



2022

IL CAPITALE CULTURALE  
*Studies on the Value of Cultural Heritage*

**eum**

*Rivista fondata da Massimo Montella*



## Il capitale culturale

*Studies on the Value of Cultural Heritage*

n. 25, 2022

ISSN 2039-2362 (online)

© 2015 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

*Direttore / Editor in chief* Pietro Petrarola

*Co-direttori / Co-editors* Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo Sciuillo

*Coordinatore editoriale / Editorial coordinator* Maria Teresa Gigliozzi

*Coordinatore tecnico / Managing coordinator* Pierluigi Feliciati

*Comitato editoriale / Editorial board* Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Costanza Geddes da Filicaia, Maria Teresa Gigliozzi, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Emanuela Stortoni

*Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage* Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella, Umberto Moscatelli, Caterina Paparello, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni, Carmen Vitale

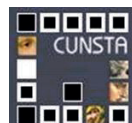
*Comitato scientifico / Scientific Committee* Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla Barbati, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain, Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio Donato, Maria Cristina Giambruno, Gaetano Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan, Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo Pongetti, Bernardino Quattrococchi, Margaret Rasulo, Orietta Rossi Pinelli, Massimiliano Rossi, Simonetta Stopponi, Cecilia Tasca, Andrea Ugolini, Frank Vermeulen, Alessandro Zuccari

*Web* <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>, email: [icc@unimc.it](mailto:icc@unimc.it)

*Editore / Publisher* eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, <http://eum.unimc.it>, [info.ceum@unimc.it](mailto:info.ceum@unimc.it)

*Layout editor* Oltrepagina srl

*Progetto grafico / Graphics* +crocevia / studio grafico



Rivista accreditata WOS  
Rivista riconosciuta SCOPUS  
Rivista riconosciuta DOAJ  
Rivista indicizzata CUNSTA  
Rivista indicizzata SIMED  
Inclusa in ERIH-PLUS

# Il mega-museo degli affreschi staccati di Firenze: genesi e riflessi di un progetto mai realizzato

Luca Ciancabilla\*

## *Abstract*

A partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, a seguito delle numerose “Mostre di opere d’arte restaurate” allestite presso la Galleria dell’Accademia, ma soprattutto di quelle dedicate esclusivamente agli affreschi staccati che, invece, troveranno sede al Forte di Belvedere (1957, 1958, 1959, 1966), il progetto di creare a Firenze un mega-museo degli affreschi si fece sempre più concreto. La “stagione degli stacchi” e quella della “caccia alle sinopie” erano giunte al loro apice, e quell’idea, sostenuta, fra gli altri, da Ugo Procacci e Mario Salmi, trovava larghi consensi anche nell’opinione pubblica. Inizialmente la sede deputata ad ospitare il museo avrebbe dovuto essere il chiostro del convento del Carmine, poi si pensò agli ambienti occupati dall’Archivio di Stato agli Uffizi, infine al Forte di Belvedere, luogo consacrato, come detto, alla fruizione degli affreschi staccati per ben quattro esposizioni che incontrarono un grande successo di pubblico e di critica. Sarà l’alluvione del 1966 a fare da spartiacque, avviando alla definitiva rinuncia a un disegno museale che, per diversi motivi, non riuscirà mai a decollare completamente.

\* Luca Ciancabilla, Ricercatore di Museologia, Storia della Critica d’Arte e del Restauro, Università degli Studi di Bologna, Dipartimento di Beni Culturali, via degli Ariani 1, 48121 Ravenna, e-mail: luca.ciancabilla@unibo.it.

From the second half of the 1950s, following the numerous “exhibitions of restored works of art” set up at the Accademia Gallery, but in particular after the four reviews dedicated exclusively to detached frescoes which will be held in the Forte di Belvedere (1957, 1958, 1959, 1966), the project to create a museum of frescoes in Florence became more concrete. The so-called “stagione degli stacchi”, a huge operation organized to remove and safeguard wall paintings in Italy, together with the “hunt” for sinopie, the preparatory drawings realized by masters under the painted plaster, had reached its peak, and the idea, put forward, among others, by Ugo Procacci and Mario Salmi, was also widely supported by public opinion. Initially the location assigned to host the museum, should have been the Carmine convent, then the rooms of the Uffizi Gallery and finally the architecture of Forte di Belvedere. It will be the flood of 1966 changing everything starting the definitive renunciation of an innovative museum project which, however, for various reasons will never be able to take off completely.

È da ricondurre agli anni subito successivi la fine del secondo conflitto mondiale, l'avvio di un inedito filone espositivo volto a promuovere rassegne monografiche dedicate a opere d'arte restaurate. Nei medesimi istanti in cui il panorama nazionale delle mostre mutava pelle, ridefinendosi nelle sue linee guida per trascendere i limiti dello specialismo e divenire, nel volgere di qualche tempo, un fenomeno di massa (nonché sociale)<sup>1</sup>, discipline come la cultura e la pratica del restauro, fino a quel momento appannaggio dei soli addetti ai lavori, si aprirono alla sensibilità del grande pubblico, ottenendone l'immediato favore in lungo e in largo per la penisola (tanto da riuscire a segnare il mondo delle esposizioni temporanee per ben quattro decenni).

Nulla a che vedere con gli intenti propagandistici che durante il Ventennio avevano permeato la “Mostra del restauro dei Monumenti nell'era fascista”<sup>2</sup>, esposizione allestita nei Mercati Traianei nell'autunno del 1938 con lo scopo di celebrare e illustrare le operazioni conservative e di ripristino promosse su numerosi edifici sacri, templi, siti archeologici, palazzi monumentali d'Italia nel corso dei dieci anni precedenti.

Le cosiddette “mostre d'opere d'arte restaurate” avviate a partire dalla fine delle ostilità, infatti, trovavano la loro prima ragion d'essere nella necessità di fare conoscere l'impegno profuso dalle istituzioni pubbliche preposte alla cura e tutela del patrimonio storico-artistico della Nazione nel corso della guerra. Intendevano valorizzare gli interventi conservativi e di salvaguardia condotti durante, o a seguito, di quei tragici cinque anni. Muovevano dall'urgenza di riscoprire, quindi recuperare, beni per troppo tempo celati alla vista dei cittadini, degli studiosi e degli amatori d'arte dopo i frenetici istanti in cui l'operatività delle soprintendenze era stata messa a dura prova dalla colossale attività di ricognizione di un immenso e per certi versi poco conosciuto patrimonio mobile.

<sup>1</sup> Cimoli 2007, p. 19.

<sup>2</sup> Giovannoni 1938. Riguardo la mostra del 1938 si veda Diletti 2014.

Una volta avviate le operazioni di ricollocamento delle pitture e delle sculture precedentemente ricoverate in depositi e rifugi più o meno improvvisati, più o meno idonei ad evitare le conseguenze dei bombardamenti – se non il pericolo di essere razziate – nel mentre, dunque, delle imprescindibili azioni di regesto sul campo, la scena lasciava il campo alle operazioni di restauro e quindi al conseguente, indispensabile recupero alla fruizione pubblica, alla valorizzazione, diremmo oggi, di quanto era scampato, talvolta non in condizioni ottimali, altre in una situazione conservativa drammatica, al disastro della guerra.

E, per farlo, lo strumento più idoneo non poteva essere altro che quello delle mostre. Senza alcun dubbio il modo migliore per divulgare ad un pubblico il più ampio possibile il racconto di quelle imprese, la cronaca di ogni singolo intervento realizzato per il bene delle opere d'arte mobili e immobili, di quei miracoli conservativi e restaurativi che dovevano essere parte integrante della memoria collettiva, della storia d'Italia. Tanto più in una temperie culturale, storica ed economica che, su scala nazionale, stava favorendo un improvviso *raptus* espositivo aprendo all'esplosione del successo delle mostre e contestualmente ponendo le basi per quell'inedito tipo di rassegne temporanee<sup>3</sup>.

Un boom ispirato dal desiderio di ricostruire, di ripartire, di esorcizzare il passato, incoraggiato contestualmente dalla graduale riapertura dei musei civici e statali, dal conseguente progressivo rinnovamento, riallestimento e riordinamento dei loro ambienti e delle loro collezioni permanenti<sup>4</sup>. Perché, ai fini del nostro assunto, non si può non rammentare l'evidente relazione fra la crescita esponenziale delle mostre e la nuova accessibilità dei musei italiani, come nei decenni precedenti i luoghi deputati ad ospitare gli eventi d'arte di natura temporanea, da questo momento indirizzati verso orientamenti teorici e pratici che dovevano necessariamente tenere conto dell'evoluzione del rapporto col pubblico, del fatto che le esposizioni d'arte stavano divenendo sempre più un fenomeno sociale in grado di «trascendere l'eccezionalità dell'occasione e contribuire a ricostruire un'identità nazionale pesantemente ferita dalla guerra»<sup>5</sup>.

Ecco perché ai consueti modelli espositivi che nei decenni precedenti avevano consacrato numerose mostre all'indagine della vita e delle opere di un determinato maestro della pittura antica o moderna, alla definizione storico-critica e cronologica di una particolare corrente artistica, alla disamina di un genere dell'arte che aveva segnato la storia italiana ed europea, cominceranno ad alternarsene altri, magari legati a suggestioni scaturite a seguito delle coeve e virtuose operazioni di ricognizione provinciale e regionale.

<sup>3</sup> Dal 1945 al 1959 i numeri saranno impressionanti, all'incirca trecento le esposizioni inaugurate nella penisola, fra queste, almeno due decine, quelle dedicate alle opere d'arte restaurate, ma cfr. Longhi 1969.

<sup>4</sup> Dragoni 2010, pp. 33-38.

<sup>5</sup> Cimoli 2007, p. 21.

La consapevolezza che quanto era sopravvissuto al conflitto poteva essere oggetto di riflessioni e approfondimenti di notevole interesse per il mondo delle mostre, sia secondo le modalità e le tematiche tradizionali – si pensi ai “Cinque secoli di pittura veneta”, allestita nel 1945 alle Procuratie Nuove di Venezia per volontà di Rodolfo Pallucchini<sup>6</sup> – che mediante declinazioni meno ortodosse, ma strettamente connesse a quanto fatto in tema di salvataggio e conservazione, era infatti radicata nella parallela riscoperta ed esplorazione sul campo del patrimonio artistico locale<sup>7</sup>.

A guerra finita, del resto, argomenti come il restauro e la salvaguardia delle opere d'arte, come detto, fino ad allora inesplorati dal mondo delle mostre, erano diventati quanto mai di stretta attualità, vicini a quel presente storico, avvertiti come propri dalla gran parte dei cittadini, che seppur poco avvezza a quelle discipline, si sentiva coinvolta per empatia, per aver condiviso il medesimo – tragico – tempo, le stesse ignobili distruzioni e gli stessi supplizi.

Una moltitudine di persone pronta a misurarsi emotivamente con esposizioni in grado di rendere intellegibile, anche grazie ad apparati didattici all'altezza, l'enorme mole di lavoro svolta dalle istituzioni per scongiurare prima, e rimediare poi, alle sciagure che il patrimonio artistico delle grandi città e delle cittadine di provincia aveva corso o subito durante i combattimenti.

E se per quanto concerne la salvaguardia e la ricostruzione dei monumenti, la tutela, la lotta alla diaspora e al conseguente recupero oltreconfine delle pitture e delle sculture appartenenti ai musei e alle chiese, lo Stato centralizzerà

<sup>6</sup> Pallucchini 1945.

<sup>7</sup> Nel corso del *Primo Convegno Internazionale per le Arti Figurative*, svoltosi a Firenze nel giugno del 1948 e che vide protagonisti alcune fra le più importanti personalità della storia dell'arte e della tutela del patrimonio storico-artistico italiano, fra cui Roberto Longhi, Carlo Ludovico Ragghianti, Giuseppe Fiocco, Michelangelo Cagiano de Azevedo, Piero Sanpaolesi, Luigi Grassi, Giovanni Urbani, l'ispettore della Soprintendenza alle Gallerie di Napoli, Raffaello Causa, esaltava proprio il modello espositivo basato sulla ricognizione regionale postbellica: «Ogni mostra dovrebbe limitarsi a portare alla ribalta opere di dislocazione particolarmente difficile o scarsamente accessibili: arricchire periodicamente il materiale di studio non col mutare ambiente o prospettiva delle opere, ma col proporre al giudizio opere inedite o poco conosciute. Non c'è bisogno che io citi le vaste “riserve” di opere d'arte che in varie regioni d'Italia sono a conoscenza di pochi specialisti e che aspettano ancora il messia in veste di avventuroso e volenteroso funzionario giovane. Ma al criterio suaccennato, io vorrei portare ancora una ulteriore distinzione, e giungiamo così al senso della mia proposta: bisognerebbe attraverso le mostre tendere soprattutto ad una valorizzazione dei patrimoni artistici regionali: le singole soprintendenze dovrebbero accentrare nel capoluogo opere dei paesi della propria giurisdizione. [...] Una tale iniziativa porterebbe ad una periodica revisione del patrimonio artistico, nella sua integrità e nel suo stato di conservazione, con risultati senza dubbio inaspettati. Quindi concludendo: disciplinare le mostre, sfrondarle dalle attrattive troppo palesemente turistiche ed arricchirle di un sempre maggiore interesse di novità. Fare delle mostre che siano delle autentiche rassegne d'arte provinciale, nel senso che raccolgano secondo un dato tema le opere disperse nei paesini delle provincie, considerare queste rassegne come un preciso compito di tutte le Soprintendenze concordando un insieme di norme che potrebbe giungere fino ad una correlazione di beni trattati fra le varie città», Causa 1948, pp. 196-197.

la questione dando vita a celeberrime esposizioni – soprattutto fotografiche e documentarie – destinate ad avere successo ed echi internazionali per tutti gli anni Cinquanta<sup>8</sup>, per quanto riguarda al restauro e al risarcimento delle opere d'arte mobili, l'iniziativa verrà lasciata alle singole soprintendenze, interessate a dare vita a rassegne di carattere strettamente locale, organizzate nelle stanze dei musei del proprio territorio di competenza, lo stesso che le aveva viste operare durante e subito dopo il conflitto.

Ad aprire le danze, che a seguire coinvolgeranno anche temi come quello delle tecniche artistiche e della diagnostica delle opere d'arte, fu il fiorentino Ugo Procacci, studioso e funzionario pubblico che tanta parte ha avuto per la crescita della storia dell'arte italiana come per quella della conservazione e restauro del nostro patrimonio artistico<sup>9</sup>.

Fra il 1946 e il 1947, l'allora direttore del Gabinetto di restauro della Sovrintendenza delle province di Firenze, Pistoia e Prato, volle infatti allestite nelle sale della Galleria dell'Accademia, prima una "Mostra di opere d'arte restaurate"<sup>10</sup> (Fig. 1) e poi la "Mostra di opere trasportate a Firenze durante la guerra"<sup>11</sup>, esposizioni che nelle idee del loro demiurgo dovevano rendere di dominio pubblico le «miracolose capacità di recupero»<sup>12</sup> dell'istituzione da lui diretta.

Un progetto unico diviso in due distinti, ma consequenziali, atti – la seconda rassegna aprì che la prima era ancora in corso, tanto da diventarne il naturale ampliamento, come rendeva testimonianza il sottotitolo al catalogo –, che dava conto dei risultati dei restauri condotti sulle opere sfregiate dalla guerra, ma anche su quelle che i bombardamenti e il passaggio del fronte li avevano sofferti indirettamente, quelle cioè che «si presentavano in cattivo o mediocre stato di conservazione»<sup>13</sup> poiché per troppi anni avevano soggiornato nei talora poco salubri rifugi bellici, o in luoghi improvvisati solo apparentemente sicuri<sup>14</sup>.

Opere site *ab origine* nel contado, nelle chiese di campagna, nei paesi e nelle città di provincia troppo spesso vittime inermi delle operazioni militari, che dopo il necessario restauro sarebbero tornate ad essere fruibili nei loro contesti primieri, negli edifici sacri e nei musei, che un tempo le ospitavano o che da quel momento in poi le avrebbe accolte (anche se molti siti furono creati appositamente *ex novo*).

<sup>8</sup> Ciancabilla 2010.

<sup>9</sup> Anche Procacci partecipò a una sessione del Primo Convegno Internazionale per le Arti Figurative (vedi nota 6), e certamente Causa conosceva il lavoro di censimento delle opere d'arte svolto dall'allora direttore del Gabinetto di restauro fiorentino in lungo e in largo per le province della Toscana, ma cfr. Procacci 1968.

<sup>10</sup> Procacci 1946.

<sup>11</sup> Procacci 1947.

<sup>12</sup> Ciatti 2009, p. 135.

<sup>13</sup> Procacci 1968, p. 294.

<sup>14</sup> Per l'attività della soprintendenza fiorentina durante e dopo la guerra cfr. Fantozzi Micali 2002, p. XXII.

Fra esse tele, tavole, terrecotte invetriate, bronzi, marmi, ma anche numerosissimi affreschi, fra i protagonisti principali delle due iniziative, tanto che in entrambe le mostre Procacci aveva voluto dedicare un'apposita sezione al recupero e al restauro delle pitture murali, rese mobili in quegli ultimi tempi in numerosi esemplari attraverso la tecnica del distacco, pratica conservativa non reversibile, ma inevitabile date le condizioni particolari in cui, a guerra finita, si trovavano molti fra quei capolavori<sup>15</sup>.

Come lo straordinario *Tabernacolo di Mercatale* di mano di Filippino Lippi, ferito a morte dalle bombe alleate il 7 marzo del 1944 nonostante la gabbia in mattoni che fungeva da protezione, ma soprattutto da deterrente alla dispersione della materia pittorica qualora questa fosse stata colpita dall'onda d'urto di un ordigno piovuto dal cielo.

Anche grazie a quella compassionevole protezione antiaerea, infatti, il dipinto poté essere ripristinato nella sua totalità dal restauratore pratese Leonetto Tintori, che prima di procedere alla ricomposizione di tutti i frammenti dovette allontanare la pellicola pittorica dal suo supporto originario.

Nel 1946 venne perciò presentato, ancora in uno stato precario – il lunghissimo restauro terminerà soltanto a metà degli anni '50 – nelle sale della Galleria dell'Accademia in compagnia dell'*Apparizione della Vergine a San Bernardo* di Bartolomeo della Gatta e di altri affreschi strappati in diverse città toscane negli istanti subito successivi la fine delle ostilità. Interventi necessari, non procrastinabili, che devono essere contestualizzati, come detto, nel clima di urgenza restaurativa che si respirava in quei drammatici anni, ma che all'unisono vanno percepiti come i prodromi fondativi della cosiddetta “stagione degli stacchi”, la cui prima scintilla deve necessariamente essere ricondotta proprio agli esordi del secondo dopoguerra e alla Firenze di Ugo Procacci.

Il dramma, ancora impresso negli occhi, delle rovine e delle devastazioni subite da importantissimi monumenti pittorici su muro a causa delle bombe e del passaggio del fronte; la paura che qualcosa del genere, se non di peggio, potesse reiterarsi in tempi più che prossimi, che non promettevano nulla di buono, e che un piano generalizzato di distacco delle pitture murali potesse essere l'unica strategia preventiva onde evitare gli errori commessi nel recente passato (i cicli di affreschi più rilevanti, una volta collocati su altro supporto, avrebbero potuto essere ricoverati come tutte le opere mobili in depositi appositi sfuggendo ai bombardamenti aerei, secondo quanto aveva suggerito alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti prima dell'entrata in guerra

<sup>15</sup> Molti affreschi si salvarono proprio perché staccati dal muro nei decenni precedenti il conflitto. Infatti, in quanto mobili, alla stregua di dipinti su tela, poterono essere ricoverati in tempo nei rifugi antiaerei onde evitare i bombardamenti (si pensi alle pitture di mano di Andrea Mantegna scampate alla distruzione della Cappella Ovetari agli Eremitani a Padova, le uniche sopravvissute, in quanto staccate, alla bomba che distrusse la chiesa e tutto il ciclo con le *Storie di San Giacomo e San Cristoforo*, ma a questo proposito cfr. Ciancabilla 2013).



una personalità del calibro di Roberto Longhi)<sup>16</sup>; il senso di colpa dovuto alla percezione che si sarebbe potuto fare di più per evitare disastri come quello che colpì il Camposanto di Pisa, solo per citare il più importante monumento pittorico murale toscano distrutto dalla guerra; la convinzione che la cosiddetta *Frescoes crisis* (Fig. 2) determinata dall'inquinamento e in particolare dai gas di scarico delle auto, era oramai inarrestabile e che se non si fosse intervenuti avrebbe inevitabilmente e ulteriormente accelerato il degrado degli intonaci di tutti i dipinti murali siti all'aperto, nei chiostri, nei tabernacoli, nelle logge, sulle facciate delle chiese e dei palazzi d'Italia<sup>17</sup>; la spasmodica caccia agli inediti disegni preparatori degli antichi maestri, così rari su carta e pergamena, dunque alle sinopie, che nel corso del terzo quarto del Novecento saranno le protagoniste di ogni trasporto di una pittura tre-quattrocentesca, poiché richieste con veemenza dai direttori dei musei e dalle pagine della critica storico-artistica; la possibilità di rendere fruibile *vis à vis*, ad altezza d'uomo, per lo studioso o per il semplice visitatore, nelle sale di una galleria pubblica, capolavori murali di artisti altrimenti non rappresentati, perché assenti in quel determinato percorso museale; l'idea che il consolidamento in loco non fosse una strada percorribile e che non ci potesse essere altra soluzione al trasporto su supporto mobile per il presente e il futuro conservativo del nostro patrimonio pittorico murale.

Preoccupazioni, sentimenti, paure, pensieri, premure, idee, concetti, visioni critiche che prima avviarono e poi, nei successivi quarant'anni, favorirono l'affermazione della "stagione degli stacchi" e quella della "caccia alle sinopie", ma che allora, in realtà, non avevano ancora fatto capolino, come sarà del decennio seguente, nella coscienza della stragrande maggioranza del *gotha* degli storici dell'arte e dei più alti funzionari che dirigevano gli uffici preposti alla tutela.

Prevenzione conservativa, salvaguardia, ricerca storico-artistica non erano ancora le parole d'ordine, i concetti chiave che giustificheranno la più imponente campagna generalizzata di stacchi e strappi della storia italiana.

Eppure, in quelle due mostre, Procacci, che nell'introduzione al catalogo della rassegna del 1947 si era soffermato, esaltandole, sulle tecniche grazie alle quali era possibile trasportare le pitture murali, poneva le basi che da lì a pochissimo avrebbero fatto germinare i semi di quella lunga e oggi così discussa fase della storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte.

Basti, a questo proposito, rammentare come nei dieci anni seguenti, fino al 1956, ancora a Firenze si susseguirono altre otto "mostre di opere d'arte restaurate" (fino agli Sessanta, e sempre fra le sale della Galleria dell'Accademia, ne furono allestite una dozzina in tutto) che videro sempre e comunque pro-

<sup>16</sup> Ciancabilla 2014, pp. 29-33.

<sup>17</sup> Procacci 1958 e *Preservation of frescoes* 1959.

tagonisti gli affreschi staccati, sempre più indispensabili anche per la messa in opera di rassegne artistiche non strettamente dedicate al restauro delle opere d'arte, ma di taglio classico.

Ne sono prova esemplare la “Mostra di Quattro Maestri del Primo Rinascimento”<sup>18</sup> (Fig. 3) – Andrea del Castagno, Paolo Uccello, Domenico Veneziano e Piero della Francesca – del 1954 e la “Mostra del Pontormo e del Primo manierismo”<sup>19</sup> (Fig. 4) del 1956, esposizioni teoricamente progettate e allestite secondo modalità monografiche classiche, ma in realtà per nulla lontane, per presentazione di opere d'arte restaurate, in particolare affreschi staccati, a quelle organizzate a partire dal 1946 da Procacci.

La mostra del 1954, ad esempio, proponeva un'intera sezione dedicata a cicli di affreschi restaurati, ergo staccati, di mano dei quattro maestri del Rinascimento: fra questi le lunette del Chiostro Verde di Paolo Uccello, il *San Francesco e San Giovanni Battista* di Santa Croce attribuito a Domenico Veneziano, staccato in quell'occasione dopo il suo primo antico trasferimento a massello, l'appena riscoperto *San Ludovico da Tolosa* di Piero già nell'antico Palazzo Pretorio di Sansepolcro, ma soprattutto un corposo nucleo, corredato anche di numerose sinopie, di mano di Andrea del Castagno, di cui venivano proposti i recentissimi stacchi provenienti dal Cenacolo di Sant'Apollonia.

Un copione critico-allestitivo reiterato alla mostra del 1956, approntata, come la prima, nelle sale di Palazzo Strozzi per celebrare il centenario dalla morte del Carucci. Anche questa volta, l'impianto storiografico e critico messo a punto dal curatore Luciano Berti metteva a frutto la grande quantità di stacchi e strappi condotti in precedenza sulle opere murali del maestro fiorentino – vi erano esposti, fra i tanti affreschi, lo spettacolare *Tabernacolo di Boldrone*, cinque lunette provenienti dal chiostro grande della Certosa del Galluzzo, la *Scena di vita ospedaliera* già all'Ospedale di San Matteo – per raccontarne la vita artistica e il ruolo di protagonista del primo manierismo italiano.

Le due mostre di Palazzo Strozzi segnavano un punto di non ritorno, decretando, a dieci anni di distanza dalla prima “Mostra di opere d'arte restaurate”, l'apertura di un'ulteriore fase della storia delle esposizioni, della ricerca storico-artistica, della salvaguardia e della tutela del patrimonio pittorico murale italiano.

Già l'anno seguente, infatti, il senso della scoperta filologica e della novità critica, tanto quanto l'urgenza dell'affermazione di una giusta e quanto mai necessaria politica di prevenzione, pervaderanno lo spirito di una nuova tipologia di rassegna di opere d'arte restaurate, esclusivamente votata – questa volta – all'esposizione di stacchi e strappi.

<sup>18</sup> Salmi 1954

<sup>19</sup> Berti 1956.

La prima “Mostra di affreschi staccati”<sup>20</sup>, allestita a Forte Belvedere nell'estate del 1957 con il favore di Roberto Longhi<sup>21</sup>, voleva infatti essere un vero e proprio «grido d'allarme per il pericolo» che stava correndo quella porzione del «patrimonio artistico»<sup>22</sup> italiano. Nelle sale del Forte – appena rinnovato nella sua *facies* da Nello Bemporad –, nell'introduzione al catalogo firmata dal Procacci, nelle singole schede delle opere, era palese che il distacco degli affreschi fosse ritenuto l'unica soluzione percorribile per la loro sopravvivenza ai posteri, ma anche che i dipinti murali erano oramai i protagonisti privilegiati non solo per la riuscita di esposizioni d'arte ortodosse, ma soprattutto per quelle che aprivano ai temi già sondati nelle “mostre di opere d'arte restaurate”.

Tre esposizioni in tre anni<sup>23</sup>. Tre monografiche atipiche, inedite per contenuti e ricerca, che suscitavano un grande interesse fra gli addetti ai lavori e un notevole successo di pubblico, confermando che il tema del restauro, della salvaguardia e conservazione delle opere d'arte, anche se avvantaggiato dalla presenza di assoluti capolavori, era ancora, se non di più, di strettissima attualità<sup>24</sup>.

Del resto, le rassegne di Forte Belvedere si collocavano in un clima politico e culturale ben preciso per la storia della tutela degli affreschi e per la diffusione e fortuna su larga scala delle tecniche che storicamente ne permettevano l'estrazione. Contestualmente si giovavano dell'onda lunga avviata nel decennio precedente dalle procacesche mostre di opere d'arte restaurate, che a Firenze continuavano ad avere un larghissimo seguito<sup>25</sup> – mai in discussione anche nei decenni seguenti, in tutt'Italia –, anche se non certamente paragonabile, per critica e numero di visitatori, a quelle dedicate esclusivamente agli affreschi staccati, non più soltanto la punta di diamante di un determinato genere di rassegne che presentavano opere d'arte restituite alle idonee condizioni conservative, ma il volano per l'istituzione di apposite, all'apparenza imprescindibili, ora più che mai necessarie, collezioni permanenti.

Ancora nel maggio 1956 lo scrittore, intellettuale e germanista pratese Persio Nesti, allora professore universitario a Firenze, sulla scorta delle prime mostre di opere d'arte restaurate organizzate da Procacci e dagli uomini della Soprintendenza alle Gallerie, aveva sollecitato, in alcuni articoli editi per «Il Nuovo Corriere», la messa in opera di un “Museo degli affreschi” in cui custodire, conservare e rendere fruibili, le tante pitture murali staccate a partire dalla fine delle ostilità.

<sup>20</sup> Baldini, Berti 1957.

<sup>21</sup> Longhi 1957.

<sup>22</sup> Procacci 1957.

<sup>23</sup> Baldini, Berti 1958 e 1959.

<sup>24</sup> Le mostre di affreschi staccati troveranno grande successo in tutta Italia fino a tutti gli anni Settanta, dando vita a un filone espositivo autonomo di straordinario richiamo.

<sup>25</sup> Baldini 1958 e 1959.

Il tema, però, sarà oggetto di dibattito diffuso nell'opinione pubblica solo a partire dall'allestimento della prima "Mostra di affreschi" (Fig. 5), dunque dal 1957. Nel marzo di quell'anno, poco prima dell'inaugurazione della rassegna, era un editoriale dai toni drammatici del «Burlington Magazine» a ventilare il possibile allestimento di un disegno museografico di quel tenore:

It remains to explain the necessity for 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. Frescoes on the outsides of buildings, exposed for centuries to the weather, are behaving like human beings; they pass through a cycle from birth to death; they have chosen the mid-twentieth century to reach old age, and drastic cures have to be found to prevent them from actually dying. One might have supposed that they would slip into senility at different times, depending on their age; it does not seem sensible that Maso di Banco and Pontorno should elect to perish at the same moment. But this is unfortunately the case. The reason is that the technique employed in fresco was degenerating the whole time, even as early as the Quattrocento, and so the later the fresco, the shorter its expectation of life. The fact remains that the authorities are now faced with the choice of leaving frescoes where one would wish to see them permanently, on the walls for which they were painted, and so resigning themselves to watching their rapid disappearance; or of detaching them with infinite care and preserving them in conditions of temperature and humidity where what remains of them can survive. Needless to say as far as possible the second alternative is being taken. But the funds available for this vast and infinitely delicate operation are quite inadequate; and the staff of the Soprintendenza alle Gallerie in Florence (the problem is not so acute elsewhere in Italy) are in despair, responsible as they feel to future generations, yet having to witness the decay of masterpieces through lack of funds to save them<sup>26</sup>.

Preoccupazioni, quest'ultime, desunte con ogni probabilità direttamente dalla voce del Procacci, se non l'autore, probabilmente il mandante del pezzo, o semplicemente l'ispiratore<sup>27</sup>. Siamo infatti certi che lo studioso e funzionario fiorentino, fin da quelle date «progettò la realizzazione di un museo per queste opere»<sup>28</sup>, anche se, allo stato attuale degli studi, non sono stati recuperati documenti ufficiali negli archivi della Soprintendenza in grado di rendere testimonianza dell'itinerario che quella proposta ebbe, se mai lo ebbe.

Di certo l'idea prese sempre più consistenza con l'apertura delle successive mostre in Forte Belvedere. Se nel corso della prima, la possibile istituzione di un «museo di affreschi staccati» con probabile sede nel «chostro del Carmine»<sup>29</sup>, già ventilata con favore, ancora su sollecitazione di Procacci, da Bernard

<sup>26</sup> *Editorial* 1956.

<sup>27</sup> Papini 1957.

<sup>28</sup> Damianelli 2006, p. 62, n. 92.

<sup>29</sup> *Due affreschi salvati* 1957.

Berenson<sup>30</sup>, era evidentemente un vocio insistente, fra il 1958 e il 1959 l'argomento divenne sempre più oggetto di attenzioni e di interesse da parte dei critici e della stampa.

Sarà Mario Salmi, allora Presidente del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti e grande sostenitore della politica "estrattista" fiorentina, a fare propria l'istanza del nuovo museo. Nel commentare l'inaugurazione della seconda mostra di Forte Belvedere, dichiarava pubblicamente che l'attuazione di un progetto espositivo permanente a Firenze era vicina e che vi era possibilità, come già aveva proposto l'editoriale del Burlington, di allestirlo al primo piano della Galleria degli Uffizi, nelle stanze all'epoca «sede dell'archivio di Stato»<sup>31</sup>.

Il dibattito si stava consumando più sulle pagine dei giornali che nelle sedi deputate, o almeno quelle sono, ad oggi, le poche tracce che ci restano della vicenda<sup>32</sup>. Di certo gli stacchi e gli strappi incalzavano, numerose sinopie venivano disvelate e sulla stampa cittadina ci si continuava ad augurare l'istituzione del museo, magari proprio nelle stesse sale che avevano ospitato e continuavano ad ospitare le mostre tematiche<sup>33</sup>.

Erano le insistenti avvisaglie di un'ipotesi che continuò ad essere battuta nel corso dell'esposizione del 1959 e che negli anni a seguire prenderà sempre più corpo rispetto all'idea di collocare gli affreschi all'interno degli Uffizi (del Carmine non si farà più cenno).

Il Forte del Belvedere, si cominciò a ipotizzare a partire da quelle date. poteva divenire lui stesso la sede più idonea per la collocazione permanente di

<sup>30</sup> Il possibile, o meglio, auspicabile, progetto di musealizzazione degli affreschi fiorentini nel Convento del Carmine, era un'idea accarezzata dal 1956. E', come accennato, Bernard Berenson, a seguito di una visita al laboratorio della Soprintendenza fiorentina di Boboli nel luglio di quel medesimo anno, ovviamente condotta sotto la guida di Ugo Procacci, a darci notizia riguardo questa concreta possibilità: «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 stato poiché mancano i fondi per compiere il restauro. Se considerevoli fondi furono disponibili per 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? La Soprintendenza ha il progetto di collocare i dipinti già restaurati, gli altri che giungono ad esserlo e, via via, altri ancora, nel Convento del Carmine, formandovi un vero e proprio Museo degli Affreschi. Sebbene mi dispiaccia che opere su muro debbano venir tolte dai luoghi per i quali furono fatte, l'accennata soluzione mi appare come la più opportuna. E non ci sarà da perder coraggio, durante la laboriosa impresa, anche se i fiorentini, pur apprezzandone lo scopo e il valore, cederanno al prevedibile capriccio di chiamar quel museo il Museo degli Sfrattati». Non vi è dubbio, leggendo queste parole, che fosse stato Procacci a informare Berenson della possibile apertura del museo e del suo eventuale allestimento nel convento del Carmine, ma cfr. Berenson 1958, pp. 141-142.

<sup>31</sup> *Inaugurata da Carla Gronchi* 1958

<sup>32</sup> Riguardo la rassegna stampa legata alla questione museo cfr. l'ottimo Cioni 2015.

<sup>33</sup> *Dante, Petrarca e Boccaccio* 1958.

quello straordinario patrimonio artistico. Poteva essere quello il sito deputato a realizzare quella che a molti sembrava solo un'utopia, ad altri una speranza.

Lo dimostrava con convinzione l'allestimento della "IV Mostra di affreschi staccati", inaugurata nel luglio del 1966, che vedeva ancora una volta un numero assai cospicuo di dipinti murali e delle corrispettive sinopie – dopo la monografia di Procacci del 1960<sup>34</sup>, ancora più imprescindibili per la riuscita di siffatte esposizioni – collocati sulle «imponenti pareti in circa venticinque saloni»<sup>35</sup> del Forte.

Ancora una volta un assoluto successo di critica e anche di pubblico, che ai primi di novembre dovette arrendersi di fronte al disastro dell'alluvione. Il problema del museo degli affreschi diveniva ancora più urgente, visto che i danni provocati al patrimonio pittorico murale dall'esonazione dell'Arno favorirono l'acuirsi della crisi dell'affresco e il proseguimento ad oltranza delle campagne avviate nei due decenni precedenti. Lo stacco generalizzato era divenuta ora più che mai una questione urgente, necessaria, come anche la nuova collocazione e fruizione delle pitture estratte.

Alla fine del 1967 risultavano staccati «1800 metri quadrati di affreschi destinati a divenire 3000 nel 1968, praticamente il fiore della pittura murale fiorentina»<sup>36</sup>. Il problema della loro dislocazione, stante l'impossibilità, nella stragrande maggioranza dei casi, di riporle nei siti originari, era sempre più di difficile soluzione. Niente di meglio di un contenitore museale creato *ad hoc* come si vociferava da tempo, di un «megamuseo degli affreschi staccati», come lo definirà Antonio Paolucci, che quando oramai la "stagione degli stacchi" era volta al termine, dunque a metà degli anni Ottanta, giudicava negativamente quell'ipotesi, a sua opinione, per fortuna mai portata a compimento, lasciata cadere nel dimenticatoio nel corso degli anni Settanta, scongiurando così il pericolo di un luogo che se realizzato avrebbe rischiato di «assomigliare troppo ad una triste esibizione di cadaveri imbalsamati, innaturalmente irrigiditi sulle lor protesi plastiche»<sup>37</sup>.

Una sensazione che, molti puristi, provano oggi entrando nello spettacolare Museo delle sinopie del Camposanto di Pisa, insieme al Museo di pittura murale di Prato, le uniche due collezioni pubbliche toscane che devono la loro istituzione a quel medesimo clima che portò alla prospettiva e progettazione del mega-museo di Firenze<sup>38</sup>; i soli due casi in cui andò ad attuarsi quanto

<sup>34</sup> Procacci 1960.

<sup>35</sup> *Inaugurata la mostra* 1966.

<sup>36</sup> Paolucci 1986, p. 139.

<sup>37</sup> Ivi, p. 108.

<sup>38</sup> Oggi vi sono certamente altri due musei dedicati quasi esclusivamente all'esposizione di affreschi staccati, la Torre Colombera di Legnano, raccolta che ospita solo affreschi provenienti da svariati palazzi rinascimentali locali e staccati, per motivi di salvaguardia, negli anni Trenta del Novecento – cfr. Volontè, Cattaneo 2007 – e il Museo degli affreschi Giovan Battista Cavalcaselle alla tomba di Giulietta, inaugurato nel 1973, per rispondere a istanze comunque legate al clima culturale e storico debitore alla stagione che qui si è voluta delineare, ma cfr. Napione 2015.

Procacci aveva fantasticato si concretizzasse una volta chiuse le sue “Mostre di affreschi staccati”, cioè la trasformazione di un’esposizione temporanea di affreschi e sinopie in una permanente, di una rassegna effimera in un museo stabile, se possibile in grado, col passare degli anni, di aumentare la portata delle proprie raccolte.

Il primo infatti, inaugurato ufficialmente nel 1979, dovette la sua fondazione a un lungo processo di musealizzazione degli antichi disegni preparatori che vide come tappa intermedia la mostra “Camposanto monumentale di Pisa. Sinopie e affreschi”<sup>39</sup>, occasione in cui furono presentati per la prima volta i risultati di più di dieci anni di stacchi e strappi eseguiti sulle pitture murali e sulle sinopie del Camposanto a seguito degli ingenti danni provocati dalla guerra. Quello di Prato invece, operativo dal 1974, non sarebbe mai stato istituito senza l’antefatto di “Due secoli di pittura murale. Mostra di affreschi, sinopie e graffiti dei secoli XIV e XV” (Fig. 6) allestita nel 1969 nelle sale del centrale Palazzo Pretorio<sup>40</sup>.

Il perché a Firenze, invece, non si seguì quello stesso itinere, nonostante proprio nelle viscere della Soprintendenza gliata fosse stata avviata la prima ipotesi di un simile progetto, deve essere ricercato in diverse sincrone ragioni.

Innanzitutto il disastro dell’alluvione, evento tragico che se da un lato, come detto, accrebbe l’esigenza di trovare una soluzione permanente al problema degli affreschi staccati, dall’altro bloccò l’idea accarezzata nel decennio precedente portando i funzionari addetti alla tutela e le istituzioni a dedicarsi completamente alle operazioni di regesto e restauro, più che alla programmazione di un nuovo spazio museale atto ad accoglierli. Senza dimenticare, fattore ancora più importante, che proprio a Firenze, a partire dalla fine degli anni Sessanta, la stagione degli stacchi stava conoscendo sì il suo apice, ma contestualmente l’avvio del suo inarrestabile declino.

Le tecniche di consolidamento in loco stavano avviandosi verso la loro inesorabile rivincita. Lo strappo e lo stacco, veniva affermato fra le pagine del catalogo di “Firenze restaura”, mostra curata nel 1972 da due fedelissimi del Procacci, Umberto Baldini e Paolo dal Poggetto, cominciavano ad essere utilizzati non più come strumento preventivo, bensì solo «in casi estremi, e solo di fronte alla presenza di malattie altrimenti incurabili»<sup>41</sup>.

Era giunto il momento della prudenza, della riflessione. Si era staccato e strappato troppo, spesso giustamente, altre volte con eccessiva fretta, talvolta con un’urgenza conoscitiva più che conservativa. Il mega-museo non poteva

<sup>39</sup> Bucci, Bertolini 1960 e Caleca 1979.

<sup>40</sup> Il Museo, chiuso per diversi anni, ha finalmente riaperto al pubblico nel giugno del 2021, sempre nei locali del Convento di San Domenico dove inaugurò nel 1974. In esso sono ospitati affreschi, graffiti, sinopie, pitture murali provenienti dalla città e dal contado di Prato, ma cfr. Marchini 1969 e Gurrieri 1974.

<sup>41</sup> Baldini, Dal Poggetto 1972, p. 95.

più rientrare all'ordine del giorno, sarebbe stato, forse, come tornare indietro, riprendere un filo del discorso che si era lasciato appositamente scivolare alle spalle.

Al contempo, le mostre di opere d'arte restaurate continuavano ad avere enorme successo in Toscana e in tutte le altre regioni italiane, e all'unisono le mostre monografiche fondanti su tematiche critiche classiche, come nei tre decenni precedenti, seguitavano a sfruttare le pitture murali e le sinopie per portare a compimento, al meglio, il loro percorso espositivo, per rendere manifesto in tutte le sue sfaccettature il progetto scientifico che si erano prefissate. Seguitavano a rispondere alle sollecitazioni dei critici e degli storici dell'arte, oramai educati a valersi degli affreschi, come delle sinopie, per fare mostre di storia dell'arte e non di restauri, vista la possibilità di utilizzare anche quella porzione di patrimonio artistico alla stregua di un «quadro da parete, di un'opera ritagliata che ha una sua esistenza autonoma e nuova, che può e deve essere esposto in sé e così come si trova»<sup>42</sup>.

Al punto che, proprio a cavallo dello scoccare di questo improvviso cambio di strategia, alle rassegne di affreschi restaurati, quindi staccati, si cominciarono a preferire quelle di affreschi punto e basta. Dopo i fatti dell'alluvione, si scelse di chiudere quella fortunata e controversa fase della storia del restauro e della tutela, non con un museo – che comunque, come detto, trovò modo di essere approntato fuori da Firenze, sebbene secondo modi meno onnicomprensivi di quello che si sarebbe voluto istituire a seguito delle mostre di Forte Belvedere –, ma con delle esposizioni temporanee che utilizzavano gli stacchi non più solo per raccontare storie di salvaguardia e di conservazione attraverso tecniche di restauro efficaci e sicure, bensì anche per delineare “The Great Age of Fresco”, la storia della pittura murale in Toscana fra Medioevo e Rinascimento, insomma, “I secoli d'oro dell'affresco italiano”<sup>43</sup> (Fig. 7).

Fra il 1968 e il 1971, New York, Amsterdam, Londra<sup>44</sup>, con un magnifico allestimento delle sale della Hayward Gallery curato da Carlo Scarpa<sup>45</sup> (Fig. 8) Stoccolma, Bruxelles, Monaco di Baviera, Copenaghen, Lugano, Parigi e poi, in ultimo Milano, ospitarono una rassegna di affreschi staccati a dir poco spettacolare, che voleva essere un tributo di riconoscenza del popolo italiano agli aiuti economici e ai mezzi di sostegno che tante nazioni avevano concesso per facilitare la rinascita della città dopo l'alluvione.

Un'esposizione organizzata a uso e consumo del pubblico delle grandi occasioni, assai criticata da Cesare Brandi<sup>46</sup>, che all'evidenza prendeva spunto e riferimento dalle mostre di affreschi staccati degli anni Cinquanta – le opere,

<sup>42</sup> Bonsanti 1993, p. 96.

<sup>43</sup> *The great Age 1968 e I secoli d'oro 1970*.

<sup>44</sup> *Frescoes from Florence 1969*.

<sup>45</sup> Russell 1969, Albertini 1992, p. 32, Tinacci 2018.

<sup>46</sup> Brandi 1970.



molto spesso erano le medesime –, ma che al contempo da quel modello si distanziava. Non si trattava più semplicemente di un'esposizione di stacchi, di opere salvate dai muri, dalle piogge e dall'inquinamento, dal trascorrere del tempo, ma, all'unisono, apertamente, di una rassegna di capolavori dell'arte italiana, di pitture murali e sinopie che rappresentavano la storia dell'arte medioevale e rinascimentale della culla dell'arte italiana.

Contemporaneamente si rifletteva sul recente passato, senza rinnegarlo, affermando le ragioni che avevano portato a quelle drastiche operazioni, a sostenere, con forza, le ragioni della scelta di quella che a oramai era vista come l'*extrema ratio*.

Tale parentesi si chiuderà con un ultimo nostalgico colpo di coda quando, fra la fine del 1979 e l'inizio del 1980, la mostra verrà nuovamente allestita, ancora una volta lontano dall'Italia, a Città del Messico, con un'apertura, nel titolo, all'arte murale del XVII secolo (Fig. 9)<sup>47</sup>.

A Firenze, del mega-museo di affreschi non si parlerà più, nonostante, come ai tempi di Berenson, i depositi della locale Soprintendenza continuassero ad essere colmi di «panni grigi e polverosi»<sup>48</sup> – ma anche sinopie – troppo spesso difficilmente musealizzabili, ma ancor di più impossibili da ricollocare nei loro siti originari, a causa dei nuovi supporti, nella maggior parte dei casi incompatibili nelle misure, con gli spazi abitati prima del loro distacco.

Un problema tuttora di stretta attualità, ancorché in tutti questi anni molto sia stato fatto, sia per quanto riguarda la ricollocazione di ciò che si presentava idoneo per essere riconsegnato al sito d'origine, che per la mastodontica fondamentale opera di catalogazione, ricerca e riordino di quanto ancora giace nei depositi fiorentini<sup>49</sup>. Non al punto da farci rimpiangere il progetto del mega-museo, che col senno di poi, oggi non potrebbe certamente rappresentare il luogo idoneo all'esposizione permanente di quella porzione così importante del patrimonio artistico murale fiorentino, che speriamo possa lentamente, se non tornare sulle pareti originarie, almeno essere gradualmente dislocato in differenti raccolte e in stanze in grado di renderlo fruibile ai tanti amatori dell'arte antica o solo di quella, anch'essa secolare, di «rilevare le pitture dai muri»<sup>50</sup>.

<sup>47</sup> Berti 1979.

<sup>48</sup> Vedi nota 30.

<sup>49</sup> Cfr. Simari 2012 e 2014.

<sup>50</sup> Baruffaldi 1834.

*Riferimenti bibliografici / References*

- Albertini B. (1992), *Scarpa: i musei e le esposizioni*, Milano: Jaca Book.
- Baldini U., Berti L., a cura di (1957), *Mostra di affreschi staccati* (Forte di Belvedere, Firenze, luglio-settembre 1957), Firenze: Tipografia Giuntina.
- Baldini U., a cura di (1958), *Mostra di opere d'arte restaurate. Nona esposizione* (Gallerie della Soprintendenza, Firenze, ottobre-novembre 1958), Firenze: Tipografia Giuntina.
- Baldini U. a cura di (1959), *Mostra di opere d'arte restaurate. Decima esposizione* (Gallerie della Soprintendenza, Firenze, ottobre-novembre 1959), Firenze: Tipografia Giuntina.
- Baldini U., Berti L., a cura di (1958), *II Mostra di affreschi staccati* (Forte di Belvedere, Firenze, luglio-settembre 1958), Firenze: Tipografia Giuntina.
- Baldini U., Berti L., a cura di (1959), *III Mostra di affreschi staccati* (Forte di Belvedere, Firenze, luglio-settembre 1959), Firenze: Tipografia Giuntina.
- Baruffaldi G. (1834), *Vita di Antonio contri ferrarese. Pittore e rilevatore di pitture dai muri scritta da Girolamo Baruffaldi*, Venezia: s.e.
- Berenson B. (1958), *Pagine di diario. I pellegrinaggi d'arte*, Milano: Electa.
- Baldini U., Dal Poggetto P. a cura di (1972), *Firenze restaura, catalogo della mostra* (Fortezza da Basso, Firenze, marzo – giugno 1972), Firenze: Sansoni.
- Berti L. a cura di (1956), *Mostra del Pontormo e del Primo manierismo, catalogo della mostra* (Palazzo Strozzi, Firenze, marzo-luglio 1956), Firenze: Tipografia Giuntina.
- Berti L., a cura di (1979), *Frescos florentinos del Renacimiento de los siglos XIII al XVII, catalogo della mostra* (Museo de arte moderno Bosque De Chapultepec, Città del Messico, novembre 1979-gennaio 1980), Città del Messico: Madero.
- Bonsanti G. (1993), *La stagione degli strappi: un'eredità difficile da gestire*, in *Geschichte der Restaurierung in Europa-Histoire de la Restauration in Europe*, Atti del convegno internazionale (Basilea, 1991), Wernersche Verlagsgesellschaft: Worms, II, pp. 95-98.
- Brandi C. (1970), *Museografia, mostre e restauro*, in *Atti del convegno tra soci sul tema problemi della tutela del patrimonio artistico, storico, bibliografico e paesistico*, Roma: Accademia dei Lincei, pp. 77-92.
- Bucci M., Bertolini L., a cura di (1960), *Camposanto monumentale di Pisa. Affreschi e sinopie*, catalogo della mostra (Camposanto monumentale, Pisa, giugno 1960), Pisa: Opera della Primaziale di Pisa.
- Causa R. (1948), *Per un piano organico di mostre periodiche*, in *Atti del primo convegno internazionale per le Arti figurative* (Firenze 20-26 giugno 1948), Firenze: Edizioni Firenze, pp. 194-197.
- Ciancabilla L. (2010), *La guerra contro l'arte. Dall'Associazione Nazionale per il Restauro dei Monumenti Danneggiati dalla Guerra alla ricostruzione*

- del patrimonio artistico in Italia in Bologna in guerra. La città, i monumenti, i rifugi antiaerei*, a cura di L. Ciancabilla, L. Argelato, Bologna: Minerva edizioni, pp. 23-40.
- Ciancabilla L. (2013), *Estrattisti in guerra. Gli affreschi italiani sotto le bombe in Siena, la Toscana, L'Europa. Studi sul patrimonio artistico e la conservazione in onore di Bernardina Sani*, a cura di P. Agnorelli, Siena: Betti editrice, pp. 133-145.
- Ciancabilla L. (2014), *Per una "prima" mostra storica degli estrattisti. Tre secoli di strappi e stacchi in Italia in L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati da Pompei a Giotto, da Correggio a Tiepolo*, a cura di L. Ciancabilla, C. Spadoni, catalogo della mostra (Ravenna, MAR, febbraio – giugno 2014), Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale, pp. 29-69.
- Ciatti M. (2009), *Appunti per un manuale di storia e teoria del restauro. Dispense per gli studenti*, Firenze: Edifir.
- Cimoli A. C. (2007), *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949/1963*, Milano, Il saggiaatore.
- Cioni L. (2015), *Dal Muro al museo: affreschi staccati a Firenze dal secondo dopoguerra agli anni di "Firenze restaura"*, Tesi di laurea in Storia e tutela dei Beni Archeologici, artistici, archivistici e librari, Università degli Studi di Firenze, a. a. 2014-2015, relatore prof. Luca Ciancabilla.
- Da Firenze. I secoli d'oro dell'affresco italiano* (1970), catalogo della mostra (Padiglione Conza, Lugano, 28 giugno – 30 agosto 1970), Firenze: AGAF.
- Damianelli S. (2006), *Ugo Procacci, vita e opere in Ugo Procacci a cento anni dalla nascita*, a cura di Ciatti M., Frosinini C. con la collaborazione di Damianelli S., Atti della giornata di studi (Firenze, 31 marzo 2005), Firenze: Edifir, pp. 25-84.
- Dante, Petrarca e Boccaccio ritratti in un affresco pistoiese* (1958), «La Nazione», 21 giugno.
- Diletti D. (2014), *Restauro e regime. Genesi e oblio della Prima Mostra Nazionale del Restauro dei Monumenti*, in *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*, a cura di Catalano M. I, Roma: Gangemi, pp. 261-285.
- Dragoni P. (2010), *Processo al museo. Sessant'anni di dibattito sulla valorizzazione museale in Italia*, Firenze, Edifir.
- Due affreschi salvati dalla rovina riportati nella Basilica dell'Annunziata* (1957), «La Nazione», 13 dicembre.
- Editorial* (1956), in *The Uffizi and the problems of restoration in Florence*, «The Burlington Magazine», 648, XCIX, pp. 73-75.
- Editorial* (1959), *Preservation of frescoes in Florence and Venice*, «The Burlington Magazine», 670, CI, pp. 3-4.
- Fantozzi Micali O., a cura di (2002), *Alla ricerca della Primavera. Firenze e Provincia: dopoguerra e ricostruzione*, catalogo della mostra (Istituto degli Innocenti, Firenze, dicembre 2002), Firenze: Alinea editrice.

- Frescoes from Florence* (1969), catalogo della mostra (Ayward Gallery, Londra, 3 aprile – 15 giugno 1969), Firenze: AGAF.
- Giovannoni G., a cura di (1939), *Mostra del Restauro dei Monumenti nell'Era Fascista*, catalogo della mostra (Roma, Mercati Traianei, ottobre 1939), Roma: C. Colombo.
- Gurrieri F. (1974), *Pittura murale nel San Domenico di Prato: il museo, l'architettura, le opere d'arte del complesso conventuale*, Prato: Centro Di.
- Inaugurata da Carla Gronchi la mostra degli affreschi staccati* (1958), «La Nazione», 22 giugno.
- Inaugurata la mostra degli affreschi* (1966), «La Nazione», 18 luglio.
- Longhi R. (1957), *Per una mostra storica degli "estrattisti"*, «Paragone», VIII, 91, pp. 3-8.
- Longhi R. (1969), *Mostre e musei (un avvertimento del 1959)*, «Paragone», n. 235, pp. 3-23.
- Marchini G., a cura di (1969), *Due secoli di pittura murale a Prato. Mostra di affreschi, sinopie e graffiti*, catalogo della mostra (Palazzo Pretorio, Prato, settembre-novembre 1969), Prato: Azienda autonoma di turismo.
- Napione E. (2015), *Verona: Museo degli affreschi Giovan Battista Cavalcaselle alla tomba di Giulietta. Guida alla visita*, Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale.
- Pallucchini R., a cura di (1945), *Cinque secoli di pittura veneta*, catalogo della mostra (Venezia, Procuratie Nuove, luglio-ottobre 1945), Venezia: Procuratie nuove.
- Paolucci A. (1986), *Il laboratorio del restauro a Firenze*, Torino: Istituto Bancario San Paolo.
- Papini R. (1957), *Una mostra che è un atto d'accusa*, «La Nazione», 24 giugno.
- Procacci U., a cura di (1946), *Mostra di opere d'arte restaurate*, catalogo della mostra (Galleria dell'Accademia, Firenze, ottobre-novembre 1946), Firenze: Tipografia Giuntina.
- Procacci U. (1947), *Mostra di opere trasportate a Firenze durante la guerra e Mostra di opere d'arte restaurate*, catalogo della mostra (Galleria dell'Accademia, Firenze, novembre-gennaio 1947), Firenze: Tipografia Giuntina.
- Procacci U. (1957), *Da domani al forte di Belvedere, novantasette affreschi salvati dalla distruzione*, «La Nazione», 19 giugno.
- Procacci U. (1958), *La tecnica degli antichi affreschi e il loro distacco e restauro*, Firenze: Tipografia Giuntina.
- Procacci U. (1960), *Sinopie e affreschi*, Milano: Electa.
- Procacci U. (1968), *Danni e restauri di opere e oggetti d'arte medioevale e moderna colpiti dalla guerra e dall'alluvione in Difesa di Firenze e dei beni artistico-culturali*, a cura di G. Vedovato, Firenze: Le Monnier, pp. 293-311.
- Russel J. (1969), *Frescoes on the move*, «The daily mail», 6th april.
- Salmi M., a cura di (1954), *Mostra di quattro maestri del primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Palazzo Strozzi, Firenze, aprile – luglio 1954), Firenze: Tipografia Giuntina.

- Simari M. M., a cura di (2012), *Dai depositi nei depositi. I fondi Lotto per restauri e repertori di opere d'arte di alcuni depositi fiorentini*, Livorno: Sillabe.
- Simari M. M., a cura di (2014), *Dai depositi nei depositi. Restauri e repertori di opere d'arte dei depositi fiorentini*, II, Livorno: Sillabe.
- The great age of fresco. Giotto to Pontormo* (1968), catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum, Luglio – settembre 1968), Firenze: Il Fiorino.
- Tinacci E. (2018), *Mia memore et devota gratitudine. Carlo Scarpa e Olivetti. 1956-1978*, Roma.Ivrea: Edizioni di Comunità.
- Volontè A. M., Cattaneo P. (2007), *Museo Civico Guido Sutermeister Legnano. Guida alle collezioni*, Torino: Allemandi.

## Appendice



Fig. 1. Procacci U., a cura di (1946), *Mostra di opere d'arte restaurate*, catalogo della mostra (Galleria dell'Accademia, Firenze, ottobre-novembre 1946), Firenze: Tipografia Giuntina



Fig. 2. Procacci U. (1958), *La tecnica degli antichi affreschi e il loro distacco e restauro*, Firenze: Tipografia Giuntina

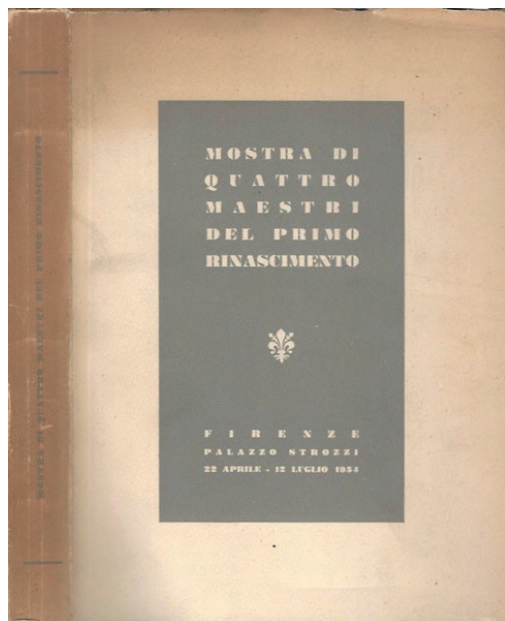


Fig. 3. Salmi M., a cura di (1954), *Mostra di quattro maestri del primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Palazzo Strozzi, Firenze, aprile – luglio 1954), Firenze: Tipografia Giuntina



Fig. 4. Berti L., a cura di (1956), *Mostra del Pontormo e del Primo manierismo*, catalogo della mostra (Palazzo Strozzi, Firenze, marzo-luglio 1956), Firenze: Tipografia Giuntina



Fig. 5. Baldini U., Berti L., a cura di (1957), *Mostra di affreschi staccati* (Forte di Belvedere, Firenze, luglio-settembre 1957), Firenze: Tipografia Giuntina

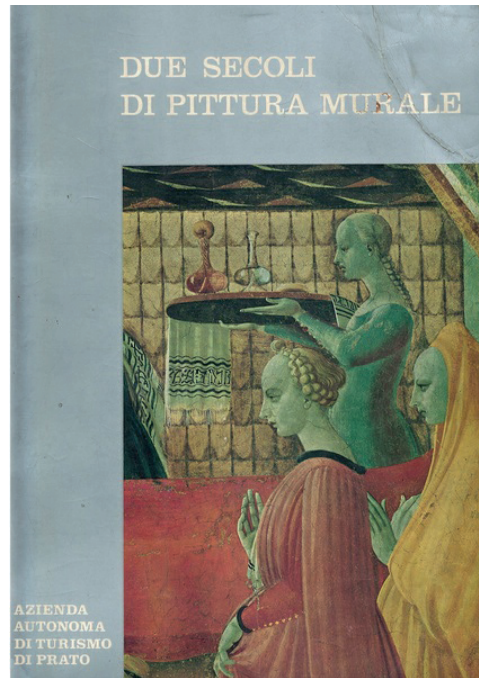


Fig. 6. Marchini G., a cura di (1969), *Due secoli di pittura murale a Prato. Mostra di affreschi, sinopie e graffiti*, catalogo della mostra (Palazzo Pretorio, Prato, settembre-novembre 1969), Prato: Azienda autonoma di turismo





Fig. 7. *Da Firenze. I secoli d'oro dell'affresco italiano* (1970), catalogo della mostra (Padiglione Conza, Lugano, 28 giugno – 30 agosto 1970), Firenze: AGAF



Fig. 8. *Frescoes from Florence* (1969), manifesto pubblicitario (Ayward Gallery, Londra, 3 aprile – 15 giugno 1969), Firenze: AGAF, collezione privata



Fig. 9. Berti L., a cura di (1979), *Frescos florentinos del Renacimiento de los siglos XIII al XVII*, catalogo della mostra (Museo de arte moderno Bosque De Chapultepec, Città del Messico, novembre 1979-gennaio 1980), Città del Messico: Madero

**JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE**  
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism  
University of Macerata

**Direttore / Editor**  
Pietro Petroroia

**Co-direttori / Co-editors**

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre,  
Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli,  
Angelo R. Pupino, Girolamo Sciallo

***Texts by***

Diego Borghi, Valentina Borniotto, Quentin Brouard-Sala,  
Andrea Carnevali, Maria Luisa Catoni, Sonia Cavicchioli, Chiara Cecalupo,  
Luca Ciancabilla, Antonino Crisà, Elena Dai Prà, Andrea D'Andrea, Federica  
Epifani, Begoña Fernandez Rodríguez, Fabrizio Ferrari, Nicola Gabellieri,  
Camilla Giantomasso, Rosalina Grumo, Antonietta Ivona,  
Denise La Monica, Rosario Lancellotti, Luciana Lazzeretti, V.K. Legkodu, h,  
Ruben Camilo Lois Gonzalez, Lucrezia Lopez, Sonia Malvica,  
Patrizia Miggiano, Angel Miramontes Carballada, Enrico Nicosia,  
Sara Nocco, Paola Novara, Sharon Palumbo, Miguel Pazos Otón,  
Pietro Petroroia, María de los Ángeles Piñeiro Antelo, Fabio Pollice,  
Carmelo Maria Porto, Donatella Privitera, Pier Ludovico Puddu,  
Katia Ramponi, Antonella Rinella, Marina Sabatini, Ilaria Sanetti,  
Nicola Scanu, Giusy Sola, Emanuela Stortoni, Hakan Tarhan,  
Yeşim Tonga Uriarte.

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

