di nor-

---

male apertura delle sale e un'illuminazione serale. Nota che nelle gallerie di pittura a Londra, Parigi, Milano, fa eccezione Brera, il risultato è finalizzato a intenti di divulgazione e turistici piuttosto che culturali e che l'illuminazione più adatta per esaminare un dipinto risulta essere solo la luce naturale, mentre le illuminazioni artificiali alterano sempre "la qualità e il rapporto dei toni e di esse ci dobbiamo contentare soltanto quando la luce naturale sia insufficiente o manchi del tutto come avviene per molte pitture nelle chiese". Pacchioni vede la possibilità di un'illuminazione serale come una possibilità che tutte le gallerie italiane più famose dovrebbero considerare. Agli Uffizi i provvedimenti descritti erano stati applicati, secondo quanto scrive Pacchioni, solo nel terzo corridoio e nelle sale a esso collegate.

La luce naturale cambiava da sala a sala a seconda del variare delle fonti di luce rispetto all'orientamento verso l'esterno e ai modi e ai gradi dell'incidenza sulle pareti e sui pavimenti. Ogni ambiente aveva una sua individualità dovuta proprio all'illuminazione, che rompeva la monotonia degli ambienti chiusi e che doveva però essere adatta alla funzione che ciascuna sala era chiamata a svolgere, alle opere che doveva accogliere.

A questo compito, delicato e complesso, fatto piuttosto di sfumature mal definibili che di precisi schemi di luogo e di tempo, la collaborazione col Dott. Salvini è stata e sarà continua unisona e essenziale.

L'intento che ci siamo, genericamente, proposto è stato ottenere per ogni sala una luce quanto più fosse possibile abbondante però regolabile fino a un'attenuazione quasi totale.

Sotto un cielo qual è il cielo d'Italia e, più particolarmente il cielo di Toscana, tra una giornata di pieno sole di luglio e una giornata grigia di novembre corre una troppo grande differenza quantitativa e qualitativa

---

perché un medesimo schermo possa utilmente servire tutti i giorni dell'anno.

Sarà anche utile nelle lunghe giornate estive, nelle ore che precedono o seguono l'apertura al pubblico, il poter tenere la galleria in una quasi penombra.

Ai finestrone del terzo, e successivamente del primo, corridoio si sono messe tende scure avvolgibili per proteggere gli arazzi che vi verranno esposti, dal momento che in quella zona della galleria i passaggi tra il corridoio e le sale sono frequenti, anche se in realtà il risultato non fu quello sperato e i toni di giallo e verde si sono spenti con il tempo. Gli arazzi ne uscirono quindi in parte spenti, tanto che il Soprintendente propone di proteggerli con tendaggi continui e di renderli visibili al pubblico solo pochi giorni alla settimana, cosa che avrebbe comportato una spesa ingente per comprare centinaia di metri di tendaggi di un buon tessuto che fosse anche decorativo e prezioso per una lunga durata. Se si fosse scelto un tessuto poco prezioso le sculture avrebbero potuto sembrare abbandonate in un magazzino o un androne disabitato.

Delle sale che affiancano il terzo corridoio alcune sono interne e possono avere luce solo da lucernari, altre hanno una parete esterna dove si è aperta una finestra schermata poi da tende o persiane.

“La luce da lucernario è senza dubbio la più facile e comoda per l'ordinatore da galleria: essa vuol dire però ridurre tutte le pareti a un *menomo* denominatore comune e portare tutte le opere, per quel che riguarda la luce, sopra un medesimo piano che non è molte volte il piano che sarebbe richiesto per il miglior godimento e la giusta valorizzazione delle opere di più alto interesse.

Citerò, per non uscire dagli Uffizi, l'Adorazione dei Magi di Leonardo, la Primavera o la Nascita di Venere

---

di Botticelli o la Battaglia di Paolo Uccello, opere che un'infelice illuminazione gravissimamente deprime.

La combinazione delle due luci, dall'alto e di fianco, che ebbi l'occasione di sperimentare per la prima volta, e mi pare con buon risultato, opportunamente studiata ritengo sia suscettibile di soluzioni felici. In queste condizioni sono, or più or meno, le prime quattro sale che si aprono alla sinistra del terzo corridoio”.

Pacchioni racconta anche della sua decisione di riaprire le finestre murate, da chi, prima di lui, aveva seguito la tendenza di murare molte aperture per aprire lucernari, tendenza seguita da molte pinacoteche italiane, e di avere anche aperto nuove aperture.

Ottima può anche essere la luce che provenga da una sola finestra (luce laterale) se le proporzioni di una stanza le convengono e purché sia ampia, di sviluppo più orizzontale che verticale e posta a un'altezza dal pavimento non minore di due metri. Anche i dipinti posti nella parete di faccia sono, in queste condizioni, quasi immuni da “lustrì”. Condizione fortunata che si è potuta realizzare soltanto in due sale: la 28<sup>a</sup> e la 32<sup>a</sup> (secondo la numerazione data in questo ordinamento) [che corrisponde alla numerazione attuale, 1994, n.d.r.].

Molto meno felice o addirittura disagiaticissima quando la sola finestra è situata a poca altezza dal pavimento e tanto se la pianta della sala è allungata e la finestra occupa uno dei lati minori. È la condizione, poco o niente modificabile, in cui si trovano le sei salette che fiancheggiano la Tribuna e, in parte minore e più agevolmente correggibile, la saletta delle carte geografiche.

Alle rimanenti sale connesse con questo primo braccio del corridoio, che hanno luce insufficiente e mal disposta (n. 5-9, secondo la numerazione poco innanzi citata) o addirittura pessima (come la saletta n.

---

4: dell'Angelico e di Paolo Uccello) potranno essere apportati essenziali miglioramenti, tanto da farne, per alcune, delle salette di felicissima luce abbinata, con modifica dei velari e, magari, con l'apertura di due o tre finestre.

Il problema della luce, problema fondamentale per ogni ordinatore di Galleria, mi ha portato a discorrere delle sale che sono connesse al I corridoio.

La necessità, e dirò anzi l'urgenza di provvedere anche a questa prima ala della Galleria a una sistemazione che dia maggiore affidamento per le sue essenziali esigenze (sicurezza e buona conservazione) è dimostrata molto più efficacemente di quanto non potrei fare io con un lungo discorso dalle note tecniche e dai grafici.

Le deficienze a cui si dovrà riparare nel più breve tempo possibile sono codeste tre:

- lo stesso errore dell'impianto di riscaldamento che si è dovuto modificare nell'ala di ponente;

- l'impraticabilità delle soffitte e l'eccessivo e non indispensabile impiego, nella costruzione dei velari, di legname leggero, facile e copiosa esca nel caso, diciamo pure improbabilissimo, d'incendio.

- la deficienza, per alcune sale, dalla 1<sup>a</sup> alla 8<sup>a</sup>, si può dire di mancanza assoluta, di aereazione: condizione di grave disagio per i visitatori e i custodi e grandemente nociva alla conservazione delle pitture, particolarmente su tavola.

Sicurezza e conservazione, dunque: due ragioni di così indiscutibile ed essenziale imprescindibilità che non occorre che io spenda altre parole per dimostrare la necessità e l'urgenza di radicali provvedimenti.

Alcune perizie presentate recentemente al Ministero, espongono, contenuti entro i limiti della più stretta necessità, i lavori occorrenti per eliminare le gravi e pericolose deficienze sulle quali ho or ora richiamato

---

l'attento esame di quanti hanno interesse alla sorte degli Uffizi e responsabilità di provvedervi.

È doveroso notare che alle soluzioni studiate e adottate nel III corridoio e nelle sale che vi si collegano, sia per l'impianto di riscaldamento sia per i lucernari e l'aereazione naturale, ha giovato – è questo il vantaggio insito degli errori quando se ne sappia dedurre un insegnamento – l'osservazione dei non buoni risultati e delle palesi deficienze che mano a mano si rivelavano nella parte di Galleria inaugurata tre anni fa. Né quelle deficienze sono tutte imputabili a errori: in parte esse sono dovute alla mancanza di un adeguato finanziamento e all'urgenza di improvvisazione per poter ubbidire ad una prefissa data d'inaugurazione.

Anche da questo è da trarre insegnamento: il far le cose a metà, le risoluzioni di ripiego perché mancano i mezzi per fare come una meditata e misurata tecnica richiederebbe, vuol dire quasi sempre un dover rifare: spendere due volte anziché una volta sola, cioè in sostanza la pessima delle economie”.

### *Criteri di ordinamento*

“Resta ora a dire dei criteri ai quali abbiamo ritenuto, io e il Dott. Salvini, attenerci nello studiare la scelta l'ordine la disposizione delle pitture da esporre nelle nuove sale in via di allestimento: scelta e ordine che non poteva non interferire e strettamente innestarsi con l'ordine delle opere contenute nell'ala aperta al pubblico tre anni or sono.

Una sistemazione coordinata e meglio rispondente ai criteri che ora proponiamo per la scelta e la disposizione dell'ala occidentale potrà essere attuata nell'ala orientale a mano a mano che la Direzione della Galleria potrà disporre dei mezzi necessari per

---

provvedere alle necessità tecniche che ho a suo luogo chiarito come urgentissime per dare alla Galleria quella maggior sicurezza e quelle migliori condizioni conservative che pur si possono raggiungere anche in un vecchio edificio costruito per altri usi e non compiutamente isolato.

Questa parte del nostro discorso che presuppone lo studio e la risoluzione di essenziali e complessi problemi museografici e storico-critici, non vuole però accodarsi alle premesse tecnico-costruttive come se queste ne costituissero una condizione determinante e dalla quale l'ordinamento dovesse strettamente dipendere; vero è, invece, il concetto opposto: le soluzioni tecnico-costruttive dover costituire una premessa bensì necessaria ma nello stesso tempo subordinata ai criteri essenziali dell'ordinamento che esse sono chiamate a predisporre e servire: non la soluzione tecnica deve determinare l'ordinamento ma l'ordinamento deve predisporre entro i limiti di ogni singola possibilità quella soluzione tecnica che meglio risponda al proprio intento.

Eccettuate le Gallerie principesche o di lascito patrizio (Pitti; Borghese; Spada; di Palazzo Rosso; Poldi-Pezzoli; Jacquemart-André etc.) le quali subordinarono ogni criterio di scuola o di epoca alle esigenze di un equilibrio decorativo strettamente legato a rapporti di simmetria di misura di rispondenza delle cornici, l'ordinamento per "scuole" ha determinato l'ordine delle sale e il succedersi degli ampliamenti con un'aderenza che attraverso le vicende dell'ultimo cinquantennio è andata gradatamente aumentando in quasi tutte le Gallerie e, con particolare accentuazione, agli Uffizi: prima le scuole toscane dal Due al Cinquecento poi le scuole delle altre regioni italiane fino al Settecento; infine le scuole straniere. Dopo di esse, attorno alla grande

---

pala del Baroccio, si raccoglievano, come si trattasse di un'aggiunta pervenuta in ritardo, i secentisti bolognesi e romani tra i quali Caravaggio.

Questo criterio, essenzialmente geografico, della "scuola" avrebbe in alcuni casi portato ad avvicinati troppo eterogenei, se non si fosse subito sentita la necessità di qualche deroga: una, opportunissima, è fatta dal Catalogo del '26: Froment e Clouet, anziché coi francesi, stavano infatti nella sala che attorno al gran Trittico di Van der Goes raccoglieva la serie dei primitivi, e non primitivi, fiamminghi; altra deroga era costituita da Piero che in un precedente ordinamento stava insieme a Jacopo Bellini e Melozzo.

Le grandi mostre retrospettive, gli studi storici e critici o anche semplicemente divulgativi di questi ultimi decenni hanno d'altra parte diffuso una maggior conoscenza dell'arte nei vari paesi, per lo meno europei e mediterranei, e una più o meno precisa intuizione dei rapporti corsi tra artisti vissuti in un medesimo o in un prossimo tempo, anche se in paesi tra loro molto lontani.

Ogni giorno constatiamo quanto vivaci e frequenti e complessi siano in ogni tempo stati gli scambi nel campo dell'arte; la nostra mentalità ottocentesca era, inconsciamente, legata alla superficiale impressione che, prima della vaporiera, viaggi e trasporti fossero di una rarità e di una difficoltà molto maggiore di quanto effettivamente non furono e per quanto fossimo storicamente informati di spostamenti di questo o di quell'artista, di questa o di quella pittura, il nostro abito mentale restava in parte ancorato a una visione dell'opera d'arte legata al luogo piuttosto che al tempo.

Con quale ampiezza di cammino, se non con quale frequenza, si siano in tutti i secoli di vivace attività arti-

---

stica mossi da un capo all'altro non soltanto gli uomini di guerra o di governo o di grandi traffici ma gli artisti e le opere d'arte resta un fatto, noto e spiegabilissimo, ma non per questo a noi meno meraviglioso.

È poi da tener presente una condizione che, se non è peculiare dell'arte è nel processo artistico evidentissimo, che il passaggio, anche breve, di un artista o l'arrivo di una sola essenziale opera d'arte in una località che abbia la necessaria vitalità di comprensione può valere, ed è valso spesso – e più che mai vale, nonostante la molteplicità e la complessità delle occasioni, anche ai dì nostri – a suscitare profonde variazioni di orientamento, ad aprire la via ad altre possibilità di visione, a suggerire novità di mezzi espressivi.

Per queste ragioni che, non direi puramente esteriori, un ordine per “scuole” non ci è sembrato rispondente al momento attuale né del pensiero critico, che deve avere il suo peso, né di un generico e men definibile orientamento dell'interesse e delle possibilità di adesione (due presupposti dei quali sappia tener conto chi si proponga di contribuire a una maggior diffusione della conoscenza dell'arte) di quella gran parte di pubblico che non è costituita da specialisti della critica e neppure da eruditi della storia artistica ma che ha pure una propria volontà e capacità di valutazione, un'elasticità una prontezza un entusiasmo suoi propri; molti vari e complessi, non di rado contraddittori, e con i quali non è facile trovare la via di persuasivi contatti. Il tentarlo, per chi si accinga ad allestire una Mostra o a ordinare una Galleria, deve avere un peso uguale o maggiore di quello che abbiamo subito riconosciuto ai diritti del pensiero critico. Si tratta di non sacrificare l'una all'altra queste due esigenze ugualmente essenziali ma di coordinarle cercando via via una soluzione che non può essere dettata da criteri museografici

---

prestabiliti e dogmatici ma deve essere, caso per caso, studiata e risolta tenendo conto tanto dei precedenti storici quanto delle più attuali acquisizioni critiche; tanto di quelli che furono il gusto e le preferenze di un passato più o meno lontano quanto del gusto e dei criteri proprii del tempo nostro.

Come ritengo che a nessun archeologo verrebbe ora il pensiero di una ricostruzione – posto anche se ne avessero elementi certissimi – nella sala neoclassica della Niobe, dell'ordine che i gruppi statuari forse ebbero nelle adiacenze del Tempio di Apollo, così riterrei assurdo il voler disporre nella Tribuna o nei Corridoi le opere d'arte con scelta e gusto moderni e in base a schemi critici attuali.

Sarà anzi il caso di restituire, per quanto possibile, alla Tribuna non dico le precise condizioni originarie ma per lo meno l'aspetto di principesca sontuosità monumentale datale alla fine del Cinquecento dal Buontalenti e dal Poccetti: alla sala di Niobe l'ancor acerbo neoclassicismo del Paoletti e dell'Albertolli; ai Corridoi quanto è rimasto e può essere valorizzato dei loro originari caratteri architettonici e decorativi; alla Terrazza sulla Loggia dell'Orcagna un ricordo almeno, se altro non sarà possibile, di quel giardino pensile che il Buontalenti vi aveva immaginato.

Se non possiamo certo rimpiangere il caotico miscuglio di armi, strumenti scientifici, cimeli etruschi, antichità romane, bronzi, stampe, disegni e pastelli, raccolte iconografiche, miniature che alla fine del Settecento ingombravano i corridoi e le sale della Galleria (fino a quel punto di dover costruire una specie di portichetto sulla Terrazza della Loggia ove si allogarono le raccolte etrusche) un certo rimpianto possiamo avere invece che in ossequio alla suddivisione per generi (concetto al quale nessun ordinatore di museo ha osato né osa

---

ribellarsi in Italia e fuori da un quarantennio a oggi) sia esulato dagli Uffizi quel Gabinetto delle Gemme che risaliva all'eredità del Card. Leopoldo; a costo di esser tacciato di sorpassatissimo romanticismo aggiungerò che non mi sentirei per nulla disorientato se accanto ai dipinti di Piero, del Mantegna o di Paolo Uccello potessimo ancora vedere un bronzo o un marmo di Donatello o del Verrocchio.

Ma anche qui la ripartizione per generi ha operato indiscussa e sovrana.

Programma, questo nostro, che implica una complessa e varia opera di valutazione e di scelta la quale non può, per fortuna, essere generica, dogmatica e impersonale; essa deve costituire al contrario una delle essenziali, se non l'essenziale, personalissima responsabilità dell'ordinatore. Se sarebbe assurdo concepire oggi la Galleria degli Uffizi come un tumultuoso e disordinato incontro di grandi nomi d'artisti e di opere famosissime (è questa, a dir vero, la condizione non facilmente modificabile, della Galleria Palatina) meno che mai ci vorremmo augurare il suo graduale trasformarsi in una specie di grande manuale illustrato, quasi gabinetto sperimentale per l'insegnamento della storia dell'arte. Idea per nulla stravagante né nuova; ritorno, anzi pur con diversissimo spirito, al concetto che delle Gallerie ebbero i nostri padri del tempo accademico: raccolte di modelli e scuole pratiche per l'insegnamento delle arti del disegno.

Palestre, allora, per chi intendeva farsi pittore o scultore; palestre oggi per chi intenda volgere ai problemi delle arti figurative una sua attività di storico o critico.

Alle grandi raccolte d'arte nate come espressione di mecenatismo signorile e di potenza politica poi di raffinata cultura e di lusso, cadute le grandi signorie che le avevano create o promosse bisognava cercare una solu-

---

zione di carattere, dirò così, popolare, di utilità pratica e generale. Giustificazione universalmente accettata, l'insegnamento; a essa se ne viene da qualche anno affiancando una seconda; il Turismo. Funzioni tutte alle quali non intendiamo punto di negare valore; non le sole però né le essenziali.

A compiti informativi e didattici può, fino a un certo punto, meglio ispirarsi una Mostra, se abbia come suo punto di partenza un tema, ed è per sua natura, effimera e attualissima, non l'ordinamento di una galleria che deve esser valido non per la discussione di pochi mesi ma per un termine di tempo che, senza eccessive illusioni ottimistiche, si dovrebbe pur calcolare a qualche lustro o decennio e che dovrebbe anche ubbidire a una certa, sia pure elastica, continuità con le sue fortune passate e con quella che si può prevedere come loro sorte a venire.

Le ragioni storiche della sua formazione e de' suoi primi e più essenziali incrementi, strettamente connesse alle strutture architettoniche e ad alcuni non effimeri particolari decorativi, per chi si accinga a riprendere quell'ordinamento degli Uffizi, che in mezzo a soste e a deviazioni numerosissime secondo il variare delle contingenze è in corso, si può dire, da un mezzo secolo e più, devono avere una importanza non minore delle ragioni suggerite dai più sicuri risultati degli studi e dei criteri museografici più attuali. In molti casi questi due ordini di ragioni possono non contrastarsi e, fino a un certo punto, anche coincidere, ma quando ciò non avviene o avverrebbe con evidenti forzature è più necessario che uno dei due ordini di ragioni nettamente prevalga. Il cercare soluzioni di compromesso nelle quali i due criteri si mescolassero o si sovrapponevano costituirebbe la più ibrida, la meno felice delle soluzioni. Trarre dalla coesistenza, dirò anzi dal contatto continuo dei due criteri quella necessaria armonia di

---

assieme che consenta una disposizione delle pitture non dissonante dalle attuali vedute critiche e dal nostro gusto moderno senza perciò togliere – in alcune parti anzi accentuando – il particolare carattere che la sua vita secolare ha impresso alla Galleria, è compito certamente non facile; non riteniamo però irraggiungibile.

La parte del nuovo ordinamento già attuata e l'altra proposta come di prossima attuazione daranno al pubblico modo di giudicare se e in quale misura ci siamo avvicinati al proposito.

Un modo di coordinamento è parso a noi potesse consistere nel mantenere vicini, se non proprio contigui, le opere e i gruppi di opere appartenenti a uno stesso indirizzo formativo e stilistico – o, se si vuol conservare il termine tradizionalmente accademico – diciamo pur “scuola” purché intesa entro limiti di tempo relativamente ristretti – avendo però presente e qualche volta sottolineando, la contemporaneità; una contemporaneità non però costretta entro il rigore anagrafico dell'anno di nascita, e soprattutto avendo presenti gli incontri le aderenze i valori di derivazione e di apporto gli scambi storicamente noti o sicuramente intuibili. Queste, che sono, in sostanza, affinità spirituali, anche se siano meno precisamente definibili, devono per l'ordinatore di una Galleria avere un peso e un rilievo maggiore delle pur precisissime ragioni topografiche di un luogo di nascita.

All'ordine per “scuole”, ma direi meglio per singole figure d'artisti e per grandi cicli pittorici, si è mantenuta fedele, nel suo recente ordinamento, la Galleria Nazionale di Londra. Attaccamento alla tradizione giustificato, dirò anzi consigliato, dai complessi di opere delle quali la grande raccolta londinese poteva disporre: di Rembrandt, Rubens, Gainsborough, Reynolds, Turner, la Galleria disponeva in un numero sufficiente

---

per comporre di ciascuno una sala; dei cicli pittorici (fiamminghi, veneziani, toscani e umbri, olandesi, paesisti e ritrattisti inglesi) la National Gallery possiede opere legate tra loro non soltanto da una comunanza di patria ma da una chiara affinità e continuità di formazione, e l'attività degli artisti a cui esse appartengono se non fu proprio contemporanea si svolse, in massima, entro un giro d'anni di non più che due generazioni.

Ne consegue che l'ordine per "scuole", più esteriore che sostanziale, viene di fatto a coincidere con un ordine cronologico, o, meglio ancora, con una ubbidienza a quelle assonanze che indicano una civiltà pittorica affine, più e meglio di una rigida contemporaneità o di una comunanza di patria. Si aggiunga poi che le sale della National Gallery non hanno una sequenza di giro obbligato ma ammettono, insieme con la successione indicata dal Catalogo, ritorni e passaggi da una sala ad altre contigue ma di netto distacco quanto al contenuto, cosa che toglie al giro quel che di eccessivamente didattico, da manuale illustrato, e dà a ciascuna sala o gruppo di sale certa sua indipendente individualità.

A criteri non dissimili, se pure attuati con meno evidente chiarezza, si è attenuto il Louvre per lo meno in quella parte del nuovo ordinamento che vidi attuata lo scorso anno. Una prima sala dei Primitivi italiani (ma Cimabue rimane fuor della porta): una primitività che tocca largamente il Quattrocento, ciò che sarebbe esatto per la pittura francese e fiamminga ma lo è assai meno per la pittura italiana; seguono nella Grande Galérie, in regolare successione cronologica, gli italiani dal Quattro al Settecento (in un salone a parte le grandi tele del Veronese); nel Salon Carré, gravato di tanta fama quando la nostra Tribuna, gli Spagnoli dal Quattrocento a Goya; ancora in sedi provvisorie i primitivi

---

francesi; i primitivi fiamminghi; Rembrandt, Rubens; gli Olandesi; i Francesi del Sei e del Settecento.

Le costrizioni imposte dalla monumentalità della sede, quanto mai illustre e impegnativa; le difficoltà della disposizione topografica delle sale date alla Pittura, situate a piani differenti, congiunte da scale e passaggi, hanno reso impossibile un coordinamento tra l'ordine cronologico, usato, ad esempio, per la pittura italiana, e le classifiche per gruppi etnici.

Alle quali classifiche non voglio certo negare per quel che riguarda l'arte una loro indiscutibile validità; non però mai di tale importanza, se non concorrano circostanze (eccezionaliissime e rare) di isolamento, da prevalere, e meno che mai da annullare i ben più essenziali caratteri della "contemporaneità" di una civiltà culturale i quali sempre illimitatamente oltrepassano i confini di qualsiasi signoria e di qualsiasi impero per vasto che sia: contemporaneità che non deve essere intesa con precisione aritmetica di corrispondenze cronologiche ma che si manifesta con anticipi e ritardi dovuti in parte a circostanze contingenti estranee all'arte ma, in parte maggiore, alla vitalità di ciascun apporto e alla capacità di assorbimento e di trasformazione di cui, in quel particolare momento è dotata questa o quella forma d'arte di un dato paese.

In questi anticipi e in questi ritardi, nelle reazioni e sviluppi che essi suscitano, nelle essenzialità e superficialità degli apporti, nei mutamenti che ne conseguono sta proprio l'interesse più vivo e maggiore (e anche la maggiore difficoltà) degli avvicinamenti che l'ordinatore di una raccolta si possa proporre.

Ho notato quanto fosse, come ambiente, impegnativo e costrittivo – per la raccolta delle pitture – la sede del Louvre. Altrettanto e forse più impegnativo e per la nostra Galleria, il complesso artistico-monumentale

---

che tutto il mondo conosce come “gli Uffizi” designazione storicamente e suggestivamente sintetica quanto il nome di “Louvre”. Alle ragioni monumentali e storiche dell’edificio vasariano nel quale la Galleria è alloggiata si aggiungono non meno valide ragioni paesistiche e ambientali: singolari inquadrature dell’uno o dell’altro dei maggiori monumenti, vedute verso l’Arno e verso i colli degli incomparabili dintorni di Firenze.

Con questa complessità decorativa di ambiente concorda il carattere della raccolta: alle pitture si aggiungono come alla Borghese e, in genere nelle raccolte principesche sorte nel Cinquecento, la statuaria greco-romana, l’epigrafia classica, gli arazzi e, per il tempo a noi più vicino, il ritratto a miniatura.

Singolarissima e per molti rispetti significativa delle tendenze di una cultura post-umanistica la Raccolta degli Autoritratti, che a nessun costo deve essere allontanata dagli Uffizi.

Alle molte ragioni teoriche che siamo via via venuti elencando per le quali l’ordine cronologico non può essere mai, ed è bene non sia, rigoroso e preciso ma deve costituire nulla più di uno schema di massima da attuare poi con tutte le deviazioni e ritorni, che in materia tanto complessa si renderebbero necessari anche se la “sede” fosse costruita “ad hoc”, si aggiungono quando la sede sia costituita da un antico e nobile edificio ideato dal primo architetto per tutt’altra destinazione e adattato via via nel corso di quattro secoli di avventurosissima storia, altre numerosissime necessità e contingenze.

Necessità pratiche di luminosità e di spazio; rapporti fra la dimensione delle opere e l’altezza o l’ampiezza della sala, qualità particolare e particolare distribuzione della luce che varia da sala a sala; rapporti di dimensioni e di forma, dissonanze tonali o croma-

---

tiche di ciascuna opera con le vicine di parete e con il complesso della sala; constatazioni pratiche dell'affollarsi quasi continuo di pubblico davanti a opere di notorietà più universale e di un relativo correr via rispetto ad altre di uguale o maggiore importanza ma di minore attrattiva: sono tutte ragioni, esteriori finché si vuole, ma non per questo meno determinanti nella composizione di una sala e nel succedersi o nel contrapporsi di una sala a un'altra.

Facile sarà anche al più affrettato visitatore notare la mancanza di un'unità di criteri ordinativi, dirò anzi la coesistenza, e per di più su uno stesso piano di validità, di criteri assolutamente dissimili se non proprio opposti.

Le ragioni fin qui esposte, con forse eccessiva minuzia, non vogliono essere la giustificazione né l'attenuante di un errore che non si è riusciti a evitare ma l'esposizione dei motivi che sono alla base di un preciso e meditato proposito.

Sulla validità di questo proposito, sul più o meno felice raggiungimento di esso deve vertere il giudizio: se da questi accostamenti di analogie da questo alternarsi e magari contrapporsi di divergenze saremo riusciti a trarre una certa variata armonia complessiva – concordia discors – il proposito è senz'altro raggiunto; se i contrasti non riescono a fondersi in una intima unità sostanziale ma restano tra loro stridenti e inarmonici il proposito è senz'altro mancato.”

Nota – Di alcune incoerenze dell'allestimento si sono resi ben conto tanto il direttore tecnico dei lavori quanto gli ordinatori.

Intendo particolarmente:

– dell'uso, ma si dovrebbe dire abuso, del bardiglio sia in unione col mattone (perché mai si è voluto rompere la tradizione toscana del felicissimo connubio del

cotto con la pietra serena?) sia come zoccolo alle pareti e come larghissima fascia di contorno dei pavimenti, che poi viene a triplicarsi nell'incontro alle porte;

– dei vistosi contorni marmorei di alcune porte (il fior di pesco è per se stesso un bellissimo marmo ma troppo impegnativo per ambienti neutri e, quando se ne usino fasce molto larghe, di difficilissima intonazione con i dipinti) discordantissimi con la povertà pretenziosa del bardiglio;

– dei pavimenti ottocenteschi a scacchi bianchi e grigi che, se sono bene intonati nella frigida Sala della Niobe e fino a un certo punto tollerabili nel Corridoio, riescono invece di stridentissimo effetto nella sala del Veronese e, se pur meno, nelle due del Baroccio e di Rubens.

Roberto Salvini, Direttore della Galleria degli Uffizi, *Criteri di ordinamento e di esposizione*. Pubblicato in *La Galleria degli Uffizi. Problemi tecnici e di ordinamento*, Arnaud, Firenze 1951, pp. 33-41, pubblicato successivamente in *Gli Uffizi. Studi e Ricerche*, n. 12, Centro Di, Firenze, 1994, pp. 43-47.

Salvini spiega i criteri di ordinamento della Galleria e, nel 1951, illustra quali erano le parti di questa allestite in maniera differente.

Secondo lui ogni collezione d'arte ha una propria fisionomia determinata dal genere e dalla qualità del materiale artistico di cui si compone e dalla qualità dei rapporti che intercorrono fra le opere d'arte e la sede che le ospita. Le variazioni di questi due elementi sono infinite e, di conseguenza, sono infiniti anche i criteri di ordinamento, tutti giustificabili attraverso l'ordine di considerazioni da cui sono regolati. "Sicché vana fatica

---

sarebbe ogni tentativo di stabilire regole fisse da valere in universale: un codice museografico dovrebbe contenere per ogni regola un'eccezione, per ogni canone un'infinità di deroghe”.

Salvini sottolinea che gli Uffizi non hanno particolari esigenze ambientali da rispettare e le parti architettoniche che si caratterizzano maggiormente si limitano alle tre logge o “gallerie” e a non molte altre sale: la Sala delle Carte Geografiche, la Tribuna e le sei salette adiacenti nell'ala di levante, tutte di accennato gusto cinquecentesco, a cui si aggiunge la neoclassica Sala della Niobe nell'ala di ponente. Tutto il resto, dice Salvini, è moderno e quindi “neutro”. “Il problema di un'utilizzazione delle tre logge consona al loro carattere architettonico è già stato risolto in passato con l'esposizione a carattere decorativo degli arazzi e delle statue antiche: ed è ormai un punto fermo. Si tratterà tutt'al più di portare qualche ritocco nella distribuzione dei pezzi, a eliminare quel senso di affollamento che in qualche parte ancora si avverte. E soprattutto di togliere – come già si è fatto in tutta la “galleria” di ponente e per più di metà di quella di levante, la recente infelice aggiunta delle vetrate a termolux sia per ridonare alle logge quella luce diretta alla quale erano destinate, sia per ristabilire all'esterno il ritmo originario dei chiari e degli scuri, che la presenza delle superfici bianche dei vetri diffusori fra le colonne aveva nettamente invertito.

Altro punto fermo la Sala della Niobe, che con la felice inserzione delle statue antiche nel complesso neoclassico, rappresenta un importante e nobile documento del gusto di un'epoca.

Quanto poi alla Tribuna e alle adiacenti sale cinquecentesche, non credo che sarebbe opportuno – dato che esse costituiscono una parte assai piccola della Gal-

leria – di sistemarle a quadreria, come indubbiamente erano un tempo, o di conservarne la sistemazione di compromesso fra ordinamento antico e ordinamento moderno, che abbiamo ereditata dall'anteguerra.

Si tratterà invece di trovare per la Tribuna una destinazione consona al suo spiccato decoro architettonico e tale da distinguerla sensibilmente, nella scelta dei quadri da esporvi, dalle altre sale, e di assegnare alle salette vicine quadri di dimensioni e caratteri che possano armonizzare, senza subordinarvisi, col carattere architettonico-decorativo determinato specialmente dai soffitti affrescati. Costituisce questo gruppo di sale un'inserzione di ambiente antico in un insieme di sale di costruzione relativamente recente e di carattere architettonicamente neutro, e tale da lasciare all'ordinatore piena libertà di movimento.

E allora, visto che, con poche e ben circoscritte eccezioni, le condizioni ambientali della Galleria non sono vincolanti, era logico e naturale lasciare che il carattere stesso delle collezioni che costituiscono la raccolta suggerisse i criteri di ordinamento.

Con la sua importante raccolta di dipinti fiorentini dal Duecento al Cinquecento, di senesi del Trecento, di pittori dell'Italia Centrale da Piero a Raffaello, con la scarsa ma scelta pattuglia degli emiliani e dei lombardi fra il Quattro e il Cinquecento, col gruppo notevole di veneti dal Mantegna fino al Tintoretto, con i piccoli ma eletti contingenti di fiamminghi fra il Quattro e il Cinquecento, col gruppo Dürer-Cranach-Altendorfer, ed infine con la notevole rappresentanza del Seicento e del Settecento nelle varie correnti italiane (dal Caravaggio e dai Caracci fino al Crespi, al Magnasco, al Guardi), nella pittura dei Paesi Bassi (con Rubens, Rembrandt e molti olandesi), e di Francia (dal Poussin al Watteau, agli Chardin di recentissima acquisizione), la no-

---

stra Galleria offre un'esemplificazione, per grandi linee – più o meno densa, più o meno alta – della pittura italiana dal Duecento al Settecento e, pur con minore intensità e con molte lacune, della pittura delle maggiori regioni artistiche d'Europa. Un materiale dunque di *portata* entro certi limiti europea, che direi di per se stesso reclami un ordinamento ispirato – senza pedanteria, e con tutta l'elasticità consigliata dalle condizioni ambientali e dall'esigenza primaria del godimento delle singole opere d'arte in quanto tali – a criteri che tengano conto delle ragioni della storia.

Che queste ragioni fossero tutelate – come forse era nell'intenzione dei precedenti ordinatori – dalla prevalente suddivisione in “scuole” del vecchio ordinamento, non direi. Il concetto di “scuola” – quando non sia limitato entro ben circoscritti limiti cronologici e si estenda invece a comprendere gli artisti operanti attraverso quattro o cinque secoli in una data città o regione – è un concetto pseudo-storico. In una terra come l'Europa che l'estendersi del dominio di Roma, il diffondersi del Cristianesimo e poi del Sacro Romano Impero hanno incanalato per tempo nell'alveo di una storia, pur nelle sue varietà, tanto unitaria, le condizioni di civiltà e di cultura di pur lontani paesi – quelle premesse cioè dell'opera d'arte, delle quali è intessuta la cosiddetta *storia* dell'arte – sono assai più simili in una stessa epoca di quanto non lo siano nello stesso paese in epoche lontane l'una dall'altra. Da cui deriva quella fraternità di spirito, quell'unità di timbro che unisce, sempre, nonostante ogni diversità di tradizione, artisti vicini nel tempo anche se lontani nello spazio: è un luogo comune ormai, dal Vasari al Berenson, parlare dell'affinità che lega a due secoli di distanza Giotto a Michelangelo, e una continuità di tradizione dall'uno all'altro è innegabile. Ma il fatto è che c'è più affinità fra Michelangelo e

---

Dürer, mettiamo, che fra Michelangelo e Giotto, fiorentini, o fra Dürer e il suo omonimo compatriota che ai primi del Quattrocento aveva dipinto l'Incoronazione di Maria nel S. Lorenzo di Norimberga.

Se dunque una amistà di timbro accomuna gli artisti di diverse regioni in una stessa età – e sia pure talvolta con lo scarto di alcuni decenni – e se poi la critica va sempre più dimostrando una già insospettata frequenza di rapporti e di scambi fra regione e regione, fra paese e paese, ne consegue, per una Galleria come la nostra, dove l'ampiezza e la varietà del materiale lo consentono, l'opportunità di un ordinamento che brevemente dirò *storico*, basato appunto sulla prevalenza del fattore tempo sul fattore luogo: un ordinamento che, con tutti i temperamenti e le eccezioni suggerite dalle circostanze di spazio, di illuminazione e di convenienza ambientale, cerchi di tener dietro allo svolgersi delle forme della pittura nei secoli, alla contemporaneità di espressioni diverse e alla trama dei rapporti che variamente collegano artisti di regioni vicine e lontane.

Su questo criterio generale perfetto fu sin dal primo momento l'accordo fra me e il Dr. Pacchioni nelle pagine che precedono – meglio sarà ormai illustrare per sommi capi, attraverso un itinerario lungo le sale or ora allestite, quelle che si dovranno riordinare in un prossimo futuro e le altre previste per una successiva e conclusiva fase di lavoro, i risultati acquisiti e quelli che già si delineano del nostro lavoro. Tanto più che, dato che per necessità di cose, una buona parte della Galleria non ha ricevuto ancora – mi riferisco alle prime sette sale – la nuova sistemazione, la saldatura fra il vecchio e il nuovo, fra ciò che è in collocazione provvisoria e ciò che già rispecchia i principi del nuovo ordinamento rischierebbe, in mancanza di ogni guida, di riuscire mal comprensibile al visitatore.

---

Le prime sei sale (cioè quelle numerate dall'1 al 6 della vecchia numerazione) si presentano oggi ancora nel vecchio ordinamento. Ma sarà necessario provvedere presto a correggerne le infelicissime condizioni di sicurezza e d'illuminazione (cfr. la relazione di Pacchioni) e ciò consentirà anche di rivederne l'ordinamento, modificando anche il *giro* attuale, ossia la successione delle sale, per ottenere in alcuni casi un rapporto più armonico fra contenente e contenuto. Nella terza sala, ad esempio, vi sono pezzi, come il grande polittico di Lorenzo Monaco, assolutamente sproporzionati all'ampiezza – anzi all'angustia – dell'ambiente. La successione delle opere potrà, all'incirca, restare quella attuale, ma i quadri andranno meglio distribuiti fra le sale, in modo da evitare accostamenti stridenti come quello di Lorenzo Monaco e Gentile da Fabriano con Masaccio, Paolo Uccello e Domenico Veneziano. Il Dugento, col quale prenderà naturalmente inizio, anche domani, la Galleria – oggi tutto in una sala – disporrà di una sala grande per Cimabue, Duccio e i Crocifissi pisano-lucchese e di una saletta per i dipinti piccoli – i quali, oggi, nella pur bella sala, hanno un po' l'aspetto di francobolli. Seguirà una sala per Giotto e alcuni trecentisti fiorentini, si avranno poi i Senesi del Trecento. Di seguito i maestri del Gotico fiorito con Lorenzo Monaco e Gentile da Fabriano, cui si potrà affiancare, in omaggio al suo delizioso arcaismo e alla sua tangenza con il fabrianese, Jacopo Bellini. Poi, nelle sale successive si schiuderà il mondo nuovo con Masaccio, Paolo, Domenico, il Lippi e gli altri fiorentini fino a Piero del Pollajuolo. E qui sarà intanto da registrare una deroga alle norme prescelte: che alla metà del Quattrocento cadrebbe Piero della Francesca, e qui sarebbe il suo posto. Ma i ritratti dei Duchi d'Urbino sono cosa di tale altezza e insieme preziosità da aver bisogno di un particolare isolamento e da consigliare pertanto

---

di lasciarli – eliminando tuttavia l’orribile falso dell’incorniciatura – dove si trovano nell’apparata saletta delle Carte Geografiche.

Si entra adesso nel “Salone delle Arti” – felicemente acquistato alla Galleria dalla precedente Direzione – e qui comincia il nuovo ordinamento. Adesso si vedono il Botticelli su di un lato, il van der Goes, Filippino, Ghirlandajo e Botticini sull’altro. Per i primi è chiara la ragione del trasferimento: sono quadri che hanno bisogno di un largo respiro e rimanevano soffocati nell’angusta saletta ove fino a oggi si trovavano. La nuova collocazione del trittico Portinari risponde poi da un lato a un criterio di convenienza ambientale – anche questo, e più ancora, è un quadro che esige spazio davanti e dattorno – dall’altro all’opportunità di accostare il capolavoro del van der Goes alle opere di quei fiorentini che lo ammirarono e ne trassero ispirazione”.

[...]

La relazione di Salvini continua con la descrizione dell’ordinamento delle sale adiacenti alla Tribuna (alcune rispettano ancora oggi la disposizione descritta da Salvini) e con i lavori in programma anche sul braccio di ponente. Aggiunge nel programma anche la costruzione di una scala al posto di quella di servizio che c’era per fornire al pubblico un’uscita comoda senza essere costretto a ripercorrere il percorso della Galleria a ritroso. Dalla stessa scala si sarebbe potuto accedere inoltre al Gabinetto dei Restauri, che sarebbe stato presto spostato a Palazzo Pitti su decisione del Soprintendente Guglielmo Pacchioni.

Salvini scrive che ancora molti lavori sono in programma, uno dei più ingenti lo spostamento dell’Archivio di Stato, che avrebbe potuto risolvere il problema di depositi praticabili per le opere d’arte. Si sente a metà dell’opera e lascia il suo lavoro aperto a critiche

---

da parte di studiosi e del pubblico, sperando che venga riconosciuto il lavoro sperimentale portato avanti fino a quel momento. “E soprattutto penso che ognuno dovrà onestamente riconoscere che, a parte ogni possibile difetto, nel suo complesso la Galleria adempie oggi, nelle parti rinnovate, alla sua prima funzione, che è quella della presentazione nitida, chiara e nelle migliori condizioni di luce possibili, delle opere d’arte. Vedrà anche che si è cominciato ad affrontare il problema delle cornici, spesso troppo brutte o discordanti col carattere del quadro. A preoccuparci insomma – e anche qui sarà lungo il lavoro da compiere – prima di ogni cosa di dare nei limiti del possibile ai dipinti quell’isolamento e nei casi più importanti quel risalto sull’ambiente e sulle opere circostanti che i capolavori esigono: specie quando si pensi – come noi pensiamo – che il loro godimento non debba essere privilegio di pochi specialisti, ma diritto di tutti”.

Alfredo Barbacci, Soprintendente ai Monumenti, *Relazione sull’andamento dei lavori di sistemazione della galleria degli Uffizi*, 12 dicembre 1953. Pubblicato in “Gli Uffizi. Studi e Ricerche”, n. 12, Centro Di, Firenze 1994, p. 47.

“Ho esaminato, con la guida del Direttore tecnico dei lavori, arch. Guido Morozzi, i lavori eseguiti nella seconda fase, che decorre dall’anno 1950, escludendo da tale esame tutto ciò che riguarda la sistemazione delle sale per l’ordinamento delle opere d’arte.

Questi lavori comprendono anche la modificazione di quelli che, subito dopo la guerra, erano stati compiuti sotto altra direzione tecnica e con diverso criterio. Tali modificazioni consistono nella sostituzione

---

dei soffitti stuoiati in legname, difficilmente praticabili e pericolosi in caso di incendio, con altri di cemento armato; nel rinnovamento del tetto con incavallature in ferro e persiane manovrabili onde regolare il calore, la luce, l'aria e consentire il refrigeramento ad acqua; nella riforma dell'impianto di riscaldamento; nella sostituzione dei vetri termolux con vetri comuni e con tende nei finestroni del corridoio; nell'impianto di condizionamento dell'aria; nella protezione dei lucernari.

I diversi problemi sono stati risolti in modo razionale e i lavori eseguiti a regola d'arte. Particolare cura è stata usata per contenere la spesa entro limiti ragionevoli, ottenendo in alcuni casi prezzi inferiori a quelli stabiliti nella prima fase dell'opera. In tal modo la spesa complessiva, tra lavori compiuti e da compiere per terminare la sistemazione, aumenta a 388 milioni, mentre il preventivo per terminare i vecchi lavori ammontava a circa 355 milioni.

Il controllo sull'esecuzione dei lavori, come sull'impiego della mano d'opera e dei materiali, viene effettuato da personale delle due Soprintendenze; il costo dei lavori viene determinato con la richiesta di offerte a diverse ditte e mediante accurate analisi dei prezzi.

Onde concludo affermando che i lavori di cui trattasi, per la concezione e per l'esecuzione, come per il costo, sono del tutto soddisfacenti; e che perciò possono essere continuati e conclusi seguendo lo stesso indirizzo.

Chiederei però che l'arch. Morozzi, da tempo incaricato di redigere il piano paesistico di Firenze, opera difficilissima e laboriosissima, insistentemente sollecitata dai fiorentini, fosse sostituito con un altro architetto e che la sua opera agli Uffizi si limitasse a un periodico controllo dei lavori.”

---

Emma Micheletti, *I direttori. Roberto Salvini e Luisa Becherucci*, in *La Galleria degli Uffizi. Problemi tecnici e di ordinamento*, Arnaud, Firenze 1951, pubblicato successivamente in “Gli Uffizi. Studi e Ricerche”, n. 12, Centro Di, Firenze 1994, pp. 35-42, pp. 57-60.

Marzo 1950. Mi laureo in storia dell'arte. Ho discusso la tesi con Mario Salmi sulla pittura tardogotica ferrarese. Frequentando la Biblioteca degli Uffizi, mi rendo conto che la vita e il lavoro nelle Soprintendenze devono essere interessanti, vari, a contatto continuo con le opere d'arte, specialmente nei Musei.

Mi convinco sempre di più che quella, assai più dell'insegnamento, è la mia strada. Nel giugno dello stesso anno, il Salmi mi presenta a Roberto Salvini, da pochi mesi Direttore della Galleria degli Uffizi. Mi sembra di oggi il mio batticuore mentre, nell'atrio della Direzione, aspettavo di essere ricevuta e decidevo della mia vita.

Roberto Salvini mi ricevè sorridendo, con quella cordiale semplicità che, poi, avrei ben conosciuta.

Era contento di farmi lavorare agli Uffizi, naturalmente, come volontaria. Entusiasta, cominciai subito, con frequenza quotidiana e, piano piano, mi sembrava di entrare in un'altra famiglia.

Mi fu dato l'incarico di aggiornare le schede dei fiamminghi e dei pittori tedeschi. Fui accolta affettuosamente da quelli che poi sarebbero diventati i miei colleghi e piano piano Salvini mi dimostrò grande fiducia.

Lasciai da parte il lavoro delle schede e cominciai a vivere la vita della Galleria che, a distanza di pochissimi anni dalla fine della guerra, dopo un primo intervento che ne aveva permesso, in parte, la riapertura, credo la prima fra tutti i musei italiani, cominciava una nuova vita.

---

Il mondo era cambiato e con esso il gusto e le necessità conoscitive e soprattutto estetiche anche della Galleria. Degli Uffizi era stato aperto soltanto il primo corridoio. Erano stati esposti i Primitivi, Botticelli, Leonardo da Vinci, il *Tondo Doni* di Michelangelo. Insomma le opere più importanti e più celebri. Cominciarono contemporaneamente i lavori per il terzo corridoio, e qualche trasformazione nel primo. L'architetto era Guido Morozzi, della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Ambientali, allora si diceva ai Monumenti.

Soprintendente alle Gallerie era Guglielmo Pacchioni che, venendo da Milano, aveva sostituito Giovanni Poggi, andato in pensione.

Ricordo bene Pacchioni. A me, giovane, faceva l'effetto quasi di un nonno, affettuoso, spiritoso, gentile. Soprattutto però lavoravo con Roberto Salvini e quel lavoro mi affascinava.

Studio di arte di grande sensibilità e cultura, Roberto Salvini era umanamente ricco e questa sua ricchezza comunicava facilmente agli altri, grazie alla sua semplicità e anche alla sua, un po' trasognata, distrazione che divenne proverbiale.

Nel lavoro, però, era attento, preciso.

Forse è stato, senza volerlo, il mio primo maestro di museologia, una scienza che allora neanche esisteva e della quale, poi, avrei continuato le lezioni dal vivo con Luisa Becherucci. Si lavorava semplicemente, allora.

Su grandi fogli di carta si disegnavano le piante delle sale. A parte si ritagliavano tanti cartoncini di diverse grandezze e forme, in scala rispetto ai dipinti veri che rappresentavano. In ogni cartoncino era scritto il titolo dell'opera.

Si stendeva la pianta, veramente molto sommaria su un tavolo, più spesso sul pavimento, vi si sistemavano i

---

cartoncini, tentando e ritentando molteplici soluzioni. Sembrava quasi un gioco, ma non lo era affatto. Le soluzioni di Roberto Salvini erano studiate, pensate e il riflesso di una sua convinzione.

L'arte, come la civiltà procedeva di pari passo, anche se con manifestazioni e espressioni diverse in tutta Italia, meglio in tutta Europa, una volta raggiunta una certa maturità, dopo le splendide manifestazioni dei Primitivi.

E secondo questo metro Roberto Salvini cercava di svolgere la storia dell'arte nel libro degli Uffizi. E ciò era possibile, in parte, per la presenza di una buona rappresentanza fiamminga e tedesca. Fu più difficile, se non impossibile, con l'arte francese e con certe scuole italiane.

L'ordinamento di Salvini aveva dunque anche una base storica che accomunava l'espressione artistica con fatti e pensieri culturali di alta matrice. Afferrai subito il concetto, mi piaceva, forse per quel senso vivo della storia che da lunghi anni è innato in me. Sandro Botticelli si incentrava nella prima parte della grande sala, quella che, col nome di Sala delle Arti era stata costruita da Lando Bartoli, subito dopo la guerra, che aveva un suo gusto, un suo sapore di voluta semplice solennità. In essa furono sistemate le opere più importanti del Botticelli: la *Primavera*, la *Nascita di Venere*, la *Madonna del Magnificat*, quella della *Melagrana*, l'*Adorazione dei Magi*, la *Pallade e il Centauro*. Il Botticelli più splendente, dunque, umanista e colto, partecipe di quella grande cultura fiorentina che regnava alla corte di Lorenzo il Magnifico. Nelle sale precedenti furono sistemati i pittori tardogotici, Lorenzo Monaco e Gentile da Fabriano, soprattutto, per i quali negli anni seguenti si sarebbero trovate diverse soluzioni, e i precedenti immediati del Botticelli, come Filippo Lippi, il Pollaiuolo, e il Botticelli stesso, giovane.

---

C'era qualche pittore non fiorentino importante e contemporaneo da sistemare. Lo spazio era quello che era e furono costruiti allora, ahimè, due "Gabinetti" centrali per accogliere, da un lato, Andrea Mantegna e quei pittori venuti dall'Italia del nord che avevano operato prima o subito dopo il Mantegna, Bartolomeo Vivarini, ad esempio, e Cosmè Tura ferrarese, indubbiamente non estraneo a certe esperienze donatelliane.

Nell'altro "gabinetto" furono esposti i fiamminghi, da Rogier van der Weyden, con la sua stupenda *Deposizione di Cristo*, ai ritratti di Hans Memling, all'anonimo e pure bello Maestro dei Ritratti Baroncelli.

Poi Filippino Lippi che dai fiamminghi era stato fortemente influenzato. Dopo, nell'altra metà della grande sala, l'*Adorazione dei Magi* di Hugo van der Goes, il suo capolavoro, il Ghirlandaio, Filippino Lippi, ancora una volta, nelle sue tele più grandi e finalmente un francese del Quattrocento, Nicolas Froment, con la sua *Resurrezione di Lazzaro*, proveniente dalla chiesa del Bosco ai Frati, in Mugello.

Così, sala per sala si tesseva la Galleria, aggiungendo, levando, raddoppiando i cartoncini, che poi diventavano quadri, e che quadri!, sulle pareti.

Ricordo qualche volta la nostra disperazione, perché riprendendo il lavoro lasciato interrotto il giorno prima, trovavamo la disposizione dei cartoncini cambiata e qualcosa, ahimè, non tornava. Il pomeriggio precedente era passato il Prof. Pacchioni e aveva provato qualche diversa soluzione, della quale poi ci parlava.

Si arrivò così alla fine del primo Corridoio e si passò al terzo, che si sarebbe riaperto per la prima volta da quando era stato chiuso all'inizio della guerra. Il sistema era lo stesso: erano cambiati i protagonisti: Raffaello, Michelangelo, Andrea del Sarto e i manieristi fiorentini in stretta connessione con quelli emiliani. Poi

---

Tiziano, Sebastiano del Piombo e il Veronese, Tintoretto e la grande sala del Rubens, più o meno come era prima della guerra. Ricordo i grandi rotoli delle tele sulle “abetelle” dove avevano passato la guerra, che venivano via via svolti e stirati.

Il Caravaggio, finalmente, e i Caravaggeschi e una piccola rappresentanza dei numerosi fiamminghi e olandesi del Seicento.

Nel primo tratto del Corridoio Vasariano, fino all’imboccatura del Ponte Vecchio, fu sistemata una scelta dei più importanti autoritratti dei pittori.

Nel terzo Corridoio furono attuati già fin da allora un sistema di illuminazione e di riscaldamento.

In quell’occasione furono sistemate anche le soffitte delle sale del terzo Corridoio, rendendole praticabili, con aperture e camminamenti sui tetti e furono ignifugate le parti lignee. Fu attuato anche un intelligente sistema di schermatura delle finestre, di tutte, anche dei grandi finestroni dei Corridoi.

Fra vetro e vetro furono inserite delle tende tessute a mano nella tessitura di Rovezzano, regolabili dall’interno, e nell’interno furono applicate delle tende scure che a tratti, particolarmente davanti agli arazzi che, splendidamente, decoravano la Galleria, ed evitavano il riflesso diretto della luce. Per molti anni questo sistema venne mantenuto e curato. Non ricordo più in quale periodo e perché venne abolito. Forse non l’ho saputo mai.

Man mano che si avvicinava la data dell’inaugurazione i lavori, anche il nostro, si facevano più affannati e frenetici.

Margherita Moriondo Lenzini, che ha lasciato l’Amministrazione come Soprintendente per i Beni Artistici e Storici di Arezzo, ci venne in aiuto. Devo dire che il lavoro, interessante, ma pesante – lavoravamo anche fino a tardi la sera, quasi di notte – ci divertiva e forse proprio

---

perché eravamo tutti giovani, lo stesso Salvini aveva allora quarant'anni, poco più o poco meno, alla ricerca di un quadretto da sostituire con un altro, alla scoperta di un cartellino attaccato alla rovescia; e rimasti in un buio assoluto per la rottura di una lanterna a pila, giravamo a tentoni fra le statue della Tribuna; in un rapporto fraterno anche con gli operai, qualcuno come Piero Bartolucci insostituibile, indimenticabile e indimenticato.

Intanto, guardando fuori dalle finestre, vedevamo, al cinema Capitol, il succedersi senza fine degli spettatori in coda per andare a vedere il primo film di don Camillo e Peppone, in fondo, a suo modo, anch'esso, una tappa della storia italiana del dopoguerra. Alla fine, in qualche altro cinema, l'avremmo visto anche noi.

E gli Uffizi, una volta sistemati, ci parvero bellissimo e moderni e sentivamo che il grosso lavoro di Roberto Salvini e di Guido Morozzi era anche un po' nostro.

L'inaugurazione fu festosa, direi, alla presenza di tutta Firenze. Ho memoria non delle autorità presenti, ma dei fiorentini che riconquistavano i loro Uffizi, la più fiorentina delle Gallerie. Roberto Salvini organizzò anche l'apertura serale del terzo Corridoio con visite guidate, nelle quali ci alternavamo noi giovani di allora: Luciano Berti, Umberto Baldini, Margherita Moriondo e io.

Poi, tra il 1955 e il 1956, forse un po' prima, fu decisa una nuova sistemazione delle prime sale del primo Corridoio. Quelle dei Primitivi.

Il Ministero, in un momento di insperata generosità e forse possibilità, formò una commissione di architetti, i più importanti del tempo, che avrebbero preparato i progetti per una serie di sale rinnovate.

Giovanni Michelucci, Carlo Scarpa, Ignazio Gardella, insieme a Guido Morozzi e con Roberto Salvini ancora Direttore della Galleria degli Uffizi, cominciarono il loro lavoro.

---

Gli studi, i problemi, le soluzioni che li videro appassionatamente interessati a discutere e a disegnare i loro schizzi, magari direttamente sulle pareti stesse delle sale, saranno qui raccontati da alcuni protagonisti e, credo, soprattutto da Guido Morozzi.

Io mi limiterò a ricordare quel fiorire di discorsi, proposte, suggerimenti che mi incantavano e davanti ai quali mi sembrava, perfino, di essere intelligente e quasi protagonista.

Nacque allora quell'insieme nuovo e ancora valido della sala di Cimabue, creata, direi, quasi in funzione del grande *Crocifisso*, che, poi, i Frati di Santa Croce rivollero nel loro museo e che, nel 1966, andò quasi del tutto perduto durante l'alluvione.

Questa grande sala con l'alto e continuo finestrato nella parte superiore e il soffitto a capriate, riecheggia con spirito moderno, non imita le architetture religiose fiorentine del Due e del Trecento e accoglie, oggi, ancora viva e interessante, le grandi *Madonne* di Cimabue, di Duccio di Boninsegna e di Giotto.

Allora, per la sistemazione delle opere, si ricorse a modelli di materiale leggero, per spostarli facilmente, nello studio della disposizione, e fu Aldo, un bravissimo operaio di una ditta, che rifece alla brava, con pochi tratti il *Crocifisso* e le grandi *Madonne* in Maestà, interpretando felicemente tonalità e prospettive.

Il *Crocifisso*, una mattina ormai lontana, fu tolto dal suo posto e gli uomini se lo caricarono sulle spalle per portarlo nella sua chiesa d'origine. Ci prese un'immensa tristezza e avemmo l'impressione di assistere a una via Crucis in discesa e, forse senza saperlo, un presentimento di sventura per la cultura e l'arte italiana. I frati di Santa Croce avevano vinto.

Anche le sale vicine furono sistemate con criteri nuovi, intelligenti e non smoderatamente avveniristici.

---

Poi Roberto Salvini, nel 1957, lasciò l'amministrazione delle Belle Arti per passare all'insegnamento universitario. E fu sostituito da Luisa Becherucci. Io rimasi agli Uffizi anche con Luisa Becherucci, dal 1957 al 1969, quando andò in pensione. Ripensando al mio passato di lavoro mi considero una privilegiata per avere avuto in gioventù maestri come Roberto Salvini e Luisa Becherucci. Maestri sul lavoro e nei rapporti umani.

Roberto Salvini e Luisa Becherucci avevano identità di idee e di gusto, e per me il passaggio non fu certo difficile. Non lo sarebbe stato neppure dopo, quando, nel 1969, assunse la direzione della Galleria Luciano Berti e io continuai a collaborare con lui, pur avendo un mio museo, il Bargello.

Luisa Becherucci si trovò nelle mani una Galleria rinnovata e completata da poco. Si trovò tuttavia di fronte al fenomeno turistico, che cominciava, già allora, a destare preoccupazioni, per il continuo aumento delle presenze, specialmente agli Uffizi.

Si occupava della parte architettonica degli Uffizi Nello Bemporad.

Luisa Becherucci cominciò a pensare a una scala di uscita dalla Galleria per evitare il raddoppio del calpestio sui pavimenti e per rendere più funzionale lo scorrimento del pubblico. Fu scelta la sezione del terzo corridoio dov'erano sistemate le sale del Caravaggio e dei pittori del Seicento. Vi era già esistente la scala buontalentina, la cui ultima rampa fu in quell'occasione arrovesciata, poiché usciva su via Lambertesca, e per la quale fu necessario creare un vestibolo monumentale. Ispirandosi a certi disegni del Buontalenti, Nello Bemporad realizzò il vestibolo di uscita, nel braccio corto degli Uffizi. Il pavimento riprendeva esattamente un disegno del Buontalenti dov'erano indicati anche i

---

colori dei marmi (rosa e grigio), sul fondo fu posto il porcellino, la statua del Cinghiale di arte lisippea del III secolo, quello stesso di cui Piero Tacca nel Cinquecento fece la copia situata nel Mercato Nuovo, detto appunto dai fiorentini il Mercato del Porcellino. Sulla sinistra fu sistemato il Torso di Satiro, una delle sculture più misteriose della Galleria, della quale non si sa la provenienza, ma fu acquistata da Pietro Leopoldo di Lorena dalla Collezione Gaddi col suo basamento originale. La scala d'uscita fu inaugurata nel 1967, per l'anniversario dell'alluvione.

Già ormai da diversi anni Luisa Becherucci con l'ampia visione della sua fervida intelligenza aveva pensato ai nuovi Uffizi, con l'auspicato trasferimento dell'Archivio di Stato. A quelli che sarebbero stati chiamati per lunghi anni i "Grandi Uffizi" e all'attuazione dei quali essa credette immediatamente, nello stesso momento in cui li pensò.

E a questo suo progetto, tradotto da Nello Bemporad in modelli, piante e disegni, essa si dedicò appassionatamente.

Avevo quasi la sensazione che dentro di sé e come in un sogno, lei li vedesse realizzati.

Luisa Becherucci ha lasciato l'Amministrazione nel 1969, è morta nel 1988, ma i Nuovi Uffizi stanno ancora, stentatamente, muovendo i primi passi.

Mentre in studi e conferenze andava diffondendo la sua idea e il conseguente progetto dei "Grandi Uffizi", Luisa Becherucci si preoccupò di far conoscere le opere delle collezioni medicee degli Uffizi che dai tempi precedenti l'ultima guerra erano ancora chiuse nei depositi.

Iniziò allora l'allestimento di piccole mostre nell'ultima sala della Galleria, quella che allora si chiamava la sala di Giovanni da San Giovanni, espo-

nendo le opere di più recente acquisizione o alcuni gruppi di dipinti diversi, fiamminghi, paesaggisti, seicenteschi in genere.

Le mostre erano vivaci e interessanti e accompagnate da dépliant, tuttavia ricchi di notizie e di note su ciascuna opera.

Nel 1969 Luisa Becherucci andò in pensione.

La sostituì nella direzione degli Uffizi Luciano Berti. Continuavo a essere una privilegiata nella mia esperienza di lavoro, ormai ventennale, con un terzo direttore validissimo e, voglio dirlo, piacevole e intelligente.

Luciano Berti, pur perseguendo il progetto dei Grandi Uffizi con più realismo di Luisa Becherucci, pensò e attuò molte trasformazioni in quelli che egli chiamò “gli Uffizi di transizione”. Lascio a Caterina Caneva, vicedirettrice degli Uffizi, il compito di parlare del suo directorato, limitandomi a dire che continuò una collaborazione costante e amichevole.

Ero nel frattempo “cresciuta”, ma non mi mancavano certo occasioni per continuare a imparare.

Roberto Salvini, Direttore della Galleria degli Uffizi, *Relazione sui lavori necessari per la sistemazione definitiva della Galleria degli Uffizi, 1956 c.a.* Pubblicato in “Gli Uffizi. Studi e Ricerche”, n. 12, Centro Di, Firenze 1994, pp. 48-49.

“Premetto che con i lavori di sistemazione da poco terminati, si è arricchita la Galleria di una serie di sale moderne e luminose, che riscuotono l’approvazione del pubblico, si è ristabilito il giro normale dei visitatori e si è posto la Galleria in condizioni di funzionare in modo abbastanza normale, ma siamo ancora ben lungi dall’aver fatto quanto si richiede per dare alla Galleria

---

una sistemazione davvero degna della sua eccezionale importanza.

### I. *Lavori indilazionabili*

#### *a) Completamento dell'impianto di riscaldamento e di refrigerazione*

Attualmente l'impianto di riscaldamento è funzionante nella loggia di ponente (terzo corridojo) e nelle sale adiacenti, è già sistemato, ma non funzionante (per insufficienza della centrale termica nelle prime sette sale dell'ala di levante, manca del tutto nella loggia di levante e in tutte le altre sale adiacenti). Per il completamento di questo impianto e la sua trasformazione in impianto di refrigerazione l'estate si prevede una spesa di 30 milioni.

#### *b) Revisione generale dei tetti della Galleria*

È in corso un movimento di scivolamento dei correnti verso il Piazzale degli Uffizi, ciò che ha provocato l'avvallamento di alcuni tratti del tetto. Occorre procedere all'agganciamento dei correnti suddetti con tiranti di ferro ancorati al muro, come è stato fatto limitatamente alla zona sovrastante la Sala del Duecento. Si verificano anche in più luoghi infiltrazioni di pioggia in seguito allo slittamento del cotto verso l'esterno. Occorre inoltre coprire con cotto i vani delle lanterne sovrastanti i lucernari soppressi.

Spesa prevista: 3 milioni.

#### *c) Rinnovamento della sala n. 8 (Filippo Lippi, Alesso Baldovinetti, Antonio del Pollajolo, etc.)*

Si tratta della sala inclusa nel giro delle sale rinnovate, ma provvisoriamente rimasta, per mancanza di mezzi, nella vecchia architettura. Costituisce una grave stonatura nella nuova sistemazione.

Spesa prevista: 10 milioni.

---

*d) Costruzione della nuova Sala di Leonardo*

L'Adorazione dei Magi di Leonardo, oltre a essere il capolavoro che tutti sanno e costituire, con 20 anni di anticipo sul calendario, l'atto di nascita dell'arte del Cinquecento, ha un aspetto tale – incompiuta e colorita solo a chiaroscuro com'è – da mal sopportare la vicinanza di qualsiasi altro dipinto.

È in progetto la costruzione di una sala apposita, adjacente alla Sala delle Carte Geografiche, la quale potrebbe nell'occasione tornare ad assumere il carattere di terrazza aperta (anche se chiusa con leggera vetrata per ragioni pratiche) che aveva in origine.

Spesa prevista: 10 milioni.

Totale della spesa prevista per i lavori indilazionabili, arrotondata: 55 milioni.

*II. Lavori urgenti**a) Installazione di un avvisatore automatico d'incendio*

Spesa prevista: 3 milioni.

*b) Nuove sale e scalone di uscita nell'ala di ponente*

La pittura del Seicento e del Settecento è rappresentata oggi in Galleria, per mancanza di spazio, da una scelta assai ristretta di dipinti, mentre la collezione della Galleria possiede un numero molto maggiore di opere italiane, fiamminghe, olandesi e francesi di quei due secoli che sarebbero degne di esposizione, e che difatti erano esposte prima della guerra (quando i vecchi criteri museografici consentivano di tappezzare le pareti da cima a fondo).

È necessario pertanto provvedere al restauro delle quattro salette esistenti e danneggatissime dalla guerra nell'ultima parte dell'ala di ponente e alla costruzione di due nuove sale di congiunzione fra la Sala della Niobe e una delle salette esistenti e fra quest'ultime e le

---

salette adiacenti alla terrazza sulla Loggia dei Lanzi. In questa zona si dovrebbe anche costruire una scala d'uscita (che adesso esiste, bruttissima, come sala di servizio) in modo da permettere al pubblico, terminata la visita, di raggiungere subito l'uscita senza dovere ripercorrere, come oggi accade, all'indietro tutta la Galleria (un percorso di circa mezzo chilometro).

Sopra la terrazza della Loggia dei Lanzi è inoltre possibile ricostruire, da antiche descrizioni, il giardino pensile sul quale nel sec. XVII i Granduchi si recavano ogni sera per udire la musica serale che si eseguiva in Palazzo Vecchio.

Si prevede per tutti questi lavori una spesa di: 100 milioni.

*c) Nuova pavimentazione della Loggia di Levante (primo corridojo).*

Come già fu fatto nella loggia di ponente, occorrerebbe sostituire il relativamente moderno pavimento in marmo con un pavimento in mattoni, in armonia col colore dominante nelle volte affrescate, e procedere anche a una nuova sistemazione delle statue antiche.

Si prevede una spesa di L. 4.500.000.

*d) Trasformazione dell'attuale Sala del Perugino (Signorelli, Verrocchio e provvisoriamente, Leonardo).*

Col pesantissimo lucernaio a fungo è una delle più infelici per l'illuminazione e l'architettura.

Spesa prevista: 5 milioni.

Totale della spesa prevista per i lavori classificati *urgenti*, arrotondata: 115 milioni.

### III. *Lavori meno urgenti*

*a) Rinnovamento della Sala delle Arti*

L'architettura di questa sala, che contiene i capolavori del Botticelli, i fiamminghi del Quattrocento e il

grande trittico del van der Goes, non è esteticamente felice, richiama più a un'officina o a un'autorimessa che a una sala di Galleria.

Si prevede per la sua trasformazione una spesa di 15 milioni.

*b) Ampliamento della Galleria e sistemazione della collezione degli Autoritratti*

Oggi la collezione degli autoritratti (o meglio di una parte piuttosto esigua di essi, meno di un terzo del totale) nel corridojo vasariano di congiunzione col Ponte Vecchio, occupa il posto prima destinato ai ritratti di personaggi storici delle collezioni Gioviana e Post-Gioviana, e di altre raccolte iconografiche, tutte nascoste nei depositi.

Bisognerebbe ottenere la cessione dei sottostanti vastissimi ambienti dell'Archivio di Stato (anche per eliminare il pericolo d'incendio oggi rappresentato dalla massa di legname e di carta che riempie l'Archivio; e anche per dare all'archivio stesso una più razionale sistemazione). In questi locali troverebbe degna sistemazione la *Collezione degli Autoritratti* (mentre la Gioviana verrebbe sistemata nel corridojo vasariano). Inoltre potrebbe essere costituito qui quel *Museo degli affreschi* destinato ad accogliere insigni affreschi staccati del Trecento e del Quattrocento, che è nei voti da almeno vent'anni. Resterebbero vuoti ancora altri ambienti, che potrebbero servire in parte da depositi praticabili di opere d'arte, e in parte da sale per conferenze, per mostre didattiche e per altre attività culturali che potrebbero svilupparsi attorno alla Galleria.

Per la sistemazione dei locali attualmente occupati dall'Archivio di Stato (non compresa pertanto la spesa occorrente per la nuova sede dell'Archivio) si prevede *grosso modo* una spesa di 100 milioni.

---

*c) Completamento dell'impianto di illuminazione artificiale*

Per fornire d'impianto di illuminazione artificiale le sale che ne sono ancora sprovviste, e per alcuni miglioramenti da introdurre nelle parti già attuate dell'impianto, si prevede una spesa di 10 milioni.

Totale delle spese previste per i lavori classificati meno urgenti: 125 milioni.

Per concludere, le spese occorrenti per la sistemazione totale della Galleria degli Uffizi ammonterebbero complessivamente (non considerando naturalmente la spesa occorrente per la nuova sede dell'Archivio di Stato, imputabile al bilancio di altro Ministero) a circa 300 milioni (Lavori indilazionabili: 55 milioni + Lavori urgenti: 115 milioni + Lavori meno urgenti: 125 milioni; totale arrotondato: 300 milioni).

Spesa notevole certo, ma non esagerata ove si consideri che la Galleria degli Uffizi è per la sede che occupa e per le opere d'arte che contiene (e che offrono un panorama vastissimo e nelle linee fondamentali possiamo dire completo della storia della pittura italiana dal Duecento al Settecento, con l'aggiunta di importanti nuclei di dipinti di altri paesi) la più importante fra le collezioni artistiche dello Stato italiano; ove si consideri anche che la Galleria degli Uffizi è visitata in media da più di mille persone al giorno (nell'anno solare 1955 i visitatori furono più di 400.000, e precisamente 367.494 nei giorni della settimana e circa 50.000 nelle domeniche), e che pertanto nell'opinione pubblica internazionale essa tiene il posto che a Parigi è tenuto dal Louvre e a Londra dalla National Gallery.

Ho pertanto motivo di confidare che codesto Ministero e la Commissione mista di parlamentari e di tecnici vorranno prendere in seria considerazione il programma di lavoro qui tracciato.

---

Quanto alla situazione, vorrei fino da ora proporre che, constatati i risultati davvero molto incoraggianti ottenuti nell'ultima fase dei lavori eseguiti sotto il controllo della Commissione formata dagli architetti Michelucci, Gardella, Scarpa e Morozzi, essa fosse affidata, in collaborazione con la Direzione della Galleria, alla medesima Commissione.”

Collocazione: Centro Archivi MAXXI Architettura – MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo. Archivio Carlo Scarpa. Serie Attività professionale. Allestimento di sei sale della Galleria degli Uffizi. Scarpa/AP/1/149.

Oggetto: Lettera di Emma Micheletti – Soprintendenza alle Gallerie di Firenze – a Scarpa.

Data e luogo: 13 gennaio 1954

*Gentilissimo Architetto,  
per incarico del Prof. Salvini Le ho inviato oggi una  
pianta della Galleria degli Uffizi.*

*Voglia gradire i migliori saluti,*

*Emma Micheletti*

Collocazione: Centro Archivi MAXXI Architettura – MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo. Archivio Carlo Scarpa. Serie Attività professionale. Allestimento di sei sale della Galleria degli Uffizi. Scarpa/AP/1/149.

Oggetto: Espresso di Gardella (via Marchiondi 7 – MI – TEL 52-716) a Scarpa

Data e luogo: Milano, 3 febbraio 1954

---

*Caro Scarpa,*  
 ricevo una lettera di Pacchioni il quale mi comunica che sarà a Firenze il giorno 11 e seguenti e spera che potrà incontrarsi con noi, avvertendomi che anche a Roma ha visto De Angelis e Argan e che “non gli sembra opportuno riprendere i lavori fino a che non sia definito il problema del grande salone (ora di Giotto)”.

*Mi pare proprio necessario che ci decidiamo ad andare a Firenze e poiché dalla conversazione telefonica che ho avuto con tua moglie, mi sembra che anche per te la data di febbraio 12 andrebbe bene, proporrei di fissare senz'altro di trovarci a Firenze venerdì 12 e sabato 13 febbraio.*

*Scrivo in questo senso anche a Michelucci pregandolo di risponderci a Venezia dove tanto tu che io saremo riuniti lunedì 8 per gli esami.*

*Cordialissimi saluti e ricordami a tua moglie.*

*Ciao Gardella*

Collocazione: Centro Archivi MAXXI Architettura – MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo. Archivio Carlo Scarpa. Serie Attività professionale. Allestimento di sei sale della Galleria degli Uffizi. Scarpa/AP/1/149.

Oggetto: Lettera del Soprintendente alle gallerie e alle opere d'arte di Venezia Filippo Rossi a Carlo Scarpa e p.c. al Prof. Carlo Giulio Argan della Direzione Generale Belle Arti – Ministero P. Istruzione – Roma

Data e luogo: Venezia, 13 aprile 1954

*Venezia, 13 aprile 1954*

*Caro Scarpa,*  
 ho già informato per telefono la tua segretaria di quanto mi ha detto stamane, telefonandomi da Roma, il collega Argan, ma per maggiore precisione ti scrivo.

---

*Dopo aver inutilmente atteso la tua relazione sul sopraluogo agli Uffizi, Argan fa presente che tra il 24 e il 25 corr. vi sarà presso tale Galleria una riunione alla quale probabilmente prenderà parte il Direttore Generale De Angelis. Se tu non potrai inviare in tempo la tua relazione ovvero non andrai a Firenze in quei giorni, il Ministero si troverà costretto, sia pure con particolare rincrescimento, a considerare ciò come una rinuncia all'incarico che ti è stato dato.*

*Ti prego comunque d'informare cortesemente delle tue possibilità e delle tue intenzioni il Prof. Argan, scrivendogli al Ministero.*

*Non ti dico niente del ritardo nel presentarci i progetti per le nostre Gallerie....anche perché immaginerai le mie benedizioni.*

*Saluti cordiali.*

*Filippo Rossi*

Collocazione: Centro Archivi MAXXI Architettura – MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo. Archivio Carlo Scarpa. Serie Attività professionale. Allestimento di sei sale della Galleria degli Uffizi. Scarpa/AP/1/149.

Oggetto: Lettera da U. Guerra del Consiglio superiore della Direzione generale delle antichità e belle arti del Ministero della pubblica istruzione (segreteria) a Scarpa Prot. N. 17919

Oggetto: Rimborso spese per missioni

Data e luogo: Roma, 24 luglio 1954

*Mi prego di comunicare che questa segreteria ha provveduto a liquidare alla S.V., tramite l'Ufficio del Cassiere Consegnatario del Ministero, e a mezzo vaglia, le spettanze dovuteLe (L.58.198) a titolo di indennità di missione a Firenze (18.12.1953) per la sua parteci-*

---

*pazione alla riunione della speciale Commissione incaricata di esaminare il proposto riordinamento della Galleria degli Uffizi.*

*A ricezione del vaglia, prego la cortesia della S.V. di voler darne assicurazione.*

*Il Segretario del Consiglio  
Guerra*

Minuta di Scarpa sul retro:\*

*Signor Guerra, ho ricevuto il vaglia postale...*

*Colgo l'occasione di questa risposta per chiederle di chiarirmi come comportarmi nei riguardi di altre due volte che ci siamo riuniti Gardella, Michelucci ed io a Firenze per esaminare il problema e preparare la "Relazione" presentata alla speciale Commissione*

*(risposta poi inviata il 30 luglio 1954 in due fogli separati)*

Collocazione: Centro Archivi MAXXI Architettura – MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo. Archivio Carlo Scarpa. Serie Attività professionale. Allestimento di sei sale della Galleria degli Uffizi. Scarpa/AP/1/149.

Oggetto: telegramma da Argan a Scarpa

Data e luogo: Roma, 27 luglio 1954

417 Uff Venezia Roma Istruzione 865103 23 27 1610

Indispensabile vostra riunione per Uffizi prima Ferragosto punto prego prendere accordi con Pacchioni  
Ispettore Generale Argan

---

Collocazione: Centro Archivi MAXXI Architettura – MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo. Archivio Carlo Scarpa. Serie Attività professionale. Allestimento di sei sale della Galleria degli Uffizi. Scarpa/AP/1/149.

Oggetto: Lettera dal “Conservatore onorario degli Uffizi” Pacchioni a Carlo Scarpa

Data e luogo: Firenze, 29 luglio 1954

*Firenze, 29 luglio*

*Carissimo Scarpa,  
ho avuto ora il tuo espresso e ti ringrazio.*

*Sapevo già dall'amico Salvini della vostra venuta a Firenze per lunedì.*

*Sarò lietamente ad attendervi ma martedì mattina devo assolutamente partire: penso che la giornata di lunedì possa bastare per uno scambio generale di idee (ma siamo già in linea di massima pienamente tutti d'accordo) poi voi continuerete tranquillamente il vostro lavoro nei giorni successivi.*

*Se mi aveste informato del vostro programma, anche sommariamente, una decina di giorni fa, avrei adoperato questa settimana (anziché riservarla a una stasi fiorentina nella ipotesi che voi poteste da un giorno all'altro arrivare) per venire con la mia figliola a Venezia e avrei potuto spostare verso il 10 agosto la mia andata a Monaco e Vienna, cosa che non mi è ora più possibile causa le prenotazioni di treno e d'albergo e gli accordi fissati con i compagni di viaggio.*

*Ma pazienza: voi (capirete?) la mia partenza che non è dovuta a un capriccio di comodo.*

*Arrivederci dunque e saluti cordialissimi.*

*Pacchioni*

---

Collocazione: Centro Archivi MAXXI Architettura – MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo. Archivio Carlo Scarpa. Serie Attività professionale. Allestimento di sei sale della Galleria degli Uffizi. Scarpa/AP/1/149.

Oggetto: Lettera di Scarpa a Guerra

Data e luogo: Venezia, 30 luglio 1954

Venezia, 30 luglio 1954

*Caro Signor Guerra,  
 approfitto di questa occasione per chiederle come dobbiamo comportarci Michelucci, Gardella e io riguardo le spese sostenute per le altre due riunioni tenute a Firenze, onde studiare il problema e preparare la relazione per la speciale Commissione, relazione che è già stata inoltrata.*

*Sia così cortese di rispondere con suo comodo.*

*Con molti cordiali saluti.*

Collocazione: Centro Archivi MAXXI Architettura – MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo. Archivio Carlo Scarpa. Serie Attività professionale. Allestimento di sei sale della Galleria degli Uffizi. Scarpa/AP/1/149.

Oggetto: Lettera del “Conservatore onorario degli Uffizi” Pacchioni – piazza dei Pitti n. 1 – a Carlo Scarpa

Data e luogo: Firenze, 19 Agosto 1954

Firenze, 19 Agosto

*Carissimo Scarpa,  
 sono tornato ier sera dal mio breve viaggio austro-tedesco. Ho dato stamane una occhiata alle vostre perizie (già spedite al Ministero) e mi felicito del vostro conclusivo lavoro; da parte mia farò quanto sta in me – ma il mio potere è poco meno di nulla – per persuadere De Ange-*

---

*lis al finanziamento; muovo intanto alcuni esponenti del Turismo che han voce ben più forte della mia.*

*Ho visto che avete fissato una nuova riunione per il 16-18 settembre dimenticando – o non tenendo conto – che a quella data, come Vi avevo detto, né Argan né io avremo la possibilità di intervenire perché saremo entrambi in viaggio per la Grecia come partecipanti al Convegno dei Critici d'Arte.*

*Che io intervenga o no può anche essere cosa di ben poca o nessuna importanza; l'essere però ancora una volta assente, non per volontà o incuranza mia, ma perché la riunione è stata fissata in giornate nelle quali per precedenti impegni (dei quali vi avevo tempestivamente informato) mi devo trovare fuori dall'Italia, equivarrebbe per me alla necessità, per un minimo rispetto verso me stesso, di dimettermi dalla Commissione e di disinteressarmi, almeno ufficialmente, della questione degli Uffizi.*

*Dal viaggio in Grecia non potremo essere di ritorno prima del 29 o 30 settembre; da Firenze partirò per Roma – Napoli (porto del nostro imbarco) la mattina del 2 o la sera del 1 Settembre.*

*Cordialissimi Saluti,*

*Tuo  
Pacchioni*

*P.S. Analogamente scrivo a Gardella*

Collocazione: Centro Archivi MAXXI Architettura – MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo. Archivio Carlo Scarpa. Serie Attività professionale. Allestimento di sei sale della Galleria degli Uffizi. Scarpa/AP/1/149.

Missiva di Guido Morozzi, della Soprintendenza ai Monumenti di Firenze a Carlo Scarpa

Data e luogo: Firenze, 6 settembre 1954

---

*Come da accordo Le mando copia delle "Perizie" inviate al Ministero. Dopo un colloquio col dott. Agresti, Capo Divisione al Ministero, ho dovuto ridurre ulteriormente l'importo globale e, pertanto, oltre a quanto eravamo d'accordo di escludere (arredamento e ricollocamento delle opere d'arte), ho eliminato una parte delle controsoffittature o, per meglio intenderci, delle persiane da porre al disotto dei lucernari, lasciandole soltanto per il salone principale e per la grande sala attigua.*

*Ho ritenuto opportuno di risolvere così, poiché la notevole superficie che figura ancora nelle "Perizie", ci potrà consentire – se lo riterremo conveniente – di applicare le persiane stesse alle sale minori e lasciare ad un secondo tempo quelle delle due predette sale più grandi. Siamo quindi in attesa di una loro comunicazione circa la data del prossimo incontro.*

*P.S. La prego far note le "Perizie" anche all'arch. Gardella.*

*Vengono allegate le due "Perizie di spesa" datate 20 agosto 1954 (qui di seguito)*

Collocazione: Centro Archivi MAXXI Architettura – MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo. Archivio Carlo Scarpa. Serie Attività professionale. Allestimento di sei sale della Galleria degli Uffizi. Scarpa/AP/1/149.

Oggetto: Perizia di spesa n. 1 – Opere di muratore

Dal Ministero della pubblica istruzione – Direzione generale delle Antichità e BelleArti

Ufficio od Istituto Soprintendenza alle gallerie – Firenze –

Data e luogo: Firenze, 20 Agosto 1954

---

Per i lavori da eseguirsi in restauro danni di guerra alle sale 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, annesse al I° corridoio della Galleria degli Uffizi in Firenze. Di proprietà demaniale nel Comune di Firenze (Prov. Di Firenze) da eseguirsi in Opere di muratore

Spesa prevista in L. 10.200.000 così ripartita:

– Lav. A misura L. 5.240.277

– Lav. a corpo L. 4.000.000

– Imprevisti L. 959.723

(diconsi lire diecimilioniduecentomila)

Firenze, addì 20 Agosto 1954

Perizia di spesa per lavori da eseguirsi in restauro danni di guerra alle sale 2, 3, 4, 5, 7, 8 e 9 annesse al I° corridoio della Galleria degli Uffizi in Firenze.

Opere di muratore

1 – Demolizione della vecchia soffittatura in legno compreso il calo a terra dei materiali di risulta, il trasporto allo scarico e l'accatastamento del materiale riutilizzabile e la costruzione di ponti per un'altezza di ml 9,15

a. Sala n° 2 10,62x17,30=mq 183,75

b. Sala n° 8 13,17x11,52=mq 150,75

Totale mq 334,50 prezzo unitario 3260 importo a misura 1090470

2 – Demolizione del vecchio pavimento in cotto compreso il calo a terra dei materiali di risulta, il trasporto allo scarico e l'accatastamento del materiale riutilizzabile.

a. Sala n° 2 10,62x17,30=mq 183,75

b. Sala n° 8 13,17x11,52=mq 150,75

---

Totale mq 334,50 prezzo unitario 406 importo a misura 135807

3 – Ricostruzione di solaio in laterizio armato al piano soffitto su speciale struttura di c.a.

a. Sala n° 2 10,62x17,30=mq 183,75

b. Sala n° 8 13,17x11,52=mq 150,75

Totale mq 334,50 prezzo unitario 12.000 importo a misura 4014000

Da riportare L. 5.240.277

4 – Opere varie di muratura per il consolidamento delle strutture delle sale n° 2 e 8 e ricostruzione di solai (piano pavimento di dette sale).

a.v. importo corpo L. 4.000.000

Sommano L. 5.240.277 a misura L. 4.000.000 a corpo

Lavori a misura	L. 5.240.277
Lavori a corpo	L. 4.000.000
Sommano	L. 9.240.277

Lavori imprevidi e arrotondamento di cifra	L. 959.723
TOTALE	L. 10.200.000

Collocazione: Centro Archivi MAXXI Architettura – MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo. Archivio Carlo Scarpa. Serie Attività professionale. Allestimento di sei sale della Galleria degli Uffizi. Scarpa/AP/1/149.

Oggetto: Perizia di spesa n. 2 – Opere di muratore  
Dal Ministero della pubblica istruzione – Direzione generale delle Antichità e Belle arti

---

Ufficio od Istituto Soprintendenza alle gallerie – Firenze –

Data e luogo: Firenze, 20 Agosto 1954

Per i lavori da eseguirsi in restauro danni di guerra alle sale 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, annesse al I° corridoio della Galleria degli Uffizi in Firenze. Di proprietà demaniale nel Comune di Firenze (Prov. di Firenze) da eseguirsi in Opere di muratore

Spesa prevista in L. 9.500.000 così ripartita:

– Lav. a misura L. 8.371.242

– Lav. a corpo L. 300.000

– Imprevisti L. 828.758

(diconsi lire novemilionicinquecentomila)

Firenze, addì 20 Agosto 1954

Perizia di spesa per lavori da eseguirsi in restauro danni di guerra alle sale 2,3,4,5,7,8 e 9 annesse al I° corridoio della Galleria degli Uffizi in Firenze.

Opere di muratore

1 – Ricostruzione di pavimento in quadroni di cotto dell'Impruneta pressato e levigato

a. Sala n° 2 10,62x17,30=mq 183,75

b. Sala n° 3 7,02x6,75=mq 47,40

c. Sala n° 4 6,75x12,90=mq 87,10

d. Sala n° 5 13,02x8,23=mq 107,15

e. Sala n° 7 8,40x8,28=mq 69,55

f. Sala n° 8 13,17x11,52=mq 150,75

g. Sala n° 9 8,30x8,41= 69,80

Totale mq 715,50 prezzo unitario 4240 importo a misura 3033720

---

2 – Trasformazione in parte del tetto, compreso sostituzione del legname e del cotto deteriorato, la revisione del rimanente, l'assistenza al vetraio e al fabbro per la ricostruzione delle nuove lanterne.

a. Sala n° 2 14x18,20=mq 255

b. Sala n° 8 14x14=mq 196

Totale mq 451 prezzo unitario 6.000 importo a misura 2.706.000

3 – Costruzione di condotte in muratura nelle soffitte delle varie sale a tavelle con intonaco liscio a cemento nella parte interna e rivestite di sughero e intonaco nella parte esterna per l'immissione di aria calda nell'impianto di riscaldamento. Da riportare L. 5.739.720

a. Sala n° 2 ml 33

b. Sala n° 3 ml 15,70

c. Sala n° 4 ml 27,10

d. Sala n° 5 ml 15,00

e. Sala n° 7 ml 7,50

f. Sala n° 8 ml 26

g. Sala n° 9 ml 15,50

Totale ml 139,80 prezzo unitario 7.550 importo a misura 1.055.490

4 – Costruzione di condotte in muratura per il recupero dell'aria dell'impianto di riscaldamento, previo strappo nelle murature perimetrali dal piano terra alla soffitta, lisciate a cemento nella parte interna e ripresa di muratura e intonaco.

a. Sala n° 2 ml 27,50

b. Sala n° 8 ml 18,30

Totale ml 45,80 prezzo unitario 10100 importo a misura 462.580

---

5 – Sistemazione dei vani di porta previa architravatura in longarine di ferro ripresa di intonaci, tracce su tutto il perimetro delle varie sale per l'incassatura di zoccolo in pietra di rigiro alle pareti, assistenza all'elettricista, al fabbro, al falegname, al vetraio, allo scalpellino ed allo stucchinaio per i lavori di loro competenza.

Per i lavori di cui sopra si prevede:

Da riportare L. 7.257.790

Riporto L. 7.257.790

a. Opere di muratore ore 1000 prezzo unitario 422,15 importo a misura 422150

b. Opere di manovale specializzato ore 300 prezzo unitario 400 importo a misura 120000

c. Opere di manovale comune ore 1800 prezzo unitario 347,39 importo a misura 571302

d. Materiali vari a.v. importo a corpo 300000

Totale L. Importo a misura L. 8.371.242 importo a corpo L. 300.000

Lavori a misura L. 8.371.242

Lavori a corpo L. 300.000

Sommano L. 8.671.242

Per lavori imprevisi e arrotondamento di cifra

L. 828.758

Totale

L. 9.500.000

Collocazione: Centro Archivi MAXXI Architettura – MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo. Archivio Carlo Scarpa. Serie Attività professionale. Allestimento di sei sale della Galleria degli Uffizi. Scarpa/AP/1/149.

---

Oggetto: Perizia di spesa n. 3 – Opere di fabbro  
DAL Ministero della pubblica istruzione – Direzione generale delle Antichità e Belle arti  
Ufficio od Istituto Soprintendenza alle gallerie – Firenze –  
Data e luogo: Firenze, 20 Agosto 1954

Per i lavori da eseguirsi in restauro danni di guerra alle sale 2,3,4,5,7,8,9, annesse al I° corridoio della Galleria degli Uffizi in Firenze. Di proprietà demaniale nel Comune di Firenze (Prov. di Firenze) da eseguirsi in Opere di fabbro

Spesa prevista in L. 4.000.000 così ripartita:  
– Lav. a misura L. 2.658.200  
– Lav. a corpo L. 900.000  
– Imprevisti L. 441.800  
(diconsi lire quattromilioni)

Firenze, addì 20 Agosto 1954

Perizia di spesa per lavori da eseguirsi in restauro danni di guerra alle sale 2, 3, 4, 5, 7, 8 e 9 annesse al I° corridoio della Galleria degli Uffizi in Firenze.

Opere di fabbro

1 – Provvista e posa in opera di persiane di oscuramento a elementi girevoli di lamiera di ferro, con aste di collegamento per la manovra simultanea, collocate nelle soffitte per la modulazione della luce naturale

- a. Sala n° 2 6,60x13,30=mq 87,80
  - b. Sala n° 7 4,40x4,20=mq 18,50
  - c. Sala n° 8 9,10x7,50=mq 68,25
  - d. Sala n° 9 4,30x4,40=mq 18,90
-

Totale mq 193,45 prezzo unitario 8000 importo a misura 1547600

2 – Arganelli di manovra con ingranaggi, vite a chiodo etc., per la manovra di dette persiane, all'interno delle suddette sale.

n° 6 prezzo unitario 35.000 importo a misura 210.000

3 – Provvista e posa in opera di ferri di divisione e sostegno delle persiane suddette, lamiere di segregazione, staffe etc.

a.v. importo a corpo 400.000

4 – Provvista e posa in opera di reti di protezione alle lanterne delle sale composte da filo zingato, intelaiate e complete di sostegni.

a. Sala n° 2 7x14=mq 98

b. Sala n° 7 5x5=mq 25

c. Sala n° 8 10x8=mq 80

Da riportare mq 203 importo a misura L. 1.757.600  
importo a corpo L. 400.000

Riporto mq 203 importo a misura L. 1.757.600  
importo a corpo L. 400.000

d. Sala n° 9 5x5=mq 25

Totale mq 228 prezzo unitario 2.700 importo a misura L. 615.600

5 – Ricostruzione di lanterne sul tetto in ferro a T e ferro angolare per le sale 2 e 8

a.v. importo a corpo 500.000

6 – Provvista e posa in opera di griglie in bronzo complete di controtelaio in ferro collocate a filo pavi-

---

mento nelle sale 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9 per l'impianto di condizionamento dell'aria nelle varie sale.

mq 1,90 prezzo unitario 150.000 importo a misura 285.000

Totale L. 2.658.200 importo a misura L. 900.000 importo a corpo

Lavori a misura L. 2.658.200

Lavori a corpo L. 900.000

Sommano L. 3.558.000

Per lavori imprevisi e arrotondamento di cifra

L. 441.800

totale

L. 4.000.000

Collocazione: Centro Archivi MAXXI Architettura – MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo. Archivio Carlo Scarpa. Serie Attività professionale. Allestimento di sei sale della Galleria degli Uffizi. Scarpa/AP/1/149.

Oggetto: Perizia di spesa n. 4 – Opere di imbianchino Dal Ministero della pubblica istruzione – Direzione generale delle Antichità e Belle arti

Ufficio od Istituto Soprintendenza alle gallerie – Firenze –

Data e luogo: Firenze, 20 Agosto 1954

Per i lavori da eseguirsi in restauro danni di guerra alle sale 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, annesse al I° corridoio della Galleria degli Uffizi in Firenze. Di proprietà demaniale nel Comune di Firenze (Prov. di Firenze) da eseguirsi in Opere di imbianchino

Spesa prevista in L. 3.900.000 così ripartita:

---

- Lav. a misura L. 2.356.334
  - Lav. a corpo L. 1.150.000
  - Imprevisti L. 393.666
- (dicansi lire tremilioninovecentomila)

Firenze, addì 20 Agosto 1954

Perizia di spesa per lavori da eseguirsi in restauro danni di guerra alle sale 2, 3, 4, 5, 7, 8 e 9 annesse al I° corridoio della Galleria degli Uffizi in Firenze.

Opere di imbianchino

1 – Raschiatura di tutte le pareti delle sale 2 e 8  
mq 962 prezzo unitario 52 importo a misura 50.024

2 – Fissaggio degli intonaci, stucchinatura e levigatura con collanti, caolino carta a vetro etc. alle pareti delle sale 2, 3, 4, 5, 7, 8 e 9.

mq 2.000 prezzo unitario 315 importo a misura 630000

3 – Tinteggiatura delle pareti a pittura lavabile NOVAL con superficie a leggera scorza d'arancio con sovrapposizioni di velature a varietà di tinte, previa stuccatura a colla sovrana nelle sale 2, 3, 4, 5, 7, 8 e 9

mq 2.000 prezzo unitario 725 importo a misura 1.450.000

4 – Coloritura dei soffitti a pittura lavabile NOVAL a più mani di colore previa stuccatura a colla sovrana, nelle sale suddette.

mq 530 prezzo unitario 427 importo a misura 226.310

5 – Tinteggiatura a pittura lavabile NOVAL di pareti e sottotetto delle sale 2, 3, 4, 5, 7, 8 e 9.

a.v. importo corpo L. 800.000

---

6 – Verniciatura a cementite previa mano di minio di tutte le parti in ferro persiane, lucernari, manovre etc. esistenti nelle sale 2, 3, 4, 5, 7, 8 e 9.

a.v. importo corpo L. 350.000

Totale L. 2.356.334 importo a misura L. 1.150.000  
importo a corpo

Lavori a misura L. 2.356.334

Lavori a corpo L. 1.150.000

Sommano L. 3.506.334

Lavori imprevisti e arrotondamento di cifra

L. 393.666

TOTALE L. 3.900.000

Collocazione: Centro Archivi MAXXI Architettura – MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo. Archivio Carlo Scarpa. Serie Attività professionale. Allestimento di sei sale della Galleria degli Uffizi. Scarpa/AP/1/149.

Oggetto: Perizia di spesa n. 5 – Opere di scalpellino-marmista, vetraio, falegname

Dal Ministero della pubblica istruzione – Direzione generale delle Antichità e Belle arti

Ufficio od Istituto Soprintendenza alle gallerie – Firenze –

Data e luogo: Firenze, 20 Agosto 1954

Per i lavori da eseguirsi in restauro danni di guerra alle sale 2, 3, 4, 5, 7, 8 e 9, annesse al I° corridoio della Galleria degli Uffizi in Firenze. Di proprietà demaniale nel Comune di Firenze (Prov. di Firenze) da eseguirsi in Opere di scalpellino-marmista, vetraio, falegname

Spesa prevista in L. 2.800.000 così ripartita:

---

- Lav. a misura L. 1.611.385
  - Lav. a corpo L. 950.000
  - Imprevisti L. 238.615
- (diconsi lire duemilioniottocentomila)

Firenze, addì 20 Agosto 1954

Perizia di spesa per lavori da eseguirsi in restauro danni di guerra alle sale 2, 3, 4, 5, 7, 8 e 9 annesse al I° corridoio della Galleria degli Uffizi in Firenze.

a – opere di scalpellino-marmista

1 – Provvista e posa in opera di zoccolo in pietra serena lavorata a scalpello di rigiro alle pareti

a. Sala n° 2 ml 55,80

b. Sala n° 3 ml 27,55

c. Sala n° 4 ml 36,30

d. Sala n° 5 ml 42,50

e. Sala n° 7 ml 33,35

f. Sala n° 8 ml 49,40

g. Sala n° 9 ml 33,40

Totale ml 278,30 prezzo unitario 1.200 importo a misura 333.960

2 – Provvista e posa in opera di stipiti in pietra serena lavorata a scalpello per le porte di comunicazione fra le varie sale.

a.v. importo corpo L. 600.000

3 – Arrotatura a macchina dei pavimenti in cotto delle varie sale.

a. Sala n° 2 10,62x17,30=mq 183,75

b. Sala n° 3 7,02x6,75=mq 47,10

c. Sala n° 4 6,76x12,90=mq 87,10

d. Sala n° 5 13,02x8,23=mq 107,15

e. Sala n° 7 8,40x8,28=mq 69,55

f. Sala n° 8 13,17x11,52=mq 150,75

g. Sala n° 9 8,30x8,41=mq 69,80

Totale mq 715,50 prezzo unitario 350 importo a misura 250.425

Da riportare L. 584.385 importo a misura L. 600.000  
importo a misura

Riporto L. 584.385 importo a misura L. 600.000 im-  
porto a misura

#### B – Opere di scalpellino-marmista

1 – Posa in opera di vetro retinato per le lanterne sui tetti delle sale 2, 7, 8 e 9, con stuccatura a guazzo e a mantellina con cemento plastico americano.

mq 200 prezzo unitario 2.900 importo a misura L. 580.000

2 – Posa in opera di vetro semidoppio spulito per i lucernari dei soffitti delle sale 2, 5, 7, 8 e 9, compreso la stuccatura a mantellina.

mq 230 prezzo unitario 900 importo a misura L. 207.000

#### C – Opere di falegname

1 – Rinverzatura di tutto il legname della grossa armatura dei tetti delle sale 2 e 8.

a.v. importo a corpo L. 350.000

2 – Provvista e posa in opera di porta in legno noce massello a due battenti con ferratura per apertura a volontà, resa finita in opera con lucidatura a spirito per l'ingresso della sala n. 2.

mq 8 prezzo unitario 30.000 importo a misura L. 240.000

---

Totale L. 1.611.385 importo a misura L. 950.000 importo a corpo

Lavori a misura	L. 1.611.385
Lavori a corpo	L. 950.000
Sommano	L. 2.561.385
Lavori imprevidi e arrotondamento di cifra	L. 238.615
Totale	L. 2.800.000

Collocazione: Centro Archivi MAXXI Architettura – MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo. Archivio Carlo Scarpa. Serie Attività professionale. Allestimento di sei sale della Galleria degli Uffizi. Scarpa/AP/1/149.

Oggetto: Perizia di spesa n. 6 – Lavori di carattere generale

Dal Ministero della pubblica istruzione – Direzione generale delle Antichità e Belle arti

Ufficio od Istituto Soprintendenza alle gallerie – Firenze –

Data e luogo: Firenze, 20 Agosto 1954

Per i lavori da eseguirsi in restauro danni di guerra alle sale 2, 3, 4, 5, 7, 8 e 9, annesse al I° corridoio della Galleria degli Uffizi in Firenze. Di proprietà demaniale nel Comune di Firenze (Prov. di Firenze) da eseguirsi in lavori di carattere generale

Spesa prevista in L. 15.000.000 così ripartita:

- Lav. a misura L. –
  - Lav. a corpo L. 13.500.000
  - Imprevisti L. 1.500.000  
(diconsi lire quindicimilioni)
-

Firenze, addì 20 Agosto 1954

Perizia di spesa per lavori da eseguirsi in restauro danni di guerra alle sale 2, 3, 4, 5, 7, 8 e 9 annesse al I° corridoio della Galleria degli Uffizi in Firenze.

Lavori di carattere generale

1 – Provvista e posa in opera di gruppo completo dell'impianto di riscaldamento per le sale 8 e 9 e posa in opera dei gruppi di riscaldamento per le sale 2, 3, 4, 5 e 7.

a.v. importo a corpo 1.800.000

2 – Completamento dell'impianto elettrico nelle sale 3, 4, 5 e 7 e costruzione di tutto l'impianto nelle sale 2, 8 e 9, compreso di gruppo dei reattori centralizzati protetti, interruttori, prese di corrente, tubi fluorescenti e quant'altro necessario per rendere funzionante l'impianto.

a.v. importo a corpo 1.200.000

3 – Controvelario su armatura propria, appeso alle strutture dei lucernari esistenti composto di lamelle appositamente sagomate e manovrabili dal basso, per la modulazione della luce naturale nelle sale 2 e 8.

a.v. importo a corpo 6.500.000

4 – Sistemazione e restauro di finestre complete di affissi e schermature, nelle sale 5, 7 e 9.

a.v. importo a corpo 500.000

5 – Noleggi ponti di servizio.

a.v. importo a corpo 500.000

---

6 – Per progettazione di opere di carattere particolare, per le quali è necessaria la prestazione di specialisti.  
a.v. importo corpo L. 3.000.000

Totale L. 13.500.000 importo a corpo

Lavori a corpo	L. 13.500.000
Lavori imprevisi e arrotondamento di cifra	L. 1.500.000
Totale	L. 15.000.000

Collocazione: Centro Archivi MAXXI Architettura – MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo. Archivio Carlo Scarpa. Serie Attività professionale. Allestimento di sei sale della Galleria degli Uffizi. Scarpa/AP/1/149.

Oggetto: Convocazione commissione collaboratrice della Soprintendenza per i lavori

Lettera dal Ministero della pubblica istruzione – Direzione Generale delle Antichità e delle Belle Arti a Carlo Scarpa (Rio Manin 863 Santacroce Venezia)

PROT. N. 9756 Div. III

Data e luogo: Roma, 6 Settembre 1954

Oggetto: Firenze – Galleria degli Uffizi – Commissione

*Si comunica che la Commissione incaricata di collaborare con la Soprintendenza alle Gallerie di Firenze nella direzione dei lavori di sistemazione generale e parziale, proposta per la Galleria degli Uffizi, è convocata per il giorno 16 settembre p.v. alle ore 10,00 in Firenze presso la Galleria stessa.*

---

*Si invita pertanto la S.V. a partecipare alla predetta riunione, e si prega di fornire un cenno di cortese assicurazione al riguardo.*

*Il Ministro*

Collocazione: Centro Archivi MAXXI Architettura – MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo. Archivio Carlo Scarpa. Serie Attività professionale. Allestimento di sei sale della Galleria degli Uffizi. Scarpa/AP/1/149.

Oggetto: Lettera da Guido Morozzi – Soprintendenza ai Monumenti delle province di Firenze, Arezzo e Pistoia – a Carlo Scarpa

Data e luogo: Firenze, 6 ottobre 1954

*Gent. mo Architetto,*  
*come d'accordo, Le mando copia delle perizie inviate al Ministero. Dopo un colloquio con il Dott. Agresti, Capo Divisione al Ministero, ho dovuto ridurre ulteriormente l'importo globale, e pertanto, oltre a quanto eravamo d'accordo di escludere, arredamento e ricollocamento delle opere d'arte, ho eliminato una parte delle controsoffittature, o per meglio intenderci, delle persiane da porre al di sotto dei lucernari, lasciandole soltanto per il salone principale e per la grande sala attigua.*

*Ho ritenuto opportuno di risolvere così poiché la notevole superficie che figura ancora nelle perizie, ci potrà consentire – se lo riterremo conveniente – di applicare le persiane stesse alle sale minori e lasciare a un secondo tempo quelle delle due predette sale più grandi.*

*Siamo quindi in attesa di una Loro comunicazione circa la data del prossimo incontro.*

*Cordialmente, con molti saluti,*

*suo Guido Morozzi*

---

*P.S. La prego di far note le perizie anche all'arch. Gardella*

Collocazione: Centro Archivi MAXXI Architettura – MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo. Archivio Carlo Scarpa. Serie Attività professionale. Allestimento di sei sale della Galleria degli Uffizi. Scarpa/AP/1/149.

Oggetto: Relazione programmatica della Commissione ministeriale speciale composta da Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci e Carlo Scarpa al Ministero della pubblica istruzione Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti

Data e luogo: Roma, data non presente, ma preparata per il 24 aprile 1954

*In seguito all'incarico affidatoci da codesto Ministero abbiamo partecipato alla riunione del Consiglio Superiore delle Belle Arti che ha avuto luogo a Firenze il 21/12/53 ed abbiamo poi effettuato altri sopralluoghi per renderci esatto conto dei lavori in corso ed in progetto.*

*Sottoponiamo a codesto Ministero le nostre osservazioni che concludono la prima fase del compito affidatoci.*

*Progetto generale di sistemazione della Galleria degli Uffizi:*

*Il progetto di massima per tale sistemazione prevede:*

*1 – Il riordinamento (attualmente in corso e sul quale riferiamo più avanti) di un primo gruppo di sale all'inizio del primo corridoio.*

*2 – Un nuovo gruppo di sale alla estremità del terzo corridoio e la costruzione di una nuova scala indispensabile per evitare il lungo percorso di ritorno ora necessario.*

*A noi pare essenziale che l'attuale progetto nel quale la Galleria occupa solamente il piano delle logge venga*

---

*riesaminato e inserito in un progetto più generale che prevede il recupero dei locali del piano sottostante dove è ora l'Archivio di Stato.*

(In questo punto i tre autori sottolineano l'esigenza di spostare l'Archivio di Stato e l'enorme quantità di carta che questo contiene dal momento che è coperto da una travatura lignea. Oltre a una ragione di sicurezza il recupero dei locali occupati dall'archivio è indispensabile per dare alla galleria un più ampio respiro realizzando laboratori, sala didattica, fototeca, sala di consultazione e altri ambienti complementari, indispensabili in una galleria moderna. Dopo un riordinamento dei lavori, potrebbero essere esposte opere di minore importanza).

*Proponiamo perciò che venga ristudiato un piano generale che tenga conto del recupero dei locali dell'Archivio di Stato, poiché solamente in un piano generale così concepito le graduali realizzazioni parziali potranno inserirsi organicamente e sicuramente senza il rischio di esser poi superate dagli sviluppi successivi.*

*In particolare riteniamo che in questo piano generale dovrà essere:*

1 – Ristudiato e migliorato il progetto del nuovo gruppo di sale all'estremità del terzo corridoio, della nuova scala, dell'eventuale giardino pensile sopra la loggia dell'Orcagna.

2 – Prevista la costruzione di una nuova sala delle opere di Leonardo.

3 – Riesaminato l'ordinamento delle sale aventi peculiare carattere architettonico (Tribuna etc.) che scandiscono l'insieme delle sale modernamente attrezzate.

4 – Prevista, sia pure in una fase finale, l'armonizzazione delle sale ora aperte al pubblico con quelle in corso di sistemazione in modo da dare unità alla Galleria.

---

*Lavori in corso.*

*Come è noto sono ora in corso lavori di riordinamento del gruppo di sale all'inizio del primo corridoio.*

In questo punto i tre autori esprimono il loro consenso all'esecuzione al proseguimento delle opere realizzate di sostituzione e rafforzamento delle strutture e delle coperture, le modifiche apportate al sistema di riscaldamento, la sostituzione del vetro lucido al vetro termolux dei finestrone dei corridoi e di tutti i lavori di risanamento. Non accettano invece le opere eseguite negli interni delle stesse sale sia per i rapporti spaziali sia per le modanature formali, in quanto trascurano e sopravanzano le opere esposte impedendone il pieno godimento.

*Propongono quindi i seguenti interventi:*

1 – *che il riquadro dei lucernari limitato dalla cornice in lamiera occultante la luce artificiale si inserisce male nel soffitto. Senza un troppo sensibile aumento di costo e senza demolire il già fatto è certamente possibile adottare altre soluzioni, per cui il soffitto diventi un "limite" luminoso, unitario per tutte le sale e perda l'aspetto di volta fittizia "spaccata" che verrebbe altrimenti ad avere.*

*Tali soluzioni che ci serbiamo di definire nei dettagli qualora si entri in tale ordine di idee, permetterebbero anche una migliore modulazione della luce diurna in relazione alle opere esposte e una migliore disposizione della luce artificiale.*

2 – *che debba essere adottata una soluzione unitaria anche per i pavimenti, evitando fasce e zoccolature con materiali non adatti e discosti dalla tradizione toscana (come ad esempio il repen carsico che è in progetto per alcune sale).*

3 – *che debba essere più attentamente considerato il problema delle aperture di comunicazione fra le varie sale, sia per quanto riguarda la loro posizione in rapporto alle opere esposte, sia per quanto riguarda la loro dimensione e il tipo degli stipiti in pietra o marmo.*

---

4 – che, allo scopo di proporzionare la sala destinata alla *Madonna in trono di Giotto*, venga abolita la tramezzatura non portante che separa ora le sale 3 e 4.

5 – che tra le varie soluzioni proposte per le sale 2 e 6 sia senz'altro preferibile quella che prevede le due sale fuse in un unico ambiente. In esso la posizione stessa delle opere esposte, delle porte, l'uso dei materiali di fondo, servirà a suggerire quella divisione ideale che è richiesta dalle necessità dell'ordinamento cronologico.

6 – che venga ristudiata la forma della finestra prevista per l'illuminazione dei ritratti di Piero della Francesca nella sala 4.

*Lavori in programma:*

Ci pare opportuno che venga messo nel programma dei lavori di prossima anche se non immediata attuazione, oltre al nuovo gruppo di sale al termine del terzo corridoio, del 600-700, anche un più appropriato ordinamento delle opere di Leonardo con l'aggiunta di un piccolo corpo di fabbrica che potrebbe essere costruito in angolo tra la Sala delle carte geografiche e la Tribuna. Tale costruzione, se pure un po' dispendiosa, è certamente più che giustificata dall'ottimo ordinamento che così potrebbero avere le opere di Leonardo accompagnate eventualmente anche dall'esposizione entro "teche" di alcuni suoi disegni. Qualora si realizzasse il programma generale che prevede il ricupero dei locali dell'Archivio di Stato, sarebbe poi possibile ed opportuna una sistemazione delle opere del grande maestro su due piani.

È evidente che per attuare le sistemazioni particolari e generali proposte non sono sufficienti consigli o indicazioni sommarie, ma occorre uno studio accurato esteso con vigile sensibilità fino ai minimi dettagli e ciò per non incorrere nell'errore di fare cosa appariscente o anonima.

---

*L'importanza di molte opere nella Galleria degli Uffizi è tale da non richiedere alcune integrazioni architettoniche. Ma la individuazione invece di uno spazio in cui siano esaltati tutti i valori delle opere stesse.*

*I sottoscritti sono pronti a mettersi a disposizione di codesta Direzione Generale di Belle Arti qualora si ritenga opportuno avere ancora qualche chiarimento e precisazione in merito a quanto sopra.*

*Prof. Arch. Ignazio Gardella*

*Prof. Arch. Giovanni Michelucci*

*Prof. Arch. Carlo Scarpa*

Collocazione: Archivio di Stato di Firenze, fondo Edoardo Detti, serie Attività progettuale – documenti 1955 – 1962 (5 documenti testuali)

Oggetto: Circolare N. 19 dal Ministero della P.I. Direzione generale delle Antichità e Belle Arti alle Soprintendenze di Firenze

Data e luogo: Roma, 17 febbraio 1955

*Prot. N. 2167*

*Uff. Mon. ti*

*Circolare N. 19*

*A tutte le Soprintendenze ai Monumenti e alle Gallerie*

*Oggetto: Contabilità dei lavori di restauro.*

*Recentemente, in occasione di ispezioni ai funzionari del Tesoro alle Soprintendenze e in sede di revisione di rendiconti, è stato rilevato che non tutte le norme di contabilità generale dello Stato vengono osservate nella gestione dei fondi assegnati per lavori di restauri ai monumenti e alle opere d'arte.*

---

*In particolare è stato constatato che:*

1 – non vengono redatti i regolari preventivi per i lavori eseguiti in economia, né per le forniture di materiali;

2 – spesso forniture e lavori vengono pagati in base a fatture o liste paga, redatte in modo sommario e del tutto insufficiente per una chiara determinazione della spesa, nonché prive talvolta dei requisiti essenziali (registrazione, bollo, ecc.);

3 – le perizie non vengono in generale allegate ai rendiconti;

4 – non vengono stipulati contratti per i lavori a cottimo fiduciario e mancano gli atti di contabilità finale di collaudo;

5 – ove tali contratti siano stati stipulati, non contengono tutti gli elementi prescritti all'art. 5 del R.D. 22 aprile 1866 (elenco lavori e forniture, prezzi, condizioni, termine, penalità, ecc.)

*In seguito ai rilievi pervenuti dal Tesoro sulle questioni di vari Uffici, il Ministro ritiene opportuno richiamare l'attenzione sulla necessità della precisa applicazione delle norme contabili nella procedura per la progettazione, approvazione ed esecuzione dei lavori, nonché per la documentazione dei relativi rendiconti, e, pertanto, invita le Soprintendenze ad attenersi alle seguenti disposizioni:*

1 – per i lavori di manutenzione ordinaria, per i quali gli Uffici dispongono già di un apposito fondo, che costituisce la dotazione su un determinato capitolo, le Soprintendenze dovranno ottenere la approvazione ministeriale quando si tratta di lavori di cui per l'entità della spesa e la delicatezza delle opere sia ritenuto opportuno l'esame degli Organi Centrali dell'Amministrazione.

*In tali casi le Soprintendenze debbono trasmettere, in duplice copia, una regolare perizia, sulla quale dovranno*

*essere indicati il capitolo ed il numero dell'ordine di accreditamento, che sarà poi restituita dal Ministero alla Soprintendenza con l'autorizzazione a far gravare la spesa sul fondo di cui innanzi.*

*Una copia della perizia dovrà poi allegarsi al rendiconto, mentre l'altra dovrà rimanere in atti per ogni eventuale controllo.*

*2 – sui preventivi che vengono inviati al Ministero per l'approvazione ed il conseguente finanziamento, dovrà essere indicato il sistema col quale s' intende procedere all'esecuzione dei lavori: se, cioè, in economia nelle due forme dell'Amministrazione diretta e del cottimo fiduciario ovvero se in appalto in seguito ad asta o licitazione.*

*Di ogni preventivo dovranno essere compilati tre esemplari, uno da allegarsi al decreto di approvazione dei lavori, un altro da conservarsi negli atti del Ministero, e un terzo che dovrà essere restituito alla Soprintendenza perché venga allegato ai rendiconti e sul quale saranno riportati gli estremi della data del decreto stesso e della registrazione. Ove la spesa superi il limite previsto dalle disposizioni in vigore (£ 15.000.000), saranno riportati gli estremi del decreto di impegno dell'intera spesa.*

*Gli stessi dati saranno riportati sull'esemplare che deve conservarsi negli atti della Soprintendenza.*

*3 – per ciascun lotto di lavori di qualsiasi importo dovrà stipularsi un regolare contratto di appalto, di cui una copia sarà allegata al rendiconto.*

*Se più ditte sono chiamate ad eseguire lavori allo stesso monumento, secondo se si tratti di opere murarie o di restauro di affreschi o di altro, saranno stipulati tanti contratti quante sono le ditte.*

*Lo stesso dicasi per le forniture di materiale, escluse naturalmente quelle che importano una spesa minima e che normalmente vengono effettuate presso dettaglianti locali.*

---

4 – sia i contratti che i preventivi e le fatture devono contenere una descrizione quanto più possibile particolareggiata ed esauriente dei lavori che si intendono eseguire, sia pure adottando tutte le riserve e gli accorgimenti che la natura del restauro eventualmente richiede e che ragioni tecniche o d'opportunità rendono necessari.

5 – a ciascun rendiconto dovranno sempre allegarsi gli atti di contabilità finale con le dichiarazioni dell'avvenuta consegna dei lavori entro il termine stabilito dal contratto e dall'avvenuto collaudo dei medesimi.

Per questa ultima documentazione dovrà farsi uso esclusivamente dei moduli forniti dal Ministero tramite il Poligrafo dello Stato.

Le SS. LL. Sono invitate a vigilare perché le norme di cui innanzi siano scrupolosamente applicate dai dipendenti funzionari tecnici all'uopo incaricati.

p/ IL Ministro f.to De Angelis

Collocazione: Archivio storico delle Gallerie fiorentine. Fondo Anno 1955, Posizione 2. Galleria degli Uffizi, n. 3. Esercizio finanziario Comunicazioni e convocazioni Gardella, Michelucci, Morozzi, Scarpa, Salvini

Oggetto: Risposta alla Lettera del Soprintendente da parte del Direttore Salvini

Data e luogo: Firenze, 20 agosto 1955

Caro Dott. Rossi,

mi dispiace di non essermi trovato presente in occasione del suo sopraluogo agli Uffizi. Comunque l'arch. Morozzi Le ha dato tutti gli schiarimenti sulla situazione dei lavori.

Mi preme di assicurarla che io concordo perfettamente con quanto Le ha detto l'arch. Morozzi circa la possibilità di concludere questo ciclo di lavori con la sistemazione



*Naturalmente, come già feci presente al Direttore Generale, non sarebbe male, ove fosse possibile, distribuire questo finanziamento sui diversi capitoli per regolarizzare la situazione e cioè le somme di cui alle voci a e c (5.000.000+6.000.000=11.000.000) sul capitolo danni di guerra, la somma di cui alla voce b (4.000.000) sul capitolo manutenzione ordinaria, con l'espressa destinazione alla Galleria degli Uffizi "questa voce potrebbe essere ridotta notevolmente se si potesse procedere all'assunzione dei tre operai addetti agli impianti", e infine la somma di cui alla voce d (3.000.000) sul capitolo "ricollocaimento opere d'arte".*

*Mi preme ancora di insistere che l'attuazione del programma qui prospettato mi permetterebbe di liberare dall'esposizione provvisoria dei dipinti la Sala della Niobe, restituendola al suo naturale aspetto e di presentare finalmente la Galleria nel suo ordinamento definitivo; con un grande vantaggio, anche rispetto al pubblico, sulla confusa situazione attuale.*

*La prego porgere i miei ossequi al Direttore Generale e di gradire i miei cordiali saluti.*

*Suo dev.mo*

*(Roberto Salvini)*

Collocazione: Archivio storico delle Gallerie fiorentine. Fondo Anno 1955, Posizione 2. Galleria degli Uffizi, n. 1. Esercizio finanziario

Oggetto: Lettera del Soprintendente Filippo Rossi al Direttore Salvini al Ministero della pubblica istruzione

Direzione Generale Antichità e Belle Arti

Divisione III – Roma –

Data e luogo: Firenze, data non presente

---

*Galleria degli Uffizi – capitolo 280.  
Fabbisogno di fondi per l'Esercizio 1955-56.*

*Con nota n. 3180/1777 del 13 luglio u.s. questa Soprintendenza aveva indicato in trentasette milioni il fabbisogno di fondi nel corrente esercizio finanziario per far fronte alle spese relative ai lavori in corso nella Galleria degli Uffizi.*

*Successivamente, a seguito della visita presso questa Soprintendenza di un ispettore inviato da codesto Ministero, è stato deciso un mutamento nei programmi di lavoro ed è stata riconosciuta l'opportunità di limitare i lavori stessi all'ultimazione delle due salette numero 7 e 9, lasciando provvisoriamente inalterata la grande sala n. 8. In tal modo la Galleria potrà avere il suo riordinamento definitivo prima della fine del corrente anno; potrà essere aperta interamente al pubblico, ed infine si darà la possibilità, sulla base della situazione raggiunta con gli ultimi lavori, di studiare con tutta calma e nei minimi particolari i progetti dei futuri lavori, ciò che permetterà, alla ripresa dei lavori stessi, di adottare il sistema degli appalti.*

*Per raggiungere il detto programma minimo di ultimazione delle salette n. 7 e 9 e quindi sospendere i lavori, riaprendo tutta intera la Galleria al pubblico, si è preventivata una spesa di dieci milioni dei quali – come è noto – cinque si riferiscono al completamento dei lavori nelle sale n. 2-3-4-5-6, che si stanno in questi giorni ultimando.*

*In attesa che codesto Ministero approvi ufficialmente il programma minimo sopra descritto e disponga la relativa erogazione dei fondi, si renderebbe necessario sospendere, a giorni, ogni lavoro. Tale provvedimento peraltro presenta seri inconvenienti, e cioè:*

*– la sospensione dei lavori implica delle spese che andrebbero completamente perdute. Infatti la smobilita-*

*zione del cantiere, il disfacimento dei vasti ponteggi, la dispersione della mano d'opera e la successiva rimessa in opera degli impianti alla ripresa dei lavori, si calcola che inciderebbe su una spesa di circa mezzo milione, spesa che rimarrebbe assolutamente improduttiva.*

*– si verificherebbe una notevole perdita di tempo che probabilmente costringerebbe a spostare la data di apertura dell'intera Galleria.*

*Per tali ragioni, si ritiene opportuno salvo contrario avviso di codesto Ministero di continuare i lavori stessi, sino alla realizzazione del programma minimo suesposto, entro i termini previsti; e si fa viva premura perché tale decisione, dati i seri motivi che la determinano, sia ufficialmente sanzionata con l'approvazione del preventivo dei lavori e con l'autorizzazione alla rimessa delle perizie dei lavori per un importo complessivo di dieci milioni.*

*Si rimane in attesa di un cortese, urgente riscontro in merito,*

*Il Soprintendente*

Collocazione: Archivio storico delle Gallerie fiorentine. Fondo Anno 1955, Posizione 2. Galleria degli Uffizi, n. 4. Lavori

Oggetto: Comunicazione del Ministero della P.I. Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti a Salvini

Data e luogo: Firenze, data non presente (oppure rif. f. n. 2270 del 14/9/1955??), PROT. N. 11055 diV. III

Al Direttore della Galleria degli Uffizi – Firenze –  
e p.c. Al Soprintendente alle Gallerie  
*ref. f. n. 2270 del 14/9/1955*

Oggetto – GALLERIA DEGLI UFFIZI – LAVORI

*Con riferimento ai chiarimenti verbali forniti dalla S. V. sull'argomento in oggetto, questo Ministero, avendo preso atto della situazione poco soddisfacente verificatasi nell'andamento dei lavori relativi alla sistemazione della Galleria degli Uffizi, rileva soprattutto lo scarso coordinamento fra i vari settori del programma delle opere da compiere.*

*Peraltro, si sarebbe disposti a far luogo al finanziamento di cui al foglio in riferimento su invio nel corrente esercizio finanziario di una perizia per l'importo di lire 3 milioni sul capitolo per il ricollocamento delle opere d'arte e di un'altra perizia per 8 milioni sul capitolo per danni di guerra, mentre la restante somma sarà posta a disposizione di cotesta Galleria con l'inizio del prossimo esercizio finanziario 1956/57.*

*Si richiede però che le opere inerenti al finanziamento suddetto siano completate improrogabilmente entro il 31 dicembre p.v.; condizione questa che dovrà figurare nei relativi contratti con le imprese appaltatrici.*

*La S.V. fin da questo momento assumerà personalmente la responsabilità tecnica e amministrativa dei lavori, in modo da unificare le singole attività ed intensificare al massimo la condotta dei lavori medesimi.*

*Inoltre, poiché è intendimento di questo Ministero di stabilire nuovi ed adeguati criteri per l'ulteriore e definitiva sistemazione di cotesta Galleria, si ritiene necessario che con il completamento dei presenti lavori cessino anche i rapporti con le attuali ditte imprenditrici, mediante opportuno preavviso.*

*Si resta in attesa di un cortese cenno di assicurazione.*

*Il Ministro*

---

Collocazione: Archivio storico delle Gallerie fiorentine. Fondo Anno 1955, Posizione 2. Galleria degli Uffizi, n. 4. Lavori.

Oggetto: Comunicazione del Soprintendente al Ministero della pubblica istruzione

Data e luogo: Firenze, data non presente

*Al Ministero della pubblica istruzione  
Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti  
Divisione III – Roma –*

*Firenze – Galleria degli Uffizi – Lavori  
n. 1 perizia in duplice copia*

*Facendo seguito alla n. 484/2749 del 25 c.m., si trasmette allegata alla presente una perizia in duplice copia dell'importo di £ 8.000.000 relativa ai lavori in oggetto, che dovrà essere finanziata nel prossimo esercizio, come da impegno di codesto Ministero di cui alla nota n. 11055 del 22.X.1955.*

*Il Soprintendente*

Collocazione: Archivio storico delle Gallerie fiorentine. Fondo Anno 1955, Posizione 2. Galleria degli Uffizi, n. 3. Esercizio finanziario.

Oggetto: Lettera di Salvini a Scarpa

Data e luogo: Firenze, 27 ottobre 1955

*Chiar.mo  
Prof. Arch. Carlo Scarpa  
Santa Croce 863  
Venezia  
Caro Prof. Scarpa,*

---

*sarei d'accordo con Michelucci di fissare la prossima riunione per il giorno 7 novembre (lunedì), cioè immediatamente dopo la chiusura del Congresso di Urbanistica, in modo da poter studiare insieme, con un po' di calma, vari problemi inerenti al collocamento di quadri, specialmente di quelli che vorrei liberare dalle cornici ottocentesche e di quelli da sistemare su appositi supporti (leggio per lo Starnina, supporto del Piero della Francesca, etc.).*

*Qualora Ella fosse occupato il giorno 7, si potrebbe anticipare la riunione alla mattina del 3, che è il giorno precedente l'apertura del Congresso.*

*Resto in attesa di una sua cortese risposta e La prego di gradire i miei saluti più cordiali.*

*Suo*

*(Roberto Salvini)*

Collocazione: Archivio storico delle Gallerie fiorentine. Fondo Anno 1955, Posizione 2. Galleria degli Uffizi, n. 3. Esercizio finanziario.

Oggetto: Relazione redatta da Guido Morozzi a fine lavori indirizzata a Roberto Salvini e per conoscenza al Ministero della pubblica istruzione – Direzione generale Antichità e Belle arti – Roma

Data e luogo: Firenze, 10 novembre 1955

*Chiar.mo Dott. Prof.*

*Roberto Salvini*

*Direttore della Galleria degli Uffizi*

*Firenze*

*e p.c. al Ministero della P.I.*

*Oggetto: Firenze, Galleria degli Uffizi*

---

*Allegati: n° 1 disegno (recuperato)*

*n° 9 fotografie (non recuperate)*

*In attesa che l'apposita commissione di architetti si disponga a redigere, a lavori del tutto ultimati, una dettagliata relazione sullo svolgimento del compito ad essa affidato e consistente nel riordinamento e restauro delle sale n° 2, 3, 4, 5, 7 e 9 della Galleria degli Uffizi, ritengo opportuno di render noti fino da ora alla S. V. i seguenti dati e particolari, relativi alla parte strettamente amministrativa e tecnica dei lavori, cioè a quanto è stato di competenza delle due locali Soprintendenze – Gallerie e Monumenti – e mia personale, nella duplice qualità di facente parte della suddetta commissione e di rappresentante della Soprintendenza ai Monumenti.*

*Desidero innanzi tutto informare la S. V. che i lavori inerenti alla sistemazione architettonica risultano pressoché ultimati, con un anticipo pertanto di circa venti giorni sulla data stabilita per la riapertura delle sale, e che le opere ancora da eseguire riguardano soltanto la definizione delle tinteggiature, parte dell'arrotatura dei pavimenti, il completamento dell'impianto elettrico e la collocazione dei dipinti. Pur non essendo di mia particolare competenza quanto concerne la collocazione dei dipinti, ritengo sufficiente per l'esecuzione di questi ultimi lavori i venti giorni che ancora ci separano dalla fine dell'anno, e quindi dalla data stabilita per la riapertura di questo gruppo di sale.*

*L'importo totale dei lavori è risultato inferiore a quanto fu valutato e richiesto preventivamente, salvo le notevoli opere impreviste, di cui faccio cenno qui di seguito.*

*Richiesta inizialmente la somma di lire 57.800.00 circa, per la completa sistemazione del gruppo di sale di cui all'unita planimetria, il finanziamento ministeriale fu ridotto a lire 45.400.00 (importo delle perizie approvate nell'esercizio 1954-55), a cui han fatto seguito recentemente 11.000.000 di lire assegnate all'esercizio 1955-56*

---

e lire 8.000.000 quale finanziamento impegnato per il successivo esercizio 1956-57.

In totale, pertanto, la direzione dei lavori ha potuto disporre di 64.400.000 di lire, cioè sette milioni e quattrocentomila lire in più rispetto alla prima richiesta, ma se teniamo conto delle seguenti opere impreviste e delle spese assorbite dai lavori di ordinaria manutenzione della Galleria, nonché delle spese incontrate per prove preventive, plastici, etc. – in tutto circa 20.000.000 di lire – l'effettivo costo delle opere per la sistemazione delle sale dalla n° 2 alla n° 9 non ha superato la spesa di 44.000.000 di lire. Se fosse stata inclusa anche la sala n° 8, compresa in un primo tempo nel programma dei lavori e successivamente esclusa allo scopo di evitare eccessivo intralcio alla funzionalità della Galleria, la spesa totale sarebbe risultata di circa 50.000.000 di lire e quindi inferiore a quanto valutato inizialmente.

Hanno influito soprattutto sulle opere e le spese impreviste i complessi lavori di consolidamento e di riassetto statico che, come risulta dalla allegata documentazione fotografica, si son dovuti eseguire nella vasta parete perimetrale sul lato di levante (lato Piazza Castellani), strapiombata verso l'esterno e dove l'apparente e forte spessore altro non conteneva che murature svuotate e sconnesse, e quindi ridotte in condizioni tali da destare serie preoccupazioni (fot. 1 e 2). Di tale situazione statica ebbi occasione di far cenno nell'opuscolo pubblicato nell'anno 1952 in seguito alla riapertura delle sale del III Corridoio. Il sistema statico si presentava infatti in questi termini; forte altezza della parete perimetrale (circa 30 metri dal suolo al tetto), murature in parte eseguite con soprammattoni per piano all'esterno e riempimento di pietrisco sconnesso, gran numero di aperture richiuse con inconsistenti cortine di mattoni per piano, archi di

---

*scarico distribuiti un po' dovunque, vaste e pesanti falde dei tetti a sistema spingente.*

*In conseguenza di siffatta situazione ritenni opportuno di applicare alcuni fasci di tondinello di ferro al piano dei pavimenti (fasci di leganti incorporati nei sottofondi dei pavimenti e distribuiti a sistema reticolare, con numerosi ancoraggi e collegamenti in tutte le pareti) e formare una rete di collegamento altrettanto estesa a mezzo delle travi di ferro e cemento armato dei nuovi soffitti (fot. 3, 4, 5 e 6).*

*Fra le opere impreviste e di maggior rilievo, e che come le precedenti si sono rese necessarie a causa delle precarie condizioni statiche del corpo di fabbrica comprendente le sale in oggetto, debbo comprendere le due travature di ferro della luce di ml. 12 (fot. 8 e 8bis), a sostegno e consolidamento del solaio ligneo della grande sala n° 2 (dove il solo trave principale di legno preesistente (fot. 7), rivestito con rete metallica intonacata e pertanto apparentemente massiccio e resistente, si rivelò dai saggi effettuati del tutto insufficiente, fortemente inflesso – circa 20 centimetri di freccia di abbassamento – e in gran parte tarlato) e l'incatenamento, con tiranti di ferro, del tetto della Loggia Vasariana nel tratto corrispondente alle sale in oggetto, dove la forte spinta della copertura aveva prodotto un'evidente ruotazione dei colonnati verso l'esterno e dove alcune travi portanti erano già uscite dai loro incastri del muro ed erano rimaste sostenute dalla sola seggiola di collegamento (fot. 7 e 8).*

*Tali lavori documentati dagli allegati grafici e fotografie, hanno richiesta, come avanti ho accennato, una spesa imprevista di circa 20.000.000 di lire, ivi compresa la spesa di circa 6.000.000 di lire per manutenzione ordinaria della Galleria e per mantenere in efficienza le attrezzature e gli impianti installati con i precedenti lavori.*

*Allego alla presente, per opportuna norma e conoscenza della S.V., una dichiarazione dell'arch. Enzo Vannucci,*

*che ebbe occasione di prestare la sua opera nei lavori in oggetto in qualità di specialista nelle operazioni di calcolo e controllo delle strutture di ferro, sulla situazione statica dello stesso architetto constatata, e mi permetto di raccomandare alla S.V. medesima che nell'eventuale sviluppo dei lavori alla Galleria degli Uffizi vengano tenuti nel dovuto conto i problemi di consolidamento e di riassetto statico che sono ancora da risolvere in alcune parti del complesso organismo architettonico; in modo particolare l'urgenza di estendere l'incatenamento dei tetti delle logge all'ala di ponente della Galleria, in cui si nota la stessa situazione di dissesto e di pericolo che innanzi ho citato per la parte interessata dai recenti lavori.*

*arch. Guido Morozzi*

29 luglio 1956, Cronache (pubblicato successivamente in B. Zevi, *Cronache di architettura*, 73/190, 1955-1957, Bari 1971, pp. 191-192)

Articolo – *Sale Nuove agli Uffizi*, testo citato in “Gli Uffizi. Studi e Ricerche”, n. 12, Centro Di, Firenze 1994, p. 248.

La risistemazione della celebre galleria dopo la guerra ha subito una complessa vicenda. In un primo tempo, per dimostrare che si aveva il coraggio di essere “moderni”, si approntarono allestimenti “dimostrativi”, velleitari e artificiosi, nettamente predominanti sulle opere d'arte esposte, e quindi affatto antitetici ai criteri della più aggiornata museografia. Aspre polemiche, violenti attacchi di passatisti tesi a coinvolgere nella condanna degli Uffizi tutto l'indirizzo dei nuovi musei: difesa titubante perché in effetti l'esperimento non era convincente. Trascorsero anni di ordinaria amministrazione, durante i quali gli episodi “modernisti”

---

più offensivi furono attenuati, qualche sala rifatta, i colori stridenti cambiati. Poi si giunse ad una decisione radicale: chiamare tre autentici architetti e affidar loro il riassetto delle Sale dei Primitivi, da Cimabue a Piero. Furono scelti Giovanni Michelucci, il più sensibile architetto toscano, Ignazio Gardella, premio Olivetti a autore della Galleria d'Arte Moderna di Milano, e Carlo Scarpa, l'artista squisito che negli arredi delle esposizioni e nei musei veneziani ha dimostrato eccezionale competenza e singolare genialità.

La collaborazione di personalità fundamentalmente diverse non era facile: Michelucci è portato a visioni semplificate fino al grado rustico, fiduciose nella produzione artigianata; Scarpa al contrario, esige una raffinatezza volta ad espungere ogni elemento "naturale", in omaggio a più sottili ed intricati espedienti creativi; Gardella è un compositore robusto, i cui chiari impianti si presentano direttamente, senza l'iter di sofferte elaborazioni. I tre hanno discusso per mesi sulla posizione di un quadro o sul colore di uno sfondo parietale; spesso è sembrato che la divergenza delle inclinazioni dovesse condurre a una rottura; ma la stima reciproca ha prevalso e il lavoro risulta positivo, senza riserve. In particolare, la prima sala dove, demolendo un soffitto ottocentesco, sono state rimesse in evidenza le capriate lignee, inondandole di luce mediante una finestra continua, è straordinariamente efficace: il crocifisso di Cimabue, isolato nello spazio, distaccato da terra attraverso un piede di ferro incastrato in un quadro di pietra grigia, domina tutta l'immagine, dirige l'architettura. Meno brillanti nell'ideazione le altre sale, tuttavia ricche di dettagli originali che forse sfuggono all'intelletto del profano, ma non alla sua sensibilità. Quando da questi ambienti rinnovati si passa nei vecchi sembra davvero di precipitare in un museo polveroso e casuale.

---

Per consolarci, dobbiamo scendere al piano inferiore nel reparto dei disegni: Edoardo Detti vi sta completando la nuova biblioteca, ulteriore punto positivo nella ristrutturazione degli Uffizi.

Bruno Zevi

20 settembre 1956, "Corriere della Sera" (pubblicato successivamente in B. Berenson, *Pagine di diario, pellegrinaggi d'arte*, Milano 1958)

Articolo – *Rivisitando Firenze*, testo citato in "Gli Uffizi. Studi e Ricerche", n. 12, Centro Di, Firenze 1994, pp. 248-250.

Giugno e luglio 1956

Quest'anno, invece di recarmi in terre lontane, com'era mio costume durante i primi mesi dell'estate, sono rimasto a Firenze, e ho dedicato le poche forze che ancor posso chiamare a raccolta per rinfrescare la mia dimestichezza con gli inesauribili tesori artistici della città e dei dintorni e per scoprire quale relazione, intellettualmente ricca di stimoli o stagnante, viga ancor tra quelle e me. La faccenda ha preso avvio dalla Galleria degli Uffizi, dove l'amichevole premura di Filippo Rossi, soprintendente qui alle Belle Arti, mi aveva valso la concessione di entrar nei giorni in cui essa è chiusa al pubblico. [...]

Nel primo braccio, le sale di recente riassettate non solo riguardo all'ordinamento, ma nell'architettura e nel taglio di nuove sorgenti della luce del giorno, sorprendono, giungendovi dal pacato corridoio vasariano, per una specie di teatralità che dipende dall'artificiosa prospettiva di pareti di un bianco quasi abbagliante e dal carattere alquanto scenico dato dalla distribuzione delle opere entro lo spazio ambientale, intesa a renderle più evidenti, a rivelarle di colpo per contrasto col co-

---

lore dei muri. Ma simile estro drammatico intorno a un problema di natura pratica, risulta soverchio, e finisce per umiliarle non poco. È come se gl'inventori [...] non li avessero stimati capaci di richiamare attenzione qualora si fosse deciso di appenderli con minor ricerca di effetto particolare e generale, lasciandoli, per così dire, affidati alle loro proprie virtù.

Anche le più grandi di queste opere non parlano con la voce della tempesta, col tuono e con la folgore che squarcia il cielo, bensì con una calma, sommessa voce. Forse, per coglierla, ci vuole l'orecchio del fine profeta Elia; e i turisti in code snodantisi lungo i corridoi e le sale di un museo non sono degli Elia. [...] Tutto ormai mi sembra fatto perché in un museo si vada speditamente da un capo all'altro, con qualche inchino ai più famosi tabernacoli, e non per impararvi o rimanervi illuminati. E così sia, attraverso un dispendio di denaro, ingegno e lavoro, che, nel campo dell'arte, converrebbe dedicare a imprese davvero urgenti [...]

Accompagnato da Ugo Procacci ad una specie di vasto laboratorio posto in Boboli, accanto alla Grotta del Buontalenti [...] Mentre andavo su e giù per il laboratorio, ho osservato la distesa in cumulo di certi grossi panni grigi e polverosi; ma il loro vago aspetto di tappeti o anche di arazzi in quel luogo non mi persuadeva. "Che cosa sono?" ho chiesto. "Affreschi, ahimè già tempestivamente distaccati da vari edifici fiorentini, i quali rimangono in così malinconico stato poiché mancano i fondi per compierne il restauro". Se considerevoli fondi furono disponibili per un riassetto degli Uffizi, che non aveva carattere di necessità e tanto meno di urgenza, come non rammaricarsi al pensiero che non se ne trovino in misura sufficiente per prolungare la vita di questi preziosi invalidi? [...]

---

Di nuovo alla Galleria degli Uffizi, spintovi dal desiderio di conoscere anche il riassetto delle sale dedicate ad opere del quindicesimo e sedicesimo secolo. I muri sono, a gusto mio, troppo bianchi e i quadri in mostra con quella artificiosa ricerca di effetto della quale si farebbe un più appropriato uso per quadri da mettere all'asta e che, qui, distrae dalla loro vera, intima voce. Tuttavia, la visibilità è stata vantaggiosamente accresciuta, in queste sale, e molte opere sono meglio accompagnate tra loro, specie quelle di Botticelli, ora poste l'una accanto all'altra. E vi si ha l'agio di allontanarsi, a ritroso, dalla "Primavera", fino a che le sue relazioni di spazio e la profondità di tale spazio si rivelino pienamente. [...]

Febbraio-marzo 1957, Roberto Salvini, *Il nuovo ordinamento della Galleria*, in "Casabella-Continuità", n. 214, pp. 23-25, pubblicato successivamente in "Gli Uffizi. Studi e Ricerche", n. 12, Centro Di, Firenze 1994, pp. 250-252.

Nel vasto complesso delle opere di restauro e di riordinamento e sistemazione che da parecchi anni si vanno attuando nella Galleria degli Uffizi i problemi che richiedevano maggiore impegno erano senza alcun dubbio offerti dalle prime sale, quelle destinate ad accogliere i dipinti dal Duecento fino ad oltre la metà del Quattrocento: una serie di capolavori cioè la cui qualità è già implicita in una semplice, e non completa, enunciazione di nomi; Cimabue, Duccio, Giotto, Simone Martini, Pietro e Ambrogio Lorenzetti, Giottino, Giovanni da Milano, Orcagna, Lorenzo Monaco, Gentile da Fabriano, Masaccio, Paolo Uccello, Domenico Veneziano, Piero della France-

---

sca, Angelico, Filippo Lippi, Antonio e Piero del Pollaiuolo, Botticelli giovane. All'ovvia constatazione dell'eccezionale importanza delle opere da esporre si aggiunga la considerazione della grande diversità di formato fra dipinto e dipinto (dalle pale di quasi cinque metri d'altezza alle predelline di poche decine di centimetri), delle dimensioni eccezionali di alcuni di essi e specialmente della loro qualità di polittici, o di pale d'altare, di oggetti d'arte cioè destinati in origine a condizioni ambientali tanto lontane da quelle che può offrire un museo, ed estremamente difficili pertanto ad inquadrare nella serie relativamente regolare ed uniforme di sale che secondo la tradizionale concezione costituiscono una pinacoteca. È chiaro che nel momento in cui un'opera d'arte passa da una chiesa o da una dimora principesca in una galleria, essa si spoglia delle sue originarie funzioni culturali e decorative – funzioni accessorie per noi, ma principali invece per i committenti, per gli uomini del loro tempo e non indifferenti agli artisti stessi – per presentarsi a noi nella nudità dei suoi valori artistici, e che pertanto cadrebbe nella peggiore delle falsificazioni chi volesse artificialmente ricreare attorno a quelle opere le condizioni originarie. Ma ciò non significa che il nuovo ambiente debba rimanere indifferente al carattere e all'antica funzione dell'opera d'arte. Essa possiede infatti, accanto ed in una coi suoi valori espressivi, una carica emotiva, un contenuto diciamo pure oratorio, legati alla sua originaria funzione, dei quali è forza tener conto perché non si tratta di elementi aggiunti ed estranei, ma di condizioni oggettive che l'artista non ignorò, ma assorbì nel linguaggio dell'opera: inglobate nella forma, purificate e tradotte in valori espressivi, esse sono ormai entrate a far parte della ragione vitale dell'opera d'arte.

---

La vecchia sistemazione, in sale costruite alla fine del secolo passato e rimaste sostanzialmente inalterate nonostante qualche più tardo restauro ed ammodernamento, mal rispondeva a parecchie esigenze: a quelle di una presentazione delle opere consona con i loro caratteri, a quelle della buona visibilità, a quella della sicurezza, poiché le soffitte di queste sale erano impraticabili selve di legname. E neppure erano ben rispettate le esigenze di un ordinamento che seguisse con chiara logica quel criterio che la composizione stessa della Galleria suggeriva, cioè la disposizione delle opere in una limpida successione storica. [...] Non parlo per brevità di altri complessi problemi, come quelli del riscaldamento e del condizionamento dell'aria, dell'illuminazione serale ecc., tanto più che se questi sono stati impostati ed avviati a soluzione, i relativi impianti sono rimasti per insufficienza di mezzi finanziari incompleti. Un compito di tale complessità non poteva essere assolto da solo dal Direttore della Galleria. Spettava a questi di stabilire i criteri di ordinamento, di delineare nelle sue articolazioni la successione storica secondo la quale esporre i dipinti, individuare le opere che per particolare importanza e peculiari caratteri dovessero essere, se pure con discrezione, sottolineate nella presentazione.

Ma creare – o più esattamente ricavare dagli ambienti preesistenti – spazi consoni alle dimensioni e al carattere dei dipinti, assicurare le migliori condizioni di luce, sistemare nel modo più conveniente e senza danno all'estetica delle sale gli impianti accessori, tutti questi erano problemi tecnici ed artistici insieme che richiedevano l'opera dell'architetto. Non bisogna d'altra parte nascondersi che l'attività dell'architetto nella sistemazione di un museo comporta un rischio naturale. Può accadere che le ragioni dell'architettura prevalgano su quelle dell'opera d'arte, che i dipinti siano

---

considerati come semplici masse o come zone di colore da distribuire secondo un ritmo subordinato alle esigenze dell'effetto architettonico. Naturalmente c'è tutto da guadagnare se la distribuzione dei quadri corrisponde anche alle esigenze di una generale armonia ambientale ma, a patto che per raggiungere tale effetto non siano minimamente sacrificate le esigenze proprie di ogni dipinto, a patto che gli effetti di carattere architettonico non soverchino la nitida presentazione delle opere d'arte.

Debbo dire che questo pericolo è stato evitato nel modo più assoluto, e non soltanto per la vigile presenza, accanto agli architetti, dei critici d'arte – cioè dello scrivente, Direttore della Galleria, e del valoroso ex Soprintendente Dr. Guglielmo Pacchioni, Conservatore onorario degli Uffizi – ma per il gusto stesso e l'aperta sensibilità degli architetti della commissione, che rispondevano ai nomi, non bisognevoli di illustrazione, di Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci, Carlo Scarpa, e a quello del valentissimo architetto della Soprintendenza ai Monumenti, Guido Morozzi. La commissione ha dunque lavorato egregiamente, creando un insieme di sale che a parer mio – e pur tenendo conto che ogni collezione artistica ha esigenze tutte particolari e che non si dà due volte in questo campo lo stesso problema – dovrebbero rimanere esemplari nella moderna museografia.

Un gusto di alta ma non povera semplicità e di sommessata eleganza, uno spirito di chiara modernità scevra di modernistici compiacimenti, una disposizione delle opere d'arte in armonia con i valori spaziali dell'ambiente, ma rispettosissima anche della gerarchia dei valori e del luogo che alla singola opera conviene nella logica di un ordinamento storico: ecco in breve i pregi non comuni di questa sistemazione. E non ultimo

---

la assenza di ogni preconetto e di dogmatismo nel risolvere il problema dell'illuminazione; ma anzi l'alternarsi, a seconda della convenienza all'ambiente e alle opere, dei sistemi più vari, da quello tradizionale del lucernario (rinnovato tuttavia nella forma con un gusto di leggera eleganza) a quello novissimo del finestrone orizzontale al sommo dell'alta parete, fino a quello antico della finestra verticale (disegnata tuttavia in forme e proporzioni moderne). Effetti di *variatio* che fanno tutt'uno col modularsi di una fondamentale forma architettonica da sala a sala e che non soltanto evitano monotonia al percorso ma soprattutto lo articolano in accordo col variare del gusto delle opere esposte. Così, quando dalla prima grande sala di Cimabue e di Giotto – che col suo alto soffitto a capriate e con la luce che piove lateralmente dall'alto allude, senz'ombra di imitazione alla monumentale ed agile misura spaziale di una chiesa gotica toscana – si passa nella raccolta saletta del Trecento senese, col suo lucernario aperto in un soffitto a capanna lievemente sospeso sul cubico spazio della stanza, si avverte una cesura che ben corrisponde al diverso linguaggio delle opere – là monumentale e solenne, qui intimo e prezioso. E nella doppia sala del Gotico Internazionale la presenza del lucernario nella prima parte e quella del finestrone nella seconda non servono soltanto ad assicurare ai dipinti l'illuminazione più conveniente, ma anche a sottolineare la distinzione fra il tardogotico toscano culminante nel patetico fervore religioso di Lorenzo Monaco e quello settentrionale che qui trionfa nella favola festosa e cortese di Gentile da Fabriano. Poi nelle prime sale del Quattrocento l'armoniosa cubatura dello spazio e la limpida luminosità delle finestre mi pare che evochino, anche qui senza nulla concedere all'imitazione, la chiara misura prospettica dello spazio brunelleschiano.

---

Un critico illustre, evidentemente affezionato al nobile tedio delle Gallerie di una volta, la cui giovanile frequentazione gli aveva ispirato quei geniali saggi sulla pittura del Rinascimento che ancora oggi ammiriamo, trova che ci siamo lasciati prendere la mano da un “estro drammatico” che “umilia” le opere d’arte servendoci di un modo troppo “appariscente di mettere in mostra dipinti antichi”, ed avrebbe preferito che “si fosse deciso di appenderli con minore ricerca di effetto particolare e generale lasciandoli, per così dire, alle loro proprie virtù” (B. Berenson, *Corriere della Sera*, 20 settembre 1956).

Non posso condividere questo punto di vista. La presentazione più “appariscente” è quella del Crocifisso di Cimabue: ma essa è per l’appunto ispirata ad un ben noto affresco assisiato di Giotto, il quale ci mostra come tali croci dipinte fossero esposte nelle chiese sul volgere del Duecento, ed è stata attuata dai nostri architetti con gusto moderno ma anche estremamente sobrio. Quanto al resto, ci siamo permessi di scomporre alcune pale oppresse da pesanti cornici ottocentesche ed alcuni polittici, incompleti che erano stati assurdamente incorniciati come se fossero interi. E ben lontani dall’indulgere alla moda dei quadri scorniciati e smarginati nel vuoto, abbiamo sopportato perfino la presenza di cornici tarde e non belle quando proprio non disturbavano la pittura. Ci siamo inoltre permessi di applicare qualche pannello dietro ad alcuni dipinti che ci è parso richiedessero uno sfondo particolare e di disporre in obliquo, a pagina di libro aperto, alcune tavole per ovviare all’effetto del lustro sulle pareti a fronte delle finestre.

È un errore pensare che nelle vecchie pinacoteche, dove i quadri si trovano appesi come vengono sulle pareti, senz’altro ordine che quello della corrispondenza

---

a *pendant*, le opere siano lasciate “alle loro proprie virtù”. In quei casi la tipica noia dell’ambiente – che il gusto moderno ha bollato con l’insostituibile aggettivo di “museale” – mortifica le opere d’arte svuotando di vita lo spazio circostante. Tutto ciò che nell’opera d’arte richiama all’antica funzione e che costituisce la sua sfera di espansione e ne potenzia in certo modo la virtù comunicativa è allora irrimediabilmente soffocato dalla sordità dell’ambiente. La pittura diviene per così dire afona. Per questo agli Uffizi si è cercato di restituire a ciascuna opera la sua autentica vibrazione, creandole dintorno, volta per volta, un’adeguata cassa armonica. Affidando insomma all’ambiente una funzione subordinata alla qualità espressiva e al valore storico delle opere, si è voluto rendere più facile anche al pubblico il colloquio con l’arte e con la civiltà del passato.

Roberto Salvini

Marzo 1957, “The Burlington Magazine”, XCIX, n. 648, pp. 73-84.

*The Uffizi and problems of restoration in Florence*, pubblicato successivamente in “Gli Uffizi. Studi e Ricerche”, n. 12, Centro Di, Firenze 1994, pp. 246-248.

[...]

If the figures are made available, they are likely to provoke the usual protests that money is being “thrown away” in “luxury” improvements.

It will then be as well to bear in mind that during the last seven years no less than 240.000.000 lire has been spent on the reconstruction of the Uffizi in Florence. This represents approximately the sum of £ 140.000. It may turn out to be less than what is set aside for

---

rebuilding at the National Gallery. But the Uffizi is just one of many Italian museums and galleries of almost equal importance which have applied for assistance from the Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, a department of the Ministero della Pubblica Istruzione, to meet the costs of post-war reconstruction. [...] Moreover, this sum is only a fraction of what the Uffizi will still need during the course of the next few years in order to complete the programme on which it has so adventurously embarked. [...]

All the early rooms at the Uffizi up to and including Room 9 have been excellently reconstructed and re-arranged in 1955-56, from Room 2, beautifully rehung with Cimabue, Duccio, and Giotto, to Room 9 (Piero del Pollaiuolo and the young Botticelli), with the exception of Room 8 (Filippo Lippi) which retains the lamentable architecture of 1890-1900 and which was restored at the end of the Second War. It is proposed to make architectural alterations here in conformity with the others. The removal in some cases of cumbersome nineteenth-century Gothic frames from Trecento and early Quattrocento altar-pieces is a great improvement. The space now occupied by Rooms 10 to 14 (Florentine and Flemish late Quattrocento) was until 1945 the upper part of a single large room belonging to the Archivio di Stato. [...]

It is also the intention to complete the installation of artificial lighting in the early Rooms 2-9, and to introduce the same system into the Cinquecento Rooms 17-23 – at present only the Tribuna is fitted with it. Heating systems in the early rooms have also in some cases to be installed, in others to be completed. These installations will allow for cooling of the air in Summer as well as for heating in Winter: in other words, a complete air-conditioning system is planned, similar to, but less elaborate than, ours in London.

---

This plan does not take into account the incomparable collection of self-portraits, nor make any easier the ever-growing problem of finding accommodation for Florentine frescoes already detached or still to be detached, in order to preserve them from further deterioration or complete disintegration. At present about a third of self-portraits is exhibited in the “corridoio vasariano” as far as the Ponte Vecchio, but the iconography collection of portraits, now in store, has to be put back in the corridor between the Uffizi and the Pitti where it was before the war, and it is intended that the collection of self-portraits should instead be exhibited in the premises of the Archivio di Stato. [...] So long as the Archivio di Stato shares this building with the most famous pictures in the world, there will remain the ever-present danger of fire breaking out among a mass of paper and threatening the gallery above; architecturally the premises are not suited to the storing of archives; and the Archivio will have to find accommodation elsewhere, either in a newly-constructed building, or an ancient palazzo readapted for its special purposes.

It remains to explain the necessity of a “Museum of Frescoes”. The Uffizi would be the best place for it, and it will be installed there if alternative accommodation is found for the Archivio. Otherwise, room will have to be found in another building, and, indeed, various places have been suggested. Whatever happens, the matter cannot just be dropped. A solution has to be found to a most disturbing situation which has arisen in the last few years. [...]

---

R. Salvini, *La sistemazione degli Uffizi*, in "Ulisse", vol. XI, n. V, 1957, pp. 1420-1425.

[...]

Ogni epoca ha dunque messo le mani sugli Uffizi, li ha ampliati, riordinati, trasformati a seconda del proprio gusto, delle proprie esigenze culturali. All'età nostra incombe evidentemente l'obbligo di conservare sì le testimonianze più caratteristiche e più alte dei secoli passati (e nessuno pensa di modificare le tre logge cinquecentesche, soffittate nel tardo Cinquecento e nel Seicento e di toccare le sale cinquecentesche o l'atrio di Pietro Leopoldo o la Sala della Niobe: è anzi in programma di restituire l'aspetto di loggia aperta alla Sala delle Carte Geografiche e di ripristinare magari il giardino pensile documentato alla fine del Cinquecento sulla terrazza al di sopra della Loggia della Signoria), ma di sistemare per il resto la Galleria secondo un gusto e secondo principi culturali che sono certamente più validi di quelli del secolo scorso.

E cominciamo con i criteri di riordinamento. L'ordinamento di anteguerra seguiva il principio delle scuole, intese in un modo non molto diverso da quello teorizzato ed esemplificato alla fine del sec. XVIII dall'abate Lanzi.

[...]

Presentazione delle opere d'arte

Per quanto riguarda la conservazione e la presentazione delle opere d'arte, si deve dire che ingenti lavori – la cui illustrazione non potrebbe trovar luogo se non in una rivista tecnica – furono compiuti per eliminare, radicalmente risanando le soffitte, i pericoli di incendio, per diminuire la temperatura delle sale. Quanto al rinnovamento del gusto della presentazione, si è pro-

ceduto dovunque, dove avevamo sale di anonimo stile ottocentesco, cioè nella maggior parte della Galleria, a semplificarne l'architettura, a spogliarla degli inutili ornamenti, a rinnovarne, in forme felicemente moderne, i lucernari – così, ad esempio, nelle sale del Barocco e del Rubens –, ad assicurare la continuità del giro mediante la costruzione di un nuovo corridojo di raccordo fra due gruppi di sale; si è operata infine la sostituzione di alcune brutte cornici ottocentesche con più adatte cornici moderne. Ma il problema più difficile era quello più inerente alle sale destinate a contenere le opere dal Duecento al Quattrocento: grandi tavole spesso, Crocifissi e polittici e pale d'altare, che se avevano una loro vita nello spazio di antiche chiese, intristivano irrimediabilmente nelle sale di un Museo. Bisognava cominciare col creare, pur nei limiti severi dell'edificio preesistente, spazi consoni a quelle opere.

Una commissione di illustri architetti – Michelucci, Gardella e Scarpa, coadiuvati dall'arch. Morozzi della Soprintendenza – risolse egregiamente il problema. Un gusto di alta ma non povera semplicità e di sommessata eleganza, uno spirito di chiara modernità scevra di modernistici compiacimenti, una disposizione delle opere d'arte in armonia con i valori spaziali dell'ambiente, ma rispettosissima anche della gerarchia dei valori e del luogo che alla singola opera conviene nella logica di un ordinamento storico: ecco in breve i pregi non comuni di questa sistemazione. E non ultimo l'assenza di ogni preconcetto e di ogni dogmatismo nel risolvere il problema dell'illuminazione; ma anzi l'alternarsi, a seconda della convenienza all'ambiente e alle opere, dei sistemi più vari, da quello tradizionale del lucernario (rinnovato tuttavia nella forma con un gusto di leggera eleganza) a quello novissimo del finestrone orizzontale al sommo dell'alta parete, fino a quello an-

---

tico della finestra verticale (disegnata tuttavia in forme e proporzioni moderne). Effetti di *variatio* che fanno tutt'uno col modularsi di una fondamentale forma architettonica da sala a sala, e che non soltanto evitano monotonia al percorso, ma soprattutto lo articolano in accordo col variare del gusto delle opere esposte. Così quando dalla prima grande sala di Cimabue e di Giotto – che col suo alto soffitto a capriate e con la luce che piove lateralmente dall'alto allude, senz'ombra di imitazione, alla monumentale ed agile misura spaziale di una chiesa gotica toscana – si passa alla raccolta saletta del Trecento senese, col suo lucernario aperto in un soffitto a capanna lievemente sospeso sul cubico spazio della stanza, si avverte una cesura che ben corrisponde al diverso linguaggio delle opere – là monumentale e solenne, qui intimo e prezioso. E nella doppia sala del Gotico Internazionale la presenza del lucernario nella prima parte e quella del finestrone nella seconda non servono soltanto ad assicurare ai dipinti l'illuminazione più conveniente, ma anche a sottolineare la distinzione fra il Tardo gotico toscano culminante nel patetico fervore religioso di Lorenzo Monaco e quello settentrionale che qui trionfa nella favola festosa e cortese di Gentile da Fabriano. Poi nelle prime sale del Quattrocento l'armoniosa cubatura dello spazio e la limpida curiosità delle finestre mi pare che evocano, anche qui senza nulla concedere all'imitazione, la chiara misura prospettica dello spazio brunelleschiano.

Possiamo con questo considerare compiuto il rinnovamento della *Galleria degli Uffizi*? A mio parere siamo ancora molto lontani dal compimento. Anzitutto la serie delle nuove Sale dei Primitivi ne include ancora una che, per mancanza di mezzi, ha conservato la vecchia architettura, ed è la sala di Filippo Lippi.

---

Importanti modifiche sono ancora necessarie in altre sale, e non è stato ancora risolto il problema di un'adeguata esposizione dell'*Adorazione dei Magi* di Leonardo: un dipinto che per il suo stato di incompiutezza – quasi gigantesco disegno a chiaroscuro – non sopporta la vicinanza di altri quadri, e reclama una saletta tutta per sé e particolari accorgimenti per l'illuminazione.

Una nuova serie di sale è indispensabile, come si è già accennato, per un'adeguata esposizione dei Seicento e del Settecento. E non basta. L'ingente collezione degli autoritratti non ha trovato ancora – né mai del resto ha avuto – una sistemazione definitiva, più di un centinaio di affreschi staccati per ragioni di conservazione attendono una sede definitiva: e costituiranno una collezione unica al mondo. Molte centinaia di dipinti di minor valore, oggi ammassati in vari depositi e ripostigli, reclamano vasti depositi praticabili, una serie di vani cioè dove, magari senza eleganza, ma con chiarezza e in condizioni di luce almeno passabili, essi possano essere presentati all'attenzione degli studiosi. Altro spazio infine è necessario per quella vita culturale, per quell'attività divulgativa e didattica della quale, a simiglianza di quanto avviene nei maggiori musei del mondo, una Galleria di questa importanza dovrebbe farsi centro. Problemi tutti che potranno trovare soluzione soltanto quando l'Archivio di Stato, che occupa oggi il piano sottostante alla Galleria nel Palazzo degli Uffizi, potrà trasferirsi in altra sede. Problema che già fu discusso, se non anche prima, dopo la prima guerra mondiale, problema che fu dibattuto più volte in questi dodici anni successivi alla fine dell'ultima guerra: problema essenziale e per la Galleria e per l'Archivio stesso. A quando la soluzione?

Fiesole – Firenze, 1990

---

Trascrizione dei dialoghi tra Giovanni Michelucci e l'arch. Antonio Godoli (Uffizi) passeggiando nelle sale della Galleria e nella sua casa di Fiesole, registrazione dell'arch. Antonio Godoli

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

L'intervista, o meglio brani di dialogo – perché con Michelucci si poteva incominciare da una parte, si cercava di fissare una traccia ma lui andava ben oltre qualsiasi schema o programma, invadeva un campo dietro l'altro, apriva argomenti inaspettati – si è svolta nella sua casa di Fiesole e passeggiando agli Uffizi. Avevamo registrato su nastro questi dialoghi, nell'ultimo anno di vita dell'architetto (1990), e ne riportiamo alcuni.

Un giorno, di lunedì, entrando nella sala del Duecento:  
*"Dio mio, ma chi è Giotto? Chi siamo noi? Che cosa meravigliosa, che silenzio! Provo un senso di commozione entrando in questo luogo, è un fatto molto importante poter vedere queste opere; la loro bellezza può essere utile a sollevarci nei momenti difficili."*

Ricorda qualche momento particolare e significativo della sua esperienza di lavoro agli Uffizi negli anni '50? (Michelucci insieme a Carlo Scarpa e Ignazio Gardella si è occupato nella seconda metà degli anni '50 della ristrutturazione, nell'attuale immagine museografica, delle sale: (2) Duecento e Giotto, (3) Trecento senese, (4) Trecento fiorentino, (5-6) Gotico Internazionale, (7) Primo Rinascimento, (9) Pollaiuolo. (Cfr. "Rassegna stampa").

*Furono momenti molto belli e interessanti.*

*Ricordo che ci fu in un primo tempo una certa opposizione verso noi progettisti all'apertura di quella finestra*

*in alto. D'altronde a nostro favore c'era il fatto che rimaneva tutta quell'altezza fra le opere e la finestra per cui la luce (proveniente dall'esterno e dall'alto) non può disturbare.*

*Si volle dare al soffitto un certo peso, un certo valore, Scarpa pensò al disegno dei ferri delle capriate e degli altri ferri presenti nelle sale come i telai dei lucernari, le transenne, i battiscopa.*

*Ci fu poi l'invenzione della lastra di pietra con il grande Cristo del Cimabue che risolse lo spazio della sala in modo meraviglioso; l'opera fu posta in modo che se ne potesse vedere anche il retro; guardarlo dava veramente un senso di piacere.*

*Vi fu una discussione fra i critici della commissione (i membri del Consiglio superiore delle antichità e belle arti fra cui Salmi che era il presidente, Argan e Venturi), i responsabili del museo e noi, se mettere i principali capolavori in un'unica sala oppure distribuirli. Si ritenne che fosse importantissima l'impressione prima che portava a rendersi conto dei valori presenti nella Galleria. Quando si misero a posto mi ricordo che ci fecero un effetto meraviglioso, proprio anche mercé quella luce che veniva dall'alto.*

Avevate pensato le pareti, alle spalle di chi entra, sotto la finestrata alta, prive di opere nude? Ciò lo farebbe pensare la scarsa e insufficiente illuminazione su questo lato della sala.

*Infatti lì non ci sono quadri, assolutamente non devono starci, dobbiamo averli tutti davanti.*

Lungo queste pareti, appunto in una mutata sistemazione della sala rispetto a oggi, pensavamo che Lei ci potesse suggerire il disegno per dei sedili, delle panche per sostare. Ma fra voi architetti, date anche certe particolarità di carattere, riuscivate ad andare sempre d'accordo?

---

*C'era indubbiamente una grande volontà di andare d'accordo.*

*C'è stato un momento difficile, non tanto con Gardella che anzi era accomodante. Avevano messo dietro le porte (negli imbotti) dei blocchi di pietra contro cui andava a picchiare la porta, quindi era una cosa assolutamente illogica. Allora ci fu un po' di discussione che finì andando tutti a bere ma la pietra fu levata. Quando entrai la mattina e vidi la pietra chiesi subito risentito chi avesse fatto mettere questa cosa, allora c'erano gli operai che risposero ammiccando e dicendo che era stato quello con la barba (Scarpa); il Direttore era preoccupato che succedesse tra gli architetti qualcosa, ma per fortuna, come ho detto, finì tutto subito.*

*Quindi c'era fra Gardella, Scarpa e me una stima reciproca che salvò da qualunque inconveniente e incomprendimento; e poi c'era anche un fatto affettuoso: io volevo molto bene a tutti e due. Ero felice di quello che stava nascendo, capivo che succedeva una cosa di importanza enorme nel sistemare questi capolavori. I muratori erano molto bravi, lavoravano con grande sapienza, la loro presenza era fondamentale, mi ricordo per esempio quando con loro si mise a posto la grande lastra dove appoggiava il Cristo del Cimabue.*

Ritenevate di proseguire col vostro progetto alla ristrutturazione delle successive sale della Galleria?

*Quando furono fatte le sale dei lucernari non nascondo che rimasero incerti, non erano soddisfatti, ma noi pensavamo e speravamo di poter continuare, almeno sino a Botticelli. Il lucernario è una figura molto importante in una sala, come si è visto insieme per la sala di Leonardo che volete ristrutturare; occorre riflettere molto sulla sua forma, sulle sue dimensioni rispetto allo spazio che si vuole illuminare. Credo che la soluzione trovata per*

---

*la sala di Leonardo sia giusta e che andrà bene a posto. (Nell'inverno del 1990 fino all'estate, in prospettiva di ristrutturare la sala di Leonardo, si è lavorato su varie ipotesi per il soffitto e il lucernario, che abbiamo discusso e tradotto in grafici e modelli secondo i suggerimenti che via via Michelucci ci prospettava. In sintesi, da un'idea iniziale di lucernario a doppia falda, ovvero a capanna, come già realizzato nelle sale 3, 4, 5-6, si è arrivati all'idea di un disegno che non privilegiasse una delle assialità della sala e quindi a pianta centrale con quattro padiglioni, evidenziando le diagonali costituite dalla struttura principale delle travi continue che si incontrano al centro formando una cuspidè).*

Quali principi, quali verità metterebbe a base della progettazione dello spazio del museo e delle opere d'arte che vi sono contenute?

*Io credo che per poter guardare e soffermarsi quanto è necessario di fronte a queste opere dovremo isolarle. Per esempio, Leonardo. L'Adorazione è un quadro che dovrebbe star solo. Ciò è importante anche per far capire il valore di ciascuna opera, in modo che sia fatto di pensare che se il tale quadro è solo, allora vuole dire che ha un valore particolare. Oggi, mi pare invece di vedere troppe opere esposte, forse troppo vicine le une dalle altre.*

In quale rapporto vi eravate posti con l'opera d'arte da esporre: fino a che punto cioè ritenevate che si potesse manifestare la vostra creatività e quale peso dovesse avere la progettazione sul modo di esporre delle opere d'arte?

*È certo che per me la presenza del progettista si doveva sottrarre al massimo, noi dovevamo sparire. Si trattava semplicemente di appropriare le opere alle pareti con un lavoro di muratore.*

---

*Non c'è dubbio che la personalità di Scarpa era difficile; era sempre attento ad avere la trovata, giusta sì, ma che mettesse l'opera dell'architetto in evidenza e di questo se ne compiaceva.*

*Io per principio mi ero posto di sparire di fronte alle opere di quella portata meditando moltissimo: l'idea di mettere un sostegno, per esempio di ferro, lo sentivo come un fatto di grande responsabilità, il risultato era far sì che l'opera quasi naturalmente si mostrasse.*

Abbiamo cercato negli archivi ma non si è trovato niente o quasi dei progetti grafici per queste sale, c'è solo testimonianza di incontri, sopralluoghi e riunioni; come stanno le cose, sono stati persi i disegni oppure è proprio come si racconta: che la progettazione avveniva giorno per giorno, in maniera artigianale durante lo svolgimento dei lavori?

*È vero, molto della progettazione avveniva così: giorno per giorno sul cantiere, venivano fatte delle proposte, le discutevamo tutti e tre e una volta d'accordo si andava avanti col lavoro, ma dei disegni non restava nulla.*

Ci sarà pure stato qualche esecutivo.

*È logico ma lo si dava al fabbro per esempio, o all'artigiano che era incaricato di eseguire quel certo lavoro. Gli esecutivi erano spesso sui muri, cioè quei segni che per il muratore servivano volta volta.*

*L'opera nasceva via via a contatto con quei capolavori. Si faceva eseguire, si controllava l'esecuzione; l'architetto, secondo me, doveva stare il più possibile da parte nel senso che aveva il compito di vedere poi il risultato.*

Un giorno, soffermandoci lungo il primo corridoio della Galleria e affacciandosi fuori: *Io ci ho lasciato il*

---

*cuore in questa costruzione, l'ho sentita criticare nella scuola come cosa non riuscita di Vasari, ma essa è una grande opera di urbanistica: è la città stessa.*

A questo proposito, dato che il lavoro per realizzare il progetto Uffizi non può che essere un restauro conservativo, esclusivamente mirato a rispettare il testo vasariano con le sue varie addizioni storiche, ritiene che l'aulicità e anche la monumentalità architettonica venga a interferire e talvolta a subordinare il messaggio delle opere conservate?

*L'architettura di Vasari mantiene sempre una sua dignità, è difficile che disturbi; ha una misura che si può dire architettonicamente mediocre, ma nel suo insieme è tale che ci si abitua naturalmente a vederla e abituandosi sparisce l'importanza.*

È chiaro che a Michelucci non interessa il lessico architettonico degli Uffizi, la grandezza di Vasari è in come l'edificio sta in rapporto alla città; in questa medesima concezione, e ancor più in termini di architettura intesa come percorso, il Corridoio Vasariano era fra le architetture a lui più care.

Molto di frequente, negli ultimi due anni, ci chiedeva di tornare in particolar modo nelle Sale dei Primitivi, a guardare i quadri che prediligeva perché sentiva più vicini al suo modo di vedere e rappresentare la realtà, lontano per esempio dal rigore, dall'organizzazione delle rappresentazioni prospettiche rinascimentali. Da quelle pitture, da "quei paesi fantastici e quelle cose che si vedono dipinti nei quadri del Due e del Trecento" – come ci scrisse per illustrare il suo progetto di sistemazione degli Uffizi su Piazza Castellani – aveva tratto numerosi spunti nel disegno di questo importante spazio urbano.

---

E a questo riguardo non possiamo dimenticare la sua generosità nell'aver voluto accettare la nostra richiesta sull'estensione del progetto di piazza Castellani che da ingresso, nell'adeguamento del progetto a mutate condizioni urbanistiche, era divenuta l'uscita principale del museo, ci rispose: *Se ne potrà parlare, picchiandoci la testa qualcosa si può fare, bisogna risolverla, se io posso fare qualcosa lo faccio volentieri... si potrebbe mettere qualcosa a frenare questo spazio che viene in avanti, come una fontana, poi si potrebbe creare un tema con delle gradonate che vanno ad appoggiarsi su quanto già è stato costruito. Lo sa, non ho la fortezza, ma l'incoscienza, quando vedo una cosa di volerla risolvere mentalmente come ho un'idea, poi penso che ho cent'anni...* Era anche con questa modestia e amore che Michelucci affrontava i problemi, assoggettandosi alle circostanze, come fu per tante sue opere e fra le più belle come la Chiesa di Collina dove nessun altro architetto avrebbe messo in gioco il suo nome, la sua reputazione dovendo rispettare costi bassissimi, eppure vi si assoggettò dando una prova di serietà professionale più volte ricordata.

Sempre dai luoghi rappresentati dai pittori medioevali pigliava spunto una delle sue ultime favole o sogni che un giorno ci raccontò di fronte all'*Adorazione dei Magi* di Gentile da Fabriano: *Sono solo in un bosco dove trovo un capanno piccolissimo, tanto che mi vien fatto di pensare che gli uomini non possono viverci; giro intorno e trovo un'apertura stretta, a bocca di lupo, cerco di guardare attraverso e mi accorgo che c'è qualcosa fino a che vedo l'ala di un angelo; allora ho capito una cosa: per rendere abitabile anche un piccolissimo spazio bisogna cambiare gli uomini.*

Uno dei suoi allievi più vecchi Leonardo Ricci nel 1953 sulla rivista "Architetti", nn. 18-19, scriveva di

---

Michelucci: “Questa è la sua grande lezione. Non che sia una strada facile. La strada del dubitare continuo è una strada dolorosa, spesso fatta di rinunce, di sfocio nell’isolamento, di quell’apparente non concludere di cui i praticoni e razionalisti uomini moderni hanno tanto orrore...Quest’amore profondo non soltanto all’architettura ma alla vita, alle cose della vita, questo desiderio continuo di ricerca e di rinnovamento, questo sentire la giustificazione precisa di ogni elemento che si costruisce, questo indagare sulla struttura intrinseca delle materie...”.

Michelucci, come nota Paolo Portoghesi nel catalogo della mostra “Michelucci per la città, la città per Michelucci”, 1991, provava molti dubbi nei confronti della stessa architettura, quando essa diviene disciplina ma rimane estranea alla vita in quanto non potrà mai farsi interprete e comprenderne tutta la complessità.

Le sue parole riportate nell’ultimo numero di “Domus” del 1990, e che vogliamo aggiungere alle sue impressioni, dovrebbero essere tenute sempre a mente:

*Ogniqualevolta debbo affrontare l’architettura in generale, e le mie architetture in particolare, mi si presenta un problema veramente grave, perché penso che il discorso si possa cominciare in vari modi e contrastanti. Se io penso ai momenti in cui ho affrontato un progetto, mi accorgo che fra l’uno e l’altro c’è una sostanziale differenza. Ma non è solo questa la diversità che ha caratterizzato le opere. Non è solo questa. La mia fatica è venuta dal fatto che son io che mi sono trovato completamente diverso di fronte all’opera. Ogniqualevolta c’è qualche elemento nuovo che mi ha spinto in una certa direzione. Quella direzione non è che vada verso l’architettura, verso un tipo di architettura, bensì verso il cambiamento del mio essere. È qualcosa che è successo o sta succedendo o è in via di avvenire nel mio modo di vivere, nel mio modo*

---

*di pensare, nel mio modo di osservare le cose. E allora, in base a ciò, ogni volta mi è avvenuto e mi avviene di trovarmi confuso in questo mio mondo ossesso senza potere definire la cosa. Insomma è sempre strano che io sia arrivato a quella conclusione e in quell'istante. Sarà successo per qualche avvenimento, come l'incontro di una persona o di un oggetto, che ha suscitato in me il pensiero e la conclusione, magari del tutto diversa da quella che avevo pronosticato. Allora, come posso io parlare delle mie opere? No, non mi interessa. Ma chi sono io? Un uomo di pensiero che ha veramente un fondamento strutturale, oppure di pensiero così vago che può portare a mille conclusioni? Ogni architetto ha un suo punto di partenza, sa dove vuol andare e io non lo so. E io proprio non lo so. Quando mi capita un argomento, quell'argomento mi sgomenta, questo lo so. Io vo incontro a una cosa che ignoro.*

---

## TAVOLE DI PROGETTO

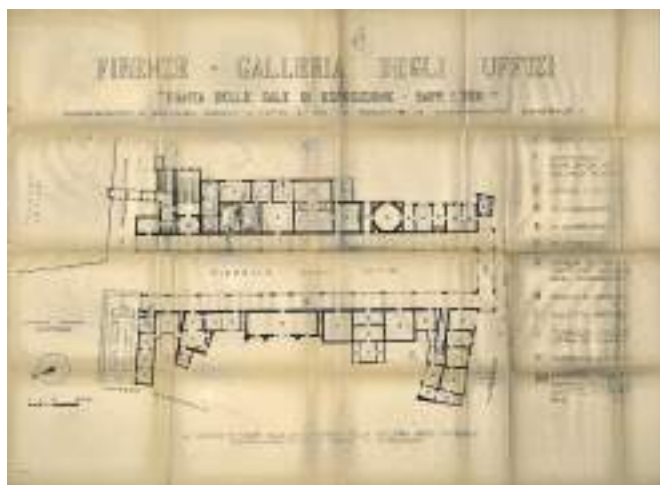


TAVOLA 1: planimetria generale della Galleria degli Uffizi. Le vecchie e nuove sale di esposizione della Galleria, eliocopia, n. 052569, MAXXI, Scarpa-1.PRO/1/149 – CASS.24.3, Progetti e incarichi professionali.

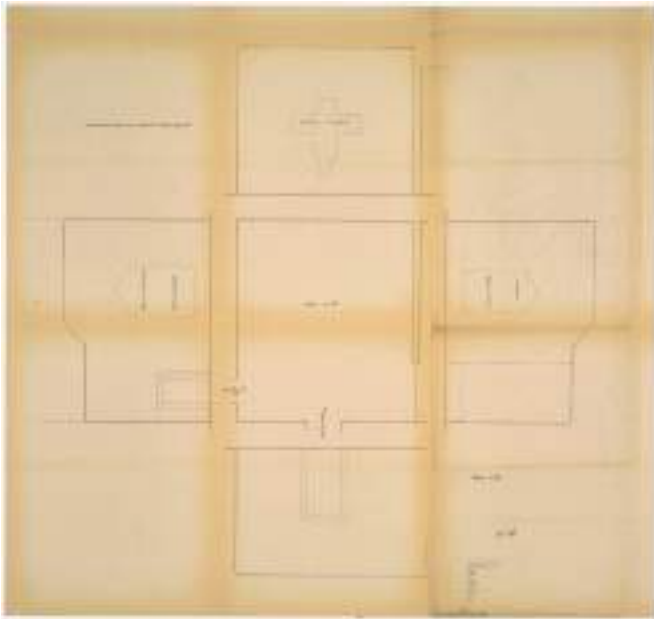


TAVOLA 2: sala 2 e schizzi per il progetto museografico, eliocopia, n. 052563, MAXXI, Scarpa-1.PRO/1/149 – CASS.24.3, Progetti e incarichi professionali.

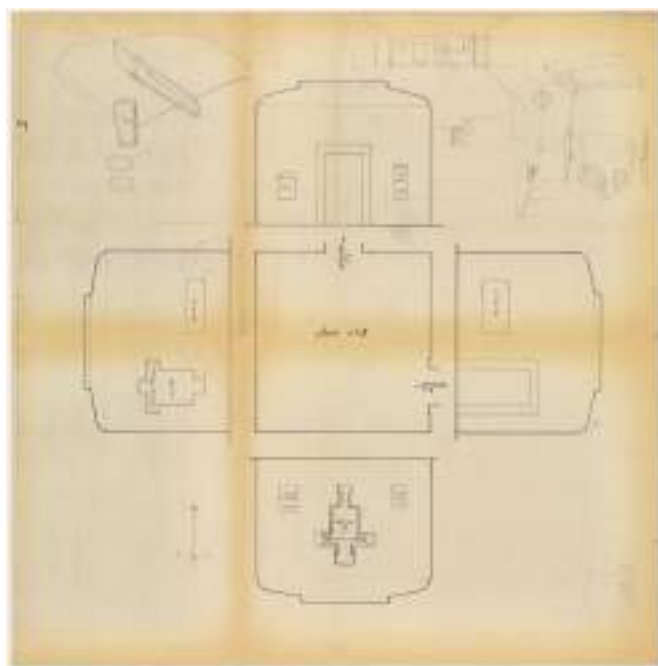


TAVOLA 3: sala 3 e schizzi per il progetto museografico, eliocopia, n. 052564R, MAXXI, Scarpa-1.PRO/1/149 – CASS.24.3, Progetti e incarichi professionali.

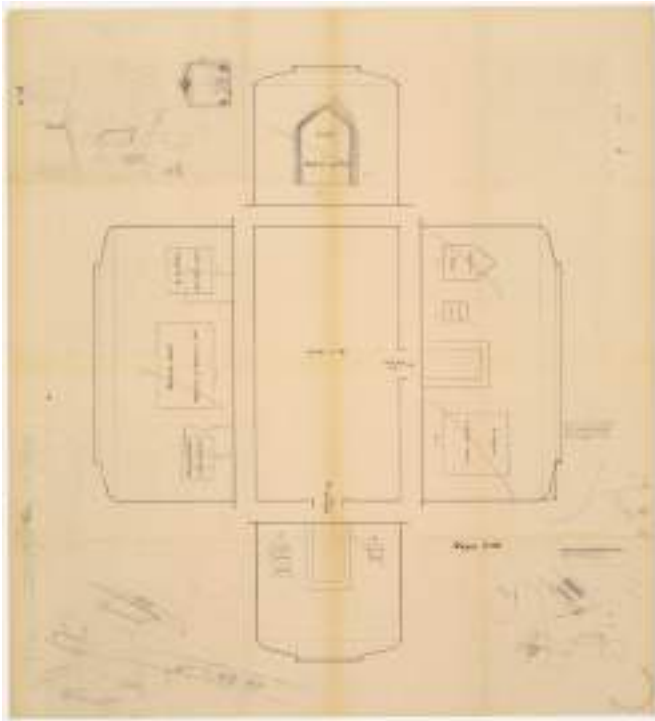


TAVOLA 4: sala 4 e schizzi per il progetto museografico, elicopia, n. 052560, MAXXI, Scarpa-1.PRO/1/149 – CASS.24.3, Progetti e incarichi professionali.

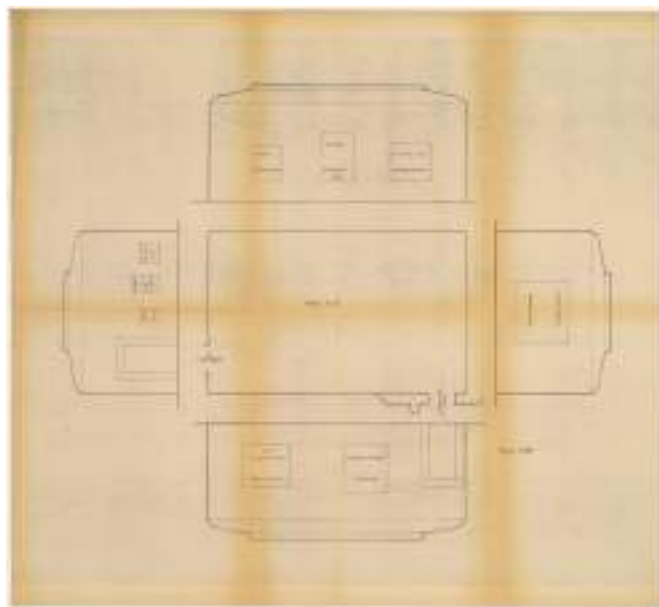


TAVOLA 5: sala 5, eliocopia, n. 052562, MAXXI, Scarpa-1.  
PRO/1/149 – CASS.24.3, Progetti e incarichi professionali.

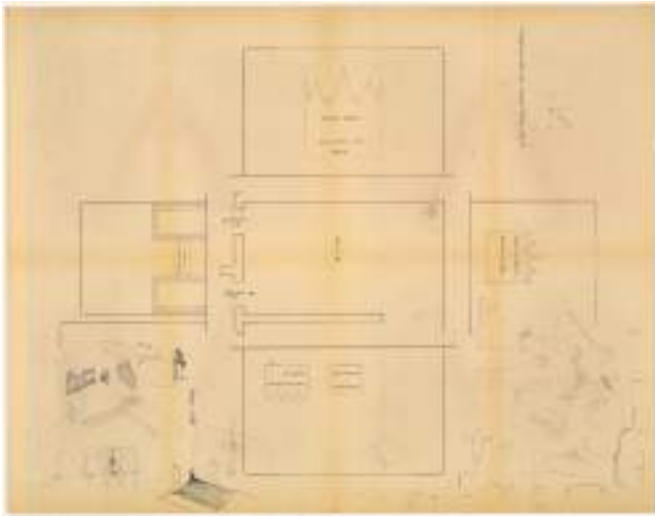


TAVOLA 6: sala 6 e schizzi per il progetto museografico, eliocopia, n. 052098, MAXXI, Scarpa-1.PRO/1/149 – CASS.24.3, Progetti e incarichi professionali.

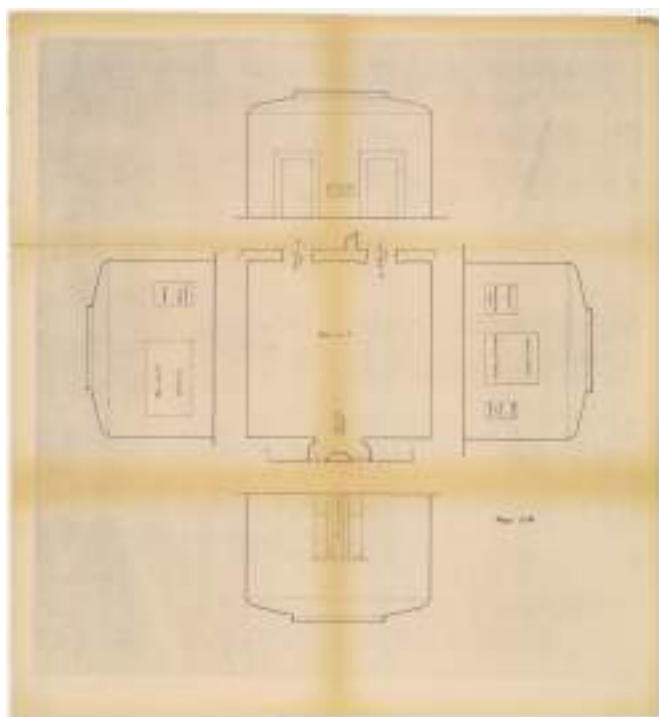


TAVOLA 7: sala 7, eliocopia, n. 052100, MAXXI, Scarpa-1.  
PRO/1/149 - CASS.24.3, Progetti e incarichi professionali.

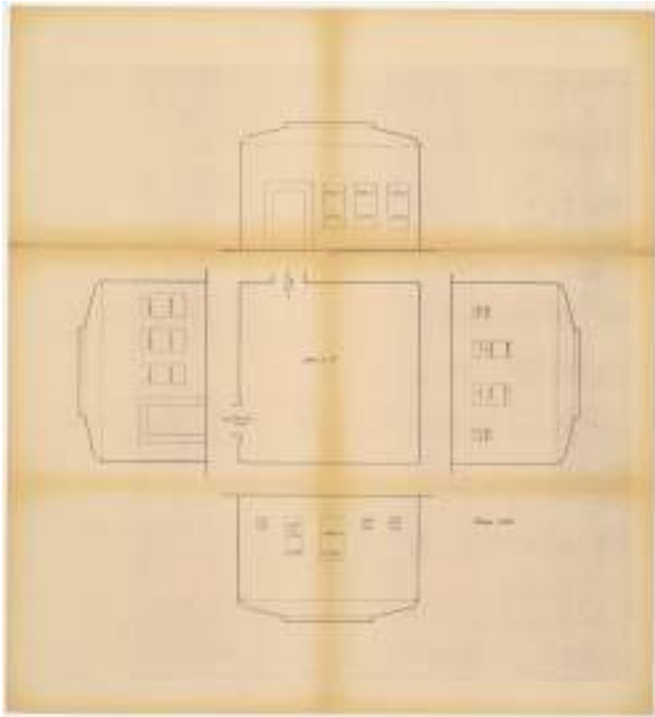


TAVOLA 8: sala 9, eliocopia, n. 052561, MAXXI, Scarpa-1.  
PRO/1/149 – CASS.24.3, Progetti e incarichi professionali.

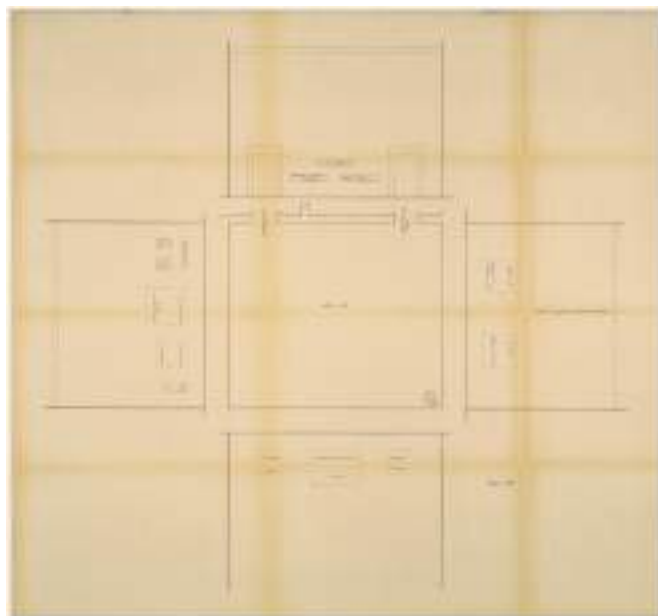


TAVOLA 9: sala 8, eliocopia, n. 052096, MAXXI, Scarpa-1.  
PRO/1/149 – CASS.24.3, Progetti e incarichi professionali.

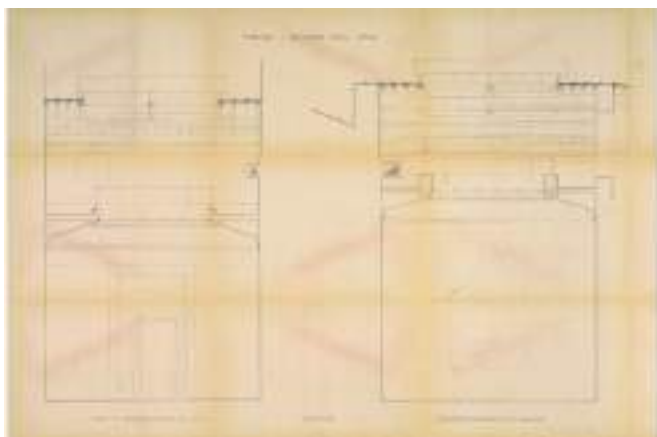


TAVOLA 10: sezioni trasversali sale 3 e 4, eliocopia, n. 052097, MAXXI, Scarpa-1.PRO/1/149 – CASS.24.3, Progetti e incarichi professionali.

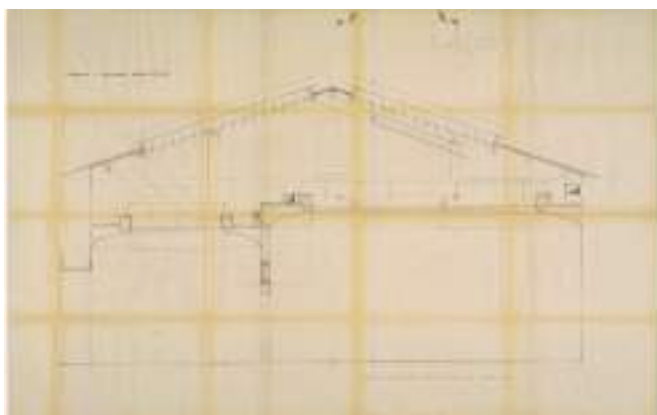


TAVOLA 11: sezione longitudinale sale 3 e 4, eliocopia, n. 052558, MAXXI, Scarpa-1.PRO/1/149 – CASS.24.3, Progetti e incarichi professionali.

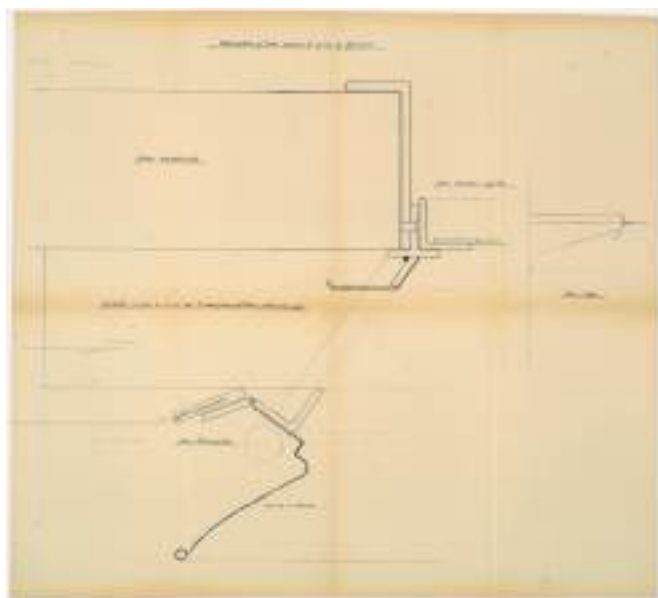


TAVOLA 12: particolare della cornice di rigiro dei lucernai, eliocopia, n. 052565, MAXXI, Scarpa-1.PRO/1/149 – CASS.24.3, Progetti e incarichi professionali.

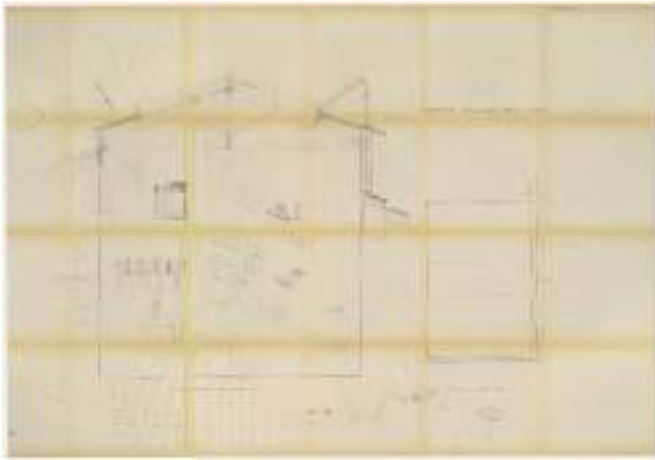


TAVOLA 13: sezione trasversale sala 2 con schizzi per la realizzazione della finestra a nastro, eliocopia, n. 052567, MAXXI, Scarpa-1.PRO/1/149 – CASS.24.3, Progetti e incarichi professionali.

# SCHEMI DI ALLESTIMENTO\*

\* Elaborati grafici a cura di Ilaria Cattabriga.

---

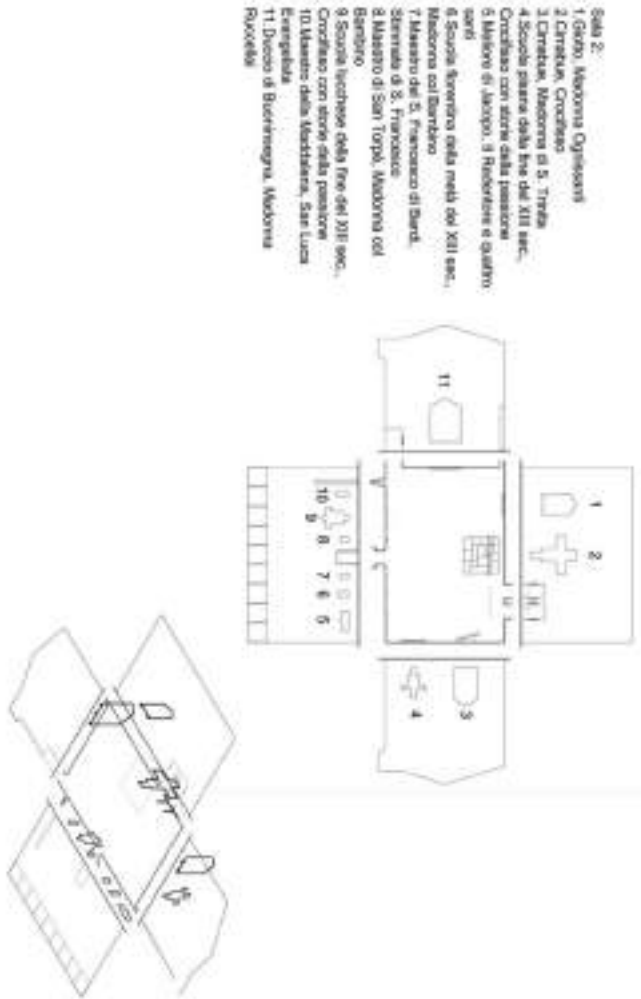


TAVOLA 14. Schema progetto museografico sala 2. Restituzione grafica di Ilaria Cattabriga.

- Sala 3:
1. Pietro Lorenzini, Madonna in trono col Bambino e angeli
  2. Ambrogio Lorenzini, Madonna col Bambino e i Santi Nicola e Priscilla,
  - San Giovanni Evangelista, Cristo redentore, San Giovanni Battista (nelle cuspidi)
  3. Ambrogio Lorenzini, Quarto storie di San Nicola
  4. Ambrogio Lorenzini, Presentazione al Tempio
  5. Pietro Lorenzini, Pala della Beata Umiltà
  6. Simone del Crocifisso, Natività
  7. Niccolò di Bonaccorso, Presentazione della Vergine al Tempio
  8. Andrea Vanni, Madonna col Bambino
  9. Simone Martini-Lippo Memmi, Annunciazione tra i santi Ansano e Margherita



TAVOLA 15. Schema progetto museografico sala 3. Restituzione grafica di Ilaria Cattabriga.

- Sala 4:
1. Bernardo Daddi, *Paolino di San Pancrazio*
  2. Giodino, *Paola di San Piergiovanni*
  3. Murillo di Corno, *Conoscimento*
  4. Taddeo Gaddi, *Madonna in trono con angeli e santi*
  5. Bernardo Daddi, *Madonna con Bambino, S. Matteo e S. Nicola di Bari*
  6. Giovanni Daddi, *Madonna in trono con angeli e santi*
  7. Jacopo Landini (Dai Casertini), *Madonna in trono con angeli e santi*
  8. Alonnis della Santa Cecilia, *Donzelle di Santa Cecilia*
  9. Giovanni da Milano, *Paolino di Cipriano*
  10. Andrea Orcagna-Jacopo di Corno, *S. Matteo e storie della sua vita*

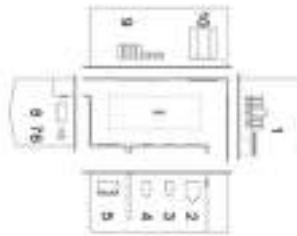


TAVOLA 16. Schema progetto museografico sala 4. Restituzione grafica di Ilaria Cattabriga.

- Sala 5-6:
- 1 Lorenzo Moriconi, Adozione dei Maggiari
  - 2 Giovanni di Paolo, Madonna col Bambino e santi
  - 3 Agnolo Gaddi, Conoscitore
  - 4 Gentile da Fabriano, Adorazione dei Maggiari
  - 5 Cennino di Francesco, Quattro santi del Patrocinio
  - 6 Lorenzo Albertini, Incoronazione della Vergine
  - 7 Beato Angelico, La Teoria
- Il Niccola di Ruendagny, Madonna col Bambino e angeli



TAVOLA 17. Schema progetto museografico sala 5-6. Restituzione grafica di Ilaria Cattabriga.

Sala 7:  
 1. Prese della Francesca, *Ritratto dei duchi di Urbino*  
 2. Masaccio e Masolino, *San'Anna, la Madonna col Bambino e cinque angeli*  
 3. Domenico Veneziano, *Papa di Santa Lucia dei Margnioli*  
 4. Paolo Angelini, *Madonna con Bambino e Santi*  
 5. Giovanni del Ponte (G. di Marco), *La deposizione di San Pietro dal carcere, San Pietro in catinella, Martirio di San Pietro, Quattro coppie di santi*  
 6. Paolo Uccello, *Battaglia di San Romano*



TAVOLA 18. Schema progetto museografico sala 7. Restituzione grafica di Ilaria Cattabriga.

- Sala 9
1. Santoro Bottecchi
  - Ritorno di Giuliana dal campo servizio e  
Ritorno del corpo di Calceano
  2. Santoro Bottecchi, Fortezza
  3. Piero del Poliballo, Tempestanza
  4. Piero del Poliballo, Prudenza
  5. Piero del Poliballo, Galatrazzi
  7. Piero del Poliballo, Fede
  8. Piero del Poliballo, Speranza
  9. Santoro Bottecchi, Madonna della Loggia
  10. Santoro Bottecchi, Madonna e sanfrè
  11. Santoro Bottecchi, Madonna del Risolto
  12. Piero del Poliballo, Ritorno di Galatrazzi  
Mara Sborza
  13. Santoro Bottecchi, Ritorno di ignoti con  
messaggia di Costanzo il Vecchio

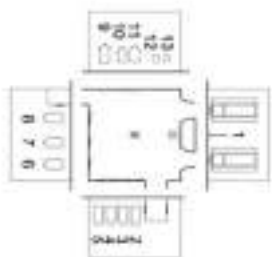


TAVOLA 19. Schema progetto museografico sala 9. Restituzione grafica di Ilaria Cattabriga.







*Finito di stampare  
nel mese di xxx 2024  
da Geca Industrie Grafiche – San Giuliano Milanese (MI)*

