

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITA' DI BOLOGNA
CAMPUS DI CESENA
SCUOLA DI INGEGNERIA E ARCHITETTURA

CORSO DI LAUREA SPECIALISTICA/MAGISTRALE A CICLO UNICO IN
ARCHITETTURA

**IL PROGETTO DI CARLO SCARPA, GIOVANNI MICHELUCCI
E IGNAZIO GARDELLA PER LE SALE DEI PRIMITIVI AGLI UFFIZI**

Tesi in
STORIA DELL'ARCHITETTURA

Relatore
GIOVANNI LEONI
Corelatori
MATTEO CASSANI SIMONETTI
CLAUDIA CONFORTI

Presentata da
ILARIA CATTABRIGA

Anno Accademico 2016/2017

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)

ASGF: Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine (Firenze)

CSAC: Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Fondo Ignazio Gardella (Parma)

FM: Fondazione Michelucci (Fiesole)

GFPMF: Gabinetto Fotografico del Polo Museale Fiorentino (Firenze)

MAXXI: Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, Fondo Carlo Scarpa (Roma)

Ringraziamenti:

ringrazio il Prof. Giovanni Leoni per avermi supportato e aiutato nella ricerca, per i preziosi consigli e per avermi affidato un tema che da subito mi ha coinvolto e motivato profondamente. Questo ha permesso che, soprattutto nei momenti di difficoltà, il mio interesse verso l'oggetto della ricerca restasse sempre costante e vivo, e, di conseguenza, che mi divertissi durante il percorso. Il mio grazie va al Prof. Matteo Cassani Simonetti, che mi ha guidato in tutti i passaggi, dall'inizio alla fine della ricerca, con pazienza e impegno, sapendomi indicare la giusta direzione da seguire. Ringrazio la Prof. Claudia Conforti per avermi raccontato come "entrare nella vicenda" e come "conoscerne i personaggi". Un grazie speciale va al Prof. Andrea Ugolini, che ci ha accolto in laboratorio e ha saputo ascoltare le esigenze di noi laureandi in Storia dell'Architettura. Il mio lavoro non sarebbe stato lo stesso senza i miei compagni di viaggio Caterina, Roberta e Matteo, perchè con loro ho condiviso aspetti positivi e negativi di questo "esperimento". Grazie ai miei genitori, che, pur non capendo il perchè di una seconda laurea, hanno sopportato l'idea, grazie ai miei amici di sempre, un grazie un po' più grande Lea, Francesca, Sara, Elisa, un grazie gigante a Elena e Milio, i miei compagni preferiti, e un supergrazie a Lollo e Eleo, per il loro aiuto concreto e per farmi notare quello che io non vedo. Infine grazie a me, perchè ho avuto il coraggio, la costanza e la determinazione di raggiungere quello che volevo.

Indice

Premessa.....	5
---------------	---

PARTE PRIMA

1.Gli Uffizi nel quadro della ricostruzione di Firenze.....

1.1.Firenze: i danni di guerra e il piano di ricostruzione.....

1.2.Il progetto di restauro conservativo della fabbrica - La riapertura degli Uffizi del 1948, la riapertura del 1952 e la critica.....

1.2.1.Il lavoro di Bartoli.....

1.3.L'evoluzione della fabbrica vasariana durante i differenti direttorati.....

1.3.1.Il direttorato di Roberto Salvini, il lavoro con Guido Morozzi e Guglielmo Pacchioni.....

2.Questioni museografiche.....

2.1.Il ruolo del museo nell'Italia Repubblicana.....

2.2.Il problema dell'ordinamento: le tematiche principali dell'allestimento e i temi trattati in occasione del Convegno di Museologia di Perugia del 1955

2.3.Gli interventi museografici coevi al riordinamento delle Sale dei Primitivi.....

2.4.L'evoluzione delle questioni museografiche nella Galleria degli Uffizi dai "Grandi Uffizi" ai "Nuovi Uffizi"

PARTE SECONDA

3.L'intervento di Scarpa, Michelucci e Gardella nelle Sale dei Primitivi.....

3.1.Il quadro culturale: il Crocifisso del Presepe di Greccio, la Mostra Giottesca del 1937, Movimento Moderno - Il culto dei Primitivi.....

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

3.3.Cronache del progetto.....

3.3.1.L'area di progetto: la struttura vasariana, i caratteri compositivi che la contraddistinguono e la sua storia.....

3.3.2. La corrente tradizionalista e la corrente innovatrice del museo.....

3.3.3. Il ruolo di Michelucci e il progetto per l'uscita di via Castellani.....	
3.3.4. Le intenzioni, i temi progettuali, gli scontri, gli ostacoli.....	
3.3.4.1. Il vincolo.....	
3.3.5. L'evoluzione dell'intervento come progetto di architettura e di allestimento, insieme.....	
3.3.5.1. La vicenda.....	
3.4. Evoluzione del progetto.....	
3.4.1. Le tecniche di illuminazione del museo.....	
3.4.2. Un lavoro di squadra fatto di contributi diversi: il lavoro di Scarpa, il lavoro di Gardella, il lavoro di Michelucci.....	
3.4.3. Le Sale dei Primitivi come riferimento per il riallestimento delle Sale Lippi, Botticelli e Leonardo.....	
3.4.4. Le trasformazioni del progetto originario..	
4. La critica architettonica e artistica.....	
4.1. La critica e la fortuna dell'opera.....	
4.2. La visione critica di uno storico dell'arte e della storia dell'arte sull'intervento.....	

PARTE TERZA

SAGGIO CONCLUSIVO

5. Le differenze di approccio all'architettura e di apporto al progetto di Gardella, Michelucci e Scarpa, il tema del contrasto nel progetto.....	
---	--

APPARATI

Bibliografia ragionata per temi.....	
--------------------------------------	--

ALLEGATI

Regesto dell'opera.....	
Restituzione grafica dell'evoluzione del progetto..	

Premessa

Questo lavoro nasce innanzi tutto dall'interesse di cimentarsi nella ricerca storica e, in particolare di fare un'indagine su un progetto 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 per le Sale dei Primitivi di Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci e Carlo Scarpa e dunque dalla volontà di portare a termine un'indagine più approfondita su ciò che finora non è stato ricostruito.

La parte iniziale del lavoro ha previsto la ricerca bibliografica per temi, sul progetto per le Sale dei Primitivi e sulla critica dell'opera, sugli autori, sull'allestimento e museografia nel secondo dopoguerra e sui progetti coevi, sul contesto storico-culturale, sui danni di guerra a Firenze, sulla fabbrica vasariana e sulle riaperture degli Uffizi. E' stato opportuno qualche approfondimento riguardo ai temi e agli autori dell'estetica del secondo Novecento, che conducono ad una particolare concezione dell'opera d'arte e al concetto di *gusto*, idee che influenzano profondamente le nuove tecniche allestitivie del secondo dopoguerra, perché rivoluzionano la generale concezione dell'opera d'arte e il modo di fruirne. Proprio queste conoscenze sono la base degli studi del Direttore della Galleria degli Uffizi Roberto Salvini e lo portano a rivoluzionare l'ordinamento.

Il lavoro è continuato con la restituzione del regesto dell'opera ovvero la ricostruzione della vicenda attraverso il riordino dei documenti archivistici ritrovati, raccolti e disposti in ordine cronologico. Gli archivi che si sono rivelati fondamentali a questo fine sono il MAXXI Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo e quello 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 conserva tutte le comunicazioni tra gli architetti e la committenza scambiate durante il secondo e ultimo anno di lavori. Determinante è stato l'aiuto della Soprintendenza e della Direzione Lavori del progetto "I Nuovi Uffizi" nel ritrovare alcuni disegni e atti contabili che offrono il riscontro delle opere realizzate nel progetto definitivo inaugurato nel 1956.

La ricerca storica parte dagli eventi bellici, antecedenti il progetto in analisi -inaugurato nel 1956- prosegue con una ricostruzione dei danni provocati alla Galleria degli

Uffizi 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 di Lando Bartoli dal 1946, in vista della prima riapertura della Galleria al pubblico nel 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 al costante, fondamentale e impegnato lavoro del Soprintendente Guglielmo Pacchioni e del Direttore Roberto Salvini, lo "stato di fatto" su cui operano Gardella, Michelucci e Scarpa.

Questo lavoro ha quindi anche l'obiettivo di indagare e capire il contesto storico dell'Italia Repubblicana, tutto il processo che conduce gran parte delle gallerie e dei musei più importanti del nuovo stato ad un generale riordino, attraverso lo studio di un caso esemplare. Lo studio di tutti i documenti d'archivio e di tutti i contributi che trattano delle trasformazioni della Galleria secondo le intenzioni delle Soprintendenze ai Monumenti, alle Gallerie e della Direzione, oltre a tutte le critiche relative alle varie fasi vissute dagli Uffizi in quegli anni, sono una parte significativa dell'analisi e vanno conosciute per potersi inserire, da lettori della vicenda, nel grande processo di trasformazione che investe molti dei musei più importanti della penisola durante la Ricostruzione.

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 sembra seguire idealmente i precetti e le indicazioni progettuali lasciate in eredità da Lando Bartoli, dall'altro anticipa i provvedimenti che saranno presi solo successivamente al 1956, quelli che daranno avvio ai progetti per "I Grandi Uffizi" e per "I Nuovi Uffizi".

Si rivela quindi necessario ricostruire le motivazioni che indussero il Ministero della Pubblica Istruzione, quindi la Direzione Generale alle Belle Arti, che al tempo ne faceva parte, a convocare tre progettisti così diversi per personalità e metodo, e per quali ragioni viene scelto singolarmente ognuno di loro. La ricerca storica è l'unico strumento che spiega le ragioni per cui vengono scelti proprio questi tre grandi architetti e fornisce così la possibilità di ricostruire un'analisi critica non solo sugli aspetti progettuali e meramente architettonici, ma anche sulla storia vera e propria del progetto e sulle persone che a questa hanno preso parte. Esiste infatti un intreccio e un intenso scambio tra coloro che hanno

vissuto, e in parte guidato, con le loro professionalità quel periodo importante di trasformazione del nostro paese e di ricostruzione non solo fisica, ma anche socio-culturale del Secondo Dopoguerra, come ad esempio Carlo Ludovico Ragghianti o Giulio Carlo Argan, che sono solo alcuni degli importanti nomi che compaiono nella vicenda della sistemazione delle Sale dei Primitivi.

Il progetto per il primo gruppo di sale espositive al secondo piano della Galleria subisce gli scontri tra i tre progettisti, ma, proprio grazie a questo, riesce a raggiungere un altissimo risultato nel campo della museografia internazionale. Il progetto si fonda sul minimo intervento e i suoi architetti ottengono un grande risultato grazie ad un sapiente «lavoro di muratore»¹, come afferma lo stesso Michelucci, quindi grazie ad una profonda conoscenza delle tecniche costruttive e dei materiali della tradizione toscana. Di conseguenza si lavora sulle preesistenze senza alterare gli spazi concessi e 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. Cambierà però la concezione dello spazio e delle connessioni tra i vari vani, andando ad operare su pochi ma determinanti dettagli; sembra che le opere guidino l'avanzamento del progetto, la luce naturale che le deve illuminare diventa un elemento costruttivo a tutti gli effetti, le aperture nelle pareti esistenti vanno a servirle per il loro eventuale spostamento e per la loro visibilità, poche altre aggiunte andranno a rifinire la soluzione allestitiva definitiva.

Tutto ciò in parte si legge negli scritti, relazioni e corrispondenze presenti presso i vari archivi o negli elaborati grafici esistenti, ma in parte non si trova documentato: da questo nasce quindi l'esigenza di studiare le variazioni planimetriche e altimetriche del progetto realizzato rispetto al progetto "preliminare" di cui si ha traccia.

Gli archivi che contengono gli elaborati grafici sono il fondo Carlo Scarpa presso l'archivio del MAXXI Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, e il fondo dell'anno 1955 dell'Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine; infine allo CSAC, nell'Archivio Ignazio Gardella, sono presenti alcuni disegni (in gran parte gli stessi che si possono vedere al MAXXI) con gli appunti di Gardella.²

Una volta chiara la scansione temporale degli eventi, l'altro strumento fondamentale per la conoscenza accurata del progetto realizzato e quindi anche l'evoluzione del progetto verificatasi tra ciò che ci raccontano le tavole

rimaste e la realtà è il ridisegno.

Questa importante fase ha implicato prima di tutto l'attento studio e il ridisegno del progetto "preliminare", che a loro volta esigono una precisa verifica delle misure sui disegni esistenti. I dati a cui si giunge attraverso l'incrocio dei dati forniti dalle tavole esistenti sono stati messi a confronto con un rilievo delle Sale dei Primitivi, condotto tenendo presente la documentazione fotografica storica che ritrae le sale prima di essere inaugurate. Le fotografie dell'epoca costituiscono sicuramente una fonte primaria per l'analisi perché permettono di entrare nel dettaglio del disegno degli ambienti e di riscontrare affinità o incongruenze con le informazioni scritte pervenute. A causa infatti della recente risistemazione delle sale, che in parte ha mantenuto, ma che in parte ha inevitabilmente cancellato, alcune tracce dell'intervento di Gardella, Michelucci e Scarpa, non è più visibile per intero il progetto museografico degli anni Cinquanta. Le sale espongono al pubblico quattordici opere in più e prevedono un sistema di illuminazione artificiale che nasconde il progetto della luce dei tre architetti, prevedono inoltre moderni sistemi di sicurezza, di controllo delle condizioni termoigrometriche e anti-intrusione che, evidentemente, non fanno parte della sistemazione delle sale di cui ci occupiamo, sebbene sia chiaro il loro intento di disturbare il meno possibile l'architettura.

Il cambiamento è dunque leggibile nelle fotografie storiche, che volutamente sono state messe a confronto sala per sala in base a tre momenti differenti della loro vita: l'allestimento antecedente la seconda guerra mondiale, l'intervento del 1954-56 di Gardella, Michelucci e Scarpa e il recente riammodernamento inaugurato nel 2015.

Il rilievo strumentale e fotografico³ ha permesso di ottenere misure affidabili, sulle quali affrontare lo studio 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 nella relazione redatta nel 1951 *La Galleria degli Uffizi. Problemi tecnici e di riordinamento* circa la necessità di risistemare le prime sale espositive della Galleria secondo un preciso sistema proporzionale.

La ricerca è andata avanti con la ricostruzione in due e in tre dimensioni dell'intero progetto, passaggio tramite cui si riconoscono alcuni tratti distintivi del disegno di ciascuno dei tre architetti.

Sin dall'inizio, ma soprattutto verso la conclusione del cantiere è interessante scoprire l'importante contributo di Guido Morozzi alla effettiva realizzazione delle

lavorazioni previste nelle perizie. Il suo apporto ha permesso in prima battuta il consolidamento della fabbrica e successivamente la messa in opera, il controllo e la traduzione in realtà, anche sotto l'aspetto economico, di quanto si potesse effettivamente eseguire. Si può quindi affermare che Morozzi è il quarto architetto delle Sale dei Primitivi.

Il motivo per cui gran parte della corrispondenza si trova presso l'Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine è che Guido Morozzi lavora come dipendente della Soprintendenza alle Gallerie e difatti a questa indirizza la sua relazione finale di progetto e per questa firma gli atti contabili.

Note:

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

² Per le segnature Cfr. Schede Archivi in APPARATI.

³ 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 sommaria 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 delle pareti, interne ed esterne. In un secondo momento, nel mese di settembre, su approvazione dell'attuale 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).

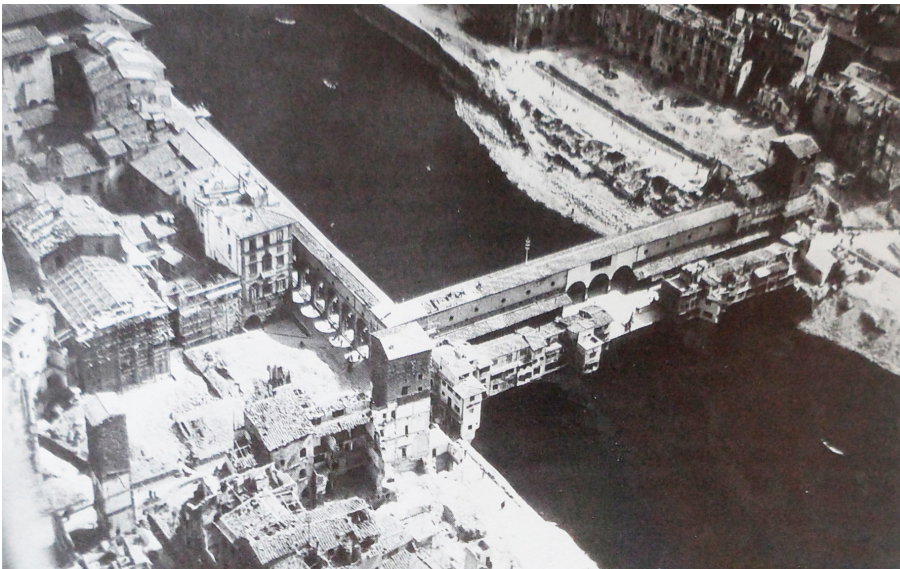


Fig. 1. Veduta delle rovine sulle rive dell'Arno dopo lo scoppio delle mine, 4 agosto 1944, ASCFI.

PARTE PRIMA

Gli Uffici nel quadro della Ricostruzione di Firenze

1.1. Firenze: i danni di guerra e il piano di ricostruzione

La seconda guerra mondiale ferma l'Italia sotto i profili economico, sociale, culturale e politico, ma sarà proprio da questa fase di stasi e dai danni subiti che l'Italia ripartirà da capo e darà avvio alla Ricostruzione. Di tutte le distruzioni causate dalla guerra che si registrano a Firenze è opportuno concentrarsi, in questa sede, sui danni provocati ai monumenti, alle opere d'arte e agli edifici di valore storico, che hanno rappresentato da una parte la ricchezza dell'Italia da preservare anche durante il conflitto, ma dall'altra per un certo periodo sono stati, proprio per questo, oggetto dei bombardamenti.

A Firenze, nelle prime fasi della seconda guerra 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 e protette da sacchi di sabbia e baracche di legno. Fra il 1942 e il 1943 invece 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 raggiunti dal fronte nel 1944. Si cerca di rafforzare i manufatti che tutelano sculture inamovibili e affreschi, ma solo per la Cappella Brancacci al Carmine si riesce a costruire un manufatto in cemento armato come protezione.

Tutti questi provvedimenti 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, dopo un anno di silenzio, 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 e attenuate da disposizioni per limitare i danni. Sono momenti tragici per la popolazione, l'allerta aumenta nei mesi compresi fra la liberazione di Roma e quella di Firenze, soprattutto dopo che vengono colpite le stazioni di Rifredi e quella suburbana di Prato nelle zone periferiche, risparmiando così Santa Maria Novella nel centro storico, dove, in molti si trasferiscono dalle campagne in virtù della convinzione che il centro fosse più sicuro.

Firenze ospita già gli "sfollati di Cassino", profughi del Lazio, e i sopravvissuti del 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, nell'intento di dividere la città in due parti facendo seguito al dichiarato pensiero del maresciallo Kesserling che si lamenta di aver abbandonato la capitale senza abbattere i ponti. Palazzo Pitti, grazie innanzi tutto alle sue grandi dimensioni e alla robusta ossatura muraria, diventa uno dei luoghi che accolgono più sfollati, primi fra tutti in ordine temporale persone 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, rifugiato nella galleria Palatina, Anna Banti, e successivamente per migliaia di persone, grazie alla disponibilità di Armando Venè, allora Soprintendente ai Monumenti. Palazzo Pitti diventa il rifugio dove attendere lo scoppio delle mine della notte

tra il 3 e il 4 agosto del 1944, che distruggerà le zone limitrofe a Ponte Vecchio e anche Frederick Harrt, storico dell'arte americano responsabile per la Toscana della Monuments, Fine Arts and Archives Subcommittee, che arriva a Palazzo Pitti il 12 agosto e che convocherà poi l'architetto Lando Bartoli per il primo progetto di restauro degli Uffizi in vista della prima riapertura dopo la guerra del 1948, 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.¹

Dal 31 luglio in realtà Firenze è spaccata in due parti a causa del divieto di attraversare i ponti e le zone fatte sgomberare lungo l'Arno e proprio da Palazzo Pitti partono le incursioni degli esponenti del Comitato di Liberazione Nazionale come Edoardo Detti e l'avvocato Francesco Baroni, che riescono a capire cosa sta succedendo. Baroni in particolare 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 nel giorno in cui Kesserling visita Firenze per verificare e tenere sotto controllo quella che a suo avviso avrà ampio risalto a livello internazionale e proprio in quella notte avviene lo scoppio che viene inizialmente scambiato per un bombardamento e che demolisce gran parte delle aree limitrofe a Ponte Vecchio, l'unico preservato per volere del Führer che lo definisce "il più artistico".² La decisione di risparmiare Ponte Vecchio costituisce un compromesso tra le ragioni militari e le ragioni culturali, allo stesso tempo però immotivate visto che numerose celebrazioni erano state presentate anche riguardo al Ponte Santa Trinita³, che invece viene fatto saltare subito dopo le esplosioni in Por Santa Maria.

Da una fotografia scattata da Baroni stesso salito fino alla sommità di Palazzo Pitti all'alba si vede «la luce filtra rossastra attraverso l'aria opaca di un polverone pesante»⁴, Baroni realizza che solo il Ponte Vecchio è in piedi mentre gli altri non ci sono più, da questo si intuisce 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.

I risultati delle esplosioni sono la rovina di Por Santa Maria, la distruzione del primo tratto di via dei Bardi, 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 risparmiate invece opere significative come il Palazzo di Parte Guelfa, le chiese di Santo Stefano al Ponte e di Santa Felicita, Palazzo Guicciardini sull'altra riva.

Non avviene la deflagrazione nemmeno nel corridoio vasariano sul Lungarno Archibusieri, benchè le cariche fossero state posizionate, si pensa a causa del timore di provocare eccessivi danni agli Uffizi ad essi connessi. Le parti distrutte dalle mine saranno oggetto delle delimitazioni messe a punto dall'Ufficio Tecnico del Comune iniziate 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 su idea di Carlo Ludovico Ragghianti, il presidente è il soprintendente Giovanni Poggi affiancato da Michelucci e dal segretario Detti. Tre giorni dopo, al fine di consentire il transito nelle strade principali, di abbattere le strutture pericolanti e di riattivare l'acquedotto, le truppe anglo-americane cominciano lo sgombero di via dei Bardi. Il lavoro di scelta tra materiali architettonici ancora validi e macerie non si rivela facile e pale meccaniche scaricano direttamente nell'Arno, negli stessi giorni si decide per la demolizione di alcuni fabbricati (come la torre di Parte Guelfa e la torre dei Ridolfi), mentre altri edifici, grazie all'intervento della Soprintendenza ai Monumenti, vengono salvati dallo stato di rudere in cui si trovano (la torre degli Amidei e il palazzo Ricasoli Firidolfi). 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, che nella sua relazione sottolinea l'importanza del recupero dei materiali lapidei e della fedeltà all'originale, i lavori si completano in due anni e conferiscono un nuovo volto alla città perchè dai cambiamenti apportati cambia 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.

Michelucci già in queste prime fasi, durante le quali si

pensa fin da subito di ripristinare il Ponte di Santa Trinita e si iniziano a ricomporre i frammenti ritrovati nell'Arno, dichiara le proprie posizioni sulla ricostruzione: secondo lui il Ponte Vecchio avrebbe costituito un «inciampo ad una soluzione moderna», che vedeva come la soluzione più probabile e necessaria per la città di Firenze dopo la fine della guerra, mentre altri ritenevano opportuno quanto meno lo smantellamento delle botteghe «in stile finto antico e ottocentesco», viste le condizioni in cui versava Ponte Vecchio, fortemente colpito dai danni delle mine e bisognoso di immediati restauri.

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*.

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 l'avvento del Fascismo e della guerra. La ricostruzione diventa quindi lo specchio di una riconquistata libertà e di tutti quei valori che sembravano scomparsi negli anni precedenti, non si perde tempo, perchè quando viene istituita la Commissione per lo smaltimento delle macerie Firenze subisce ancora i colpi dei tedeschi in ritirata, ma, allo stesso tempo, si maturano i pensieri che guideranno le ipotesi di ricostruzione. Primo fra tutti, Ranuccio Bianchi Bandinelli scrive su la *Nazione del Popolo* del 31 agosto 1944 e rende note pubblicamente le sue posizioni rispetto a come attuare la ricostruzione nelle zone attorno a Ponte Vecchio. Da questo intervento nei tre anni successivi si instaura un dibattito sulla stampa cittadina, su riviste e durante interventi pubblici, in cui si alternano le opinioni al riguardo 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 svolge quindi un acceso dibattito tra la ricostruzione in stile e architettura moderna, di cui i maggiori e 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*.⁵

Il riferimento a questi due interventi 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 perchè andati distrutti e non imitabili. Nel 1944 viene anche chiesto alla popolazione di contribuire con tutte le 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 era possibile.⁶

Bianchi Bandinelli riprende le redini della sua posizione e ne ribadisce i capisaldi su posizioni etiche, perchè a suo modo di vedere il ripristino causa la falsificazione e la costruzione di una città artificiale nel momento in cui gli architetti, inevitabilmente, impongono aspetti del loro gusto e di un tempo diverso da quello in cui gli edifici originari erano stati costruiti.

Anche Gillo Dorfles appoggia le stesse posizioni e vede una evoluzione creativa di queste nel momento in cui accoglie il lato positivo dei danni e delle mancanze, degli squarci nella città, come opportunità per realizzare qualcosa di nuovo ed innescare nuovi metodi progettuali. E' questo un modo per riprendere in mano il valore morale dell'architettura, che deve ricostruire la vita a Firenze secondo le «pratiche necessità della vita di oggi», come afferma Roberto Pane scrivendo dei lungarni fiorentini e del Ponte di Santa Trinita.

Nei mesi successivi alla Liberazione si incomincia lentamente a condurre i lavori proprio nelle zone limitrofe a Ponte Vecchio, su una serie di torri medievali ad esempio, sulle chiese di Santo Stefano al Ponte, di Santa Felicita, 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. In questo clima, 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 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 il maestro fonda

la rivista *La Nuova Città*, ma, allo stesso tempo, le sue idee iniziano a distanziarsi da quelle dei colleghi e 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 di fondo dell'architettura tradizionale e non viene nemmeno presa in considerazione l'ipotesi di fare riferimento a qualche esempio internazionale o fuori da Firenze. Papini ad esempio 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». ⁷

E' come se a Firenze si sia diffusa una paura del Moderno, dell'uso indiscriminato del cemento armato, del vetro e di tutto ciò che era altro rispetto alla tradizione; si diffondono quindi diverse opinioni riguardo a questo acceso dibattito, chiamato anche "referendum", altro nome per l'iniziativa che chiamava intellettuali e professionisti ad esprimersi sulla scelta tra vecchio e nuovo e che di fatto si realizza sulla *Nazione del Popolo* attraverso articoli pubblicati tra l'agosto e il novembre 1946.

Dalla parte dei conservatori scrivono Bianchi Bandinelli, 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. Dall'altro lato 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. L'intervento di Ragghianti, esponente del CTLN, sottosegretario per le Belle Arti e lo Spettacolo del governo Parri, dimostra di tenere in considerazione tutti gli aspetti della ricostruzione e della pianificazione e di avere punti di contatto con il concetto di città come spazio sociale di Michelucci e con la diffusione delle idee organiciste portate in Italia da *Verso un'architettura organica* di Bruno Zevi e dall'Associazione

per l'Architettura Organica (APAO).

Quest'ultima fazione 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, benchè sia opportuno considerare il fatto che l'Italia è appena uscita dalla guerra ed è una realtà frammentata, di cui le diverse parti sono state liberate in momenti diversi. 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.

I piani per la ricostruzione

Dopo la creazione, a seguito dell'accordo tra Ministero della Pubblica Istruzione e autorità alleate, nel settembre 1944, del Comitato per la Tutela del Patrimonio Monumentale ed Artistico La Giunta Comunale, presieduto da Bernard Berenson e di cui facevano parte Bianchi Bandinelli, Poggi e Michelucci, viene attivata nel febbraio 1945 una Commissione Urbanistica per la Ricostruzione di Firenze e nel 1947 si instaura un governo provvisorio cittadino nominato dal CTLN con l'intento di agire nel breve periodo. La Giunta Comunale delibera il concorso per il piano di ricostruzione delle zone adiacenti a Ponte Vecchio il 31 dicembre 1944, prevedendo con esso di ricevere dei progetti in breve tempo per provvedere il prima possibile all'esigenza della ricostruzione del paese. La Giunta vorrebbe ovviare al problema con piani particolareggiati che riguardino solo gli elementi fondamentali, pertanto le direttive espresse nel bando restano ad un livello generale senza entrare nel particolare e viene richiesto ai partecipanti di elaborare e consegnare solamente due planimetrie corredate da una relazione e dalle norme edilizie: una deve illustrare i danni subiti dall'abitato e una le previsioni sulla viabilità, il trattamento dei monumenti presenti, il rispetto dell'ambiente, le previsioni igienico-sanitarie, le destinazioni d'uso delle parti, gli spazi e gli edifici pubblici, le zone da demolire, da ricostruire e da edificare a nuovo.

Il concorso sembra essere il metodo più democratico per assegnare gli incarichi per la ricostruzione di infrastrutture, ponti ed abitati e si rivela un concorso di idee, da sviluppare successivamente a cura degli uffici comunali, dal momento che vi partecipano anche artisti e intellettuali, non solo tecnici. L'area oggetto del piano è suddivisa in due parti, una più interna oggetto delle distruzioni maggiori e una più esterna lontana

dall'epicentro interessata da danni di minore entità; nel bando si puntualizza l'importanza del rispetto delle preesistenze, le demolizioni devono essere ridotte al minimo e le contraffazioni stilistiche escluse, l'utilizzo dei materiali deve essere coerente con quello dell'edilizia tradizionale cittadina e, in definitiva, si cerca una mediazione tra la riproduzione più o meno fedele alla situazione dell'anteguerra e l'inserimento di nuove soluzioni architettoniche e urbanistiche.

Se inizialmente ci si aspetta che gli esiti del concorso riescano a dare vita alla ricostruzione in tempi brevi, al contrario poco dopo ci si accorge che la procedura del concorso si rivela farraginoso e che se in un primo momento sembrano essere necessarie soluzioni snelle, in un secondo momento la stessa Giunta richiede precisazioni riguardo ai progetti presentati. Il bando stesso a sua volta contiene delle contraddizioni e l'amministrazione pubblica deve affrontare non poche difficoltà nel deliberare la composizione definitiva della Commissione giudicatrice, che si avvale di personalità provenienti dal Comune, dalle Soprintendenze, dalla critica e dalle associazioni dei danneggiati di guerra, e il metodo di valutazione di questa. Il 9 gennaio 1947 nella Chiesa di Santo Stefano al Ponte vengono infine presentati ventidue progetti di tecnici fiorentini, tra i quali non compaiono nomi noti: Michelucci ad esempio si ritira dopo alcuni contrasti avuti con suo il gruppo di lavoro, distaccandosi così definitivamente dalla vicenda, non senza però influenzare alcuni dei progetti risultati poi vincitori del concorso. Occorreranno ventidue sedute per stendere la relazione conclusiva del piano perchè le proposte non soddisfano a pieno le richieste della Commissione, che scarta immediatamente sei progetti perchè non incarnano i requisiti minimi e, subito dopo, altri cinque. Il progetto esecutivo che segue l'esito del concorso è un' "antologia", come la definiscono Belli e Belluzzi, delle idee migliori presentate dai vincitori, esaminati in base alle soluzioni scelte per trattare problemi su aree specifiche (ricostruzione di Por Santa Maria, di via dei Bardi e di Borgo San Jacopo, la sistemazione del Palazzo di Parte Guelfa e il risanamento di zone troppo dense).

Su proposta di Muzio si vuole istituire un gruppo di lavoro composto dai progettisti migliori e dai rappresentanti del Comune per stendere la versione definitiva del piano e si delibera per la stilatura di una graduatoria in tre categorie di merito per poi affidare il compito del piano ai progettisti dei gruppi entrati nelle prime due, cioè *Città sul fiume* di Edoardo Detti, Riccardo Gizdulich, Rolando Pagnini e Danilo Santi, *David 46* di Eugenio Rossi

e Alberto Tonelli, *I ciompi* di Lando Bartoli, Italo Gamberini e l'Ing. Mario Focacci, *Firenze sul fiume* di Giuseppe Gori, Leonardo Ricci, Leonardo Savioli e l'Ing. Emilio Brizzi e *Santa Felicita* di Gastone Doni, Emilio Dori, Guido Morozzi, Sirio Pastorini e Mario Pellegrini.

La ricostruzione agli Uffizi

Dopo lo scoppio delle mine nell'agosto 1944, i primi interventi di restauro della fabbrica cinquecentesca vengono messi a punto dall'architetto Lando Bartoli e per terminare tutti gli interventi sulle strutture portanti, il posizionamento dei lucernari, per inserire impianti adeguati sia di riscaldamento sia illuminazione, per prendere i giusti provvedimenti riguardo alla messa in sicurezza dell'edificio e al riposizionamento dei quadri si impiegano diversi anni.

In particolare, all'inizio dei lavori il tratto del Corridoio Vasariano relativo allo scavalcamento dell'Arno si presenta con gli incatenamenti provvisori del dopoguerra, a causa dello strapiombo causato dalle mine e rimane così fino al 1966, perchè da un lato i tecnici specializzati ne consigliano lo smontaggio e rimontaggio delle due esili pareti perimetrali, mentre dall'altro lato gli orafi si rifiutano di chiudere per un periodo troppo prolungato le loro botteghe per sistemare i danni. Per correggere lo strapiombo, l'Ing. Piero Meluzzi presenta il suo progetto, secondo il quale una struttura deformata in montanti metallici avrebbe dovuto ripercorrere il profilo a strapiombo dal lato strada attraverso le botteghe degli orafi fino all'imposta della copertura del Corridoio, per sostenere le due pareti. La struttura che si vede consiste in un reticolo di elementi metallici verticali e orizzontali, montanti e tiranti, che funzionano grazie a tenditori posizionati correttamente e resi invisibili. L'alluvione facilita la soluzione di questa parte, perchè permette l'accordo delle parti (Comune, Demanio, privati), in questo tratto del corridoio viene ricostruita la vecchia soffittatura di stuoia intonacata coeva della struttura del tetto soprastante, abbattuta dalle mine. Questo intervento consente di coprire i tiranti metallici orizzontali presenti nel sottotetto, ma la nuova copertura verrà rimossa in un secondo momento.

Uno dei documenti più autorevoli a cui fare riferimento per capire l'entità dei danni di guerra inferti a Firenze dalle mine tedesche sganciate sull'area limitrofa al Ponte Vecchio è certamente la relazione dell'allora Soprintendente Giovanni Poggi intitolata *Danni subiti da edifici artistici per le distruzioni provocate dal nemico nella notte dal 3 al 4 agosto e nei giorni seguenti* datata

12 agosto 1944. Come si intuisce dal titolo, in questo documento Poggi analizza tutti i danni subiti dagli edifici di valore storico-artistico e dai monumenti di Firenze, tra i quali naturalmente la Galleria degli Uffizi. Così riporta Poggi:

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 stoia 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 Traballesi, 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 una largo foro nel pavimento che appare pericolante. Il corridoio è interrotto all'arco dei Bardi e 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 da una volta ornata da affreschi a grottesche.⁸

Tre anni dopo aver scritto questa relazione il Soprintendente ci lascia traccia di tutti i lavori e delle problematiche che negli anni immediatamente successivi alla fine della guerra ancora devono essere risolti o che si trovano in via di esecuzione presso la Galleria. La Soprintendenza alle Gallerie di Firenze, approfittando della forzata chiusura nel periodo bellico delle Gallerie e Musei e dal relativo sfollamento di opere d'arte, decide fino 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. Il documento da lui redatto è la *Relazione sulla situazione dei lavori*

alla Galleria degli Uffizi⁹, del 1947, in cui chiarisce che i lavori di trasformazione ai lucernari delle Sale Toscane, la nuova sistemazione delle Sale Venete e la ricostruzione di una nuova sala, oppure ancora altri lavori come la sistemazione dell'ingresso e lo spostamento dell'ascensore, messi in programma durante la guerra, si erano interrotti a causa del passaggio del fronte da Firenze nell'anno 1944. Questo provoca ulteriori danni alla fabbrica degli Uffizi dopo lo scoppio delle mine che distruggono l'area limitrofa a Ponte Vecchio. I lavori da eseguire si sovrappongono a quelli già in programma.

Poggi ribadisce che quasi tutte le doppie finestre della Galleria che si affacciano sul Piazzale degli Uffizi sono crollate come centinaia di metri quadrati di soffitti poccettiani delle salette del Buontalenti e dei corridoi, quelli rimasti integri invece si sono fortemente indeboliti. Per quanto riguarda le coperture, Poggi riporta che è avvenuta una sconnessione della quasi totalità del manto di copertura di tutti i tetti e la rottura di un numero considerevole di embrici, mentre i lucernari in vetro termolux in quasi tutte le sale si sono disintegrati. Sempre riguardo alla precarietà statica della Galleria, si registra la sconnessione delle murature principali e la demolizione dei tramezzi, aggravata dal forte lesionamento delle volte a calotta e a botte della Sala della Niobe e dal relativo crollo di 2/3 della decorazione a lacunari dorati e di gran parte della decorazione parietale. I pavimenti, che già si trovavano in condizioni precarie a causa del lungo uso e del passaggio continuo di grossi carichi, mostrano forti peggioramenti e sconnessioni a causa delle scosse provocate dagli scoppi delle mine.

L'impianto di riscaldamento, che già versava in condizioni precarie prima del conflitto, dopo il 1944 non è più utilizzabile ed infine, in corrispondenza di via de' Bardi il corridoio vasariano è completamente interrotto e inagibile.

Alla fine della sua relazione Giovanni Poggi trae un'importante conclusione, che porterà intellettuali, architetti, soprintendenti e direttori del secondo dopoguerra a riconsiderare il generale assetto della Galleria:

I lavori che si rendevano così necessari erano di una 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.¹⁰

Non solamente nel clima fiorentino della ricostruzione,

ma anche nel resto della penisola si rende chiaro che il recupero completo delle gallerie a seguito delle distruzioni portate dalla guerra è impossibile e, forti di questa consapevolezza, si progettano nuovi assetti e nuovi allestimenti.

La Soprintendenza alle Gallerie di Firenze perizia fra il 1944 e il 1946 una somma di L. 128.126.591, di cui, fino al momento in cui Poggi scrive, da parte del Ministero sono state finanziate ma non ancora interamente pagate L. 57.556.592. A causa dell'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 1947) può essere fissata con sufficiente approssimazione in L. 350.000.000, cifra che comprende le spese per la costruzione delle nuove sale degli autoritratti e della nuova scala di uscita sul lato della Vecchia Posta. Non viene invece compresa la ricostruzione del tratto distrutto del Corridoio tra gli Uffizi e Pitti, il tratto tra la Chiesa di S. Felicità e il Ponte Vecchio, perchè la ricostruzione di quella parte deve essere contemplata nel piano di ricostruzione di quella zona della città.

Preventivate tutte le spese, il Soprintendente anticipa inoltre che si pensava ad una riapertura del primo corridoio e delle sale adiacenti con la Scuola Toscana nel novembre 1947, ovviamente nel caso in cui il Ministero avesse fornito il numero di custodi necessari. Pronostica poi una seconda apertura delle sale venete, del Van Der Goes e di Rubens nella primavera del 1948, e precisa che la riapertura delle sale degli Autoritratti avrebbe dipeso dalla concessione dei fondi dal Ministero.

Nella lettera che Poggi invia alla Direzione Generale delle Belle Arti e al Prefetto di Firenze, il quale si era interessato dei lavori, lamenta la disattenzione avuta nei confronti delle opere da effettuare alla Galleria degli Uffizi, che lui stesso aveva precisato nelle relazioni precedenti e sollecitato. Poggi sottolinea anche che il non tempestivo intervento nell'immediato, negli anni 1944-45, aveva provocato ulteriori danni alle pavimentazioni e alle tappezzerie a causa delle intemperie abbattutesi sulla Galleria ormai priva di chiusure e infissi.

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.¹¹

Rimarca successivamente l'esigenza di realizzare le

opere messe già a preventivo, alle quali aggiunge 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, e la nuova sistemazione dell'ascensore che occorre rinnovare completamente nella sua parte meccanica e spostare per rendere utili le stanze prima da esso attraversate.

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.^{1 2}

In Soprintendenza si avverte maggiormente il danno provocato dal mancato finanziamento dopo che la Direzione Generale delle Belle Arti aveva rifiutato una proposta di finanziamento da parte della Cassa di Risparmio di Firenze prima e, successivamente, anche la richiesta pervenuta dalla Svizzera di ospitare a Ginevra una mostra dei capolavori degli Uffizi. Ques'ultima proposta avrebbe visto l'anticipo di almeno 400 mila franchi svizzeri, somma che sarebbe bastata già all'avviamento dei lavori in vista di una prima riapertura.

Un'altra importante fonte per conoscere i danni subiti dalla fabbrica degli Uffizi nell'immediato dopoguerra è il volume *Galleria degli Uffizi Firenze - Introduzione all'architettura. I danni di guerra e il progetto di sistemazione*^{1 3} di Lando Bartoli, allievo della Facoltà di Architettura di Firenze, dove insegnava Michelucci, poi funzionario della Soprintendenza ai Monumenti ed in seguito direttore dell'Opificio delle pietre dure, il quale, dopo la nomina da parte di Giovanni Poggi e del Tenente Frederick Hartt dell'Ufficio alleato del MFAA (Monuments, Fine Arts and Archives) Subcommission, viene incaricato di seguire i lavori di consolidamento e restauro. Bartoli ricorda il periodo immediatamente successivo alla guerra e le difficoltà economiche affrontate nello stesso periodo agli Uffizi per fare fronte ai restauri. Lo ricorda come un periodo difficile perchè le ingenti spese da sostenere influenzarono 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 ebbe importanti figure di riferimento per la ricostruzione di Firenze nel secondo dopoguerra come Giovanni Poggi, Filippo Rossi, Ugo Procacci, Mario Salmi e Carlo Ludovico Ragghianti. Nel suo volume del 1946 illustra lo stato di fatto e il progetto di sistemazione dalle prime idee alle scelte progettuali oltre al suo entusiasmo dovuto alla grande opportunità professionale ricevuta, da cui avrebbe potuto imparare a confrontarsi con temi architettonici e urbanistici complessi e interessantissimi.

Naturalmente Bartoli, dopo aver sottolineato lo stato di distruzione lasciato dalle mine posizionate dalle truppe tedesche al di qua e al di là dell'Arno sulle case, sulle chiese, torri e sui 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. Questa aveva messo in luce la struttura metallica, che costituisce l'elemento statico resistente dell'ultimo piano. I lavori iniziano nel 1946 e rivelano la struttura del fabbricato, cosa fondamentale per mettere in opera le operazioni per il consolidamento.

Il progetto di Lando Bartoli costituisce il primo passo verso la prima riapertura degli Uffizi nel dopoguerra del 1948 e costituisce la prima fase del progetto di restauro conservativo per mettere in sicurezza tutti gli spazi al fine di raggiungere la possibile fruizione del pubblico.

1.2. Il progetto di restauro conservativo della fabbrica - La prima riapertura degli Uffizi del 1948, la seconda riapertura del 1952 e la critica.

La prima riapertura al pubblico del 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 ovviare 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 comunque già portato fuori dai confini italiani molte delle opere, di cui molte vanno distrutte, per allestire il *Führermuseum* che, fino alla fine, Hitler sogna di fondare a Linz: i capolavori da esporre sono tutte le opere razziare 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.

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

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 della Scuola Lombarda ed Emiliana dal Quattrocento al Cinquecento nel primo Corridoio, ma non si innesca il processo di cambiamento radicale dei musei italiani, cosa che invece caratterizza la seconda riapertura del 1952, sotto la guida di Roberto Salvini¹⁴. Durante questo primo periodo di restauro della Galleria ci si concentra infatti maggiormente sulla parte strutturale e architettonica dell'edificio con il progetto di Lando Bartoli, mentre l'ordinamento rimane quasi invariato rispetto a prima del conflitto, così come lo aveva predisposto Giovanni Poggi nel 1919, secondo la suddivisione per Scuole. Il restauro effettuato si occupa 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 rimanevano praticamente invariate rispetto al primo dopoguerra, le uniche variazioni consistono solamente nel riallestimento delle opere nelle nuove sale ristrutturare.

In questo periodo avviene il lancio del gusto dei Primitivi, di quei pittori cioè che avevano iniziato la pittura italiana nel Duecento e Trecento, oggetto degli studi di

medievisti come come Toesca, Offner e, prima ancora, di Bernard Berenson:

Cimabue, Giotto e i giotteschi furono trasferiti all'Accademia come anelli essenziali della storia pittorica italiana, alla quale furono doverosamente aggiunti.¹⁵

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 fatti uscire dai depositi, dove sostavano per mancanza di finanziamenti, e sono inseriti nel percorso espositivo, che procede cronologicamente con la Scuola Toscana (XVI secolo), le Scuole Emiliana e Lombarda (secoli XVI e XVII), fino ad interrompersi nella tredicesima sala dove erano esposti Michelangelo e Raffaello.

Appena entrato agli Uffizi il visitatore può subito ammirare all'ingresso la *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello, nella prima sala poi la *Maestà* di Cimabue, la *Madonna Rucellai* di Duccio, in prestito da Santa Maria Novella e poi rimasta al museo, e il *Crocifisso* di Cimabue, che successivamente torna al suo sito iniziale nel convento dei Frati di Santa Croce dove subirà la sua tragica fine andando perduto nell'alluvione di Firenze del 1966. Si possono ammirare la *Crocifissione* di Nardo di Cione e i *Santi Patroclo e Niccolò* di Ambrogio Lorenzetti provenienti dal Museo Bandini di Fiesole, il tabernacolo di Jacopo del Casentino dalla Collezione Cagnola, la *Madonna con Bambino* e *Santi* di Botticelli prestata dall'Accademia, la *Cena in Emmaus* del Pontorno e la *Madonna dal collo lungo* del Parmigianino.

Queste sono alcune delle opere hanno un valore inestimabile e sono allo stesso tempo documenti storici importanti per svolgere 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.

I danni di guerra rendono possibile un completo rinnovamento delle gallerie italiane, che, partendo dalla trasformazione architettonica necessaria per rimediare alle distruzioni, non saranno più le stesse di prima e diventeranno un forte mezzo didattico e di coesione sociale, perchè riuniscono sia gli studiosi sia i principianti della storia dell'arte. Agli Uffizi di Firenze come nel resto della penisola, soprintendenti, direttori dei musei e architetti collaborano per riprogettare questi luoghi una volta

riservati solo ad un'élite di studiosi e collezionisti che ora si aprono al pubblico di massa, grazie anche alla diffusione della stampa alle riproduzioni a colori. In particolare, Guglielmo Pacchioni chiarisce la nuova funzione del museo che deve essere esplicitata anche dagli stessi caratteri architettonici e di allestimento delle sale

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 esperta¹⁶

Roberto Salvini sottolinea inoltre un altro 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.¹⁷

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:

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.¹⁸

La seconda riapertura del 1952 avviene durante il directorato di Roberto Salvini (1949-1956), che porterà nella Galleria un profondo spirito innovatore moderno. Durante il suo incarico si succedono Guglielmo Pacchioni e Filippo Rossi alla Soprintendenza alle Gallerie, mentre Armando Venè e Alfredo Barbacci sono ai Monumenti. In una relazione del 1951 Pacchioni avanza la richiesta e segnala la necessità di spostare l'Archivio di Stato che occupa gran parte del piano terra e primo dell'edificio,

ma ciò, insieme alla forte presenza di materiali lignei, costituisce un forte rischio di incendio, per questo motivo il Soprintendente aveva persino provveduto a spostare i laboratori di restauro dai vani vicini alle collezioni. Oltre a questo, al trasferimento altrove dell'Archivio di Stato, sarebbe stato possibile l'ampliamento della Galleria di quasi il doppio della superficie e, proprio in questo momento della storia degli Uffizi, si pensa per la prima volta all'estensione del percorso di visita che sarà oggetto del progetto *Nuovi Uffizi*, ancora oggi non terminato. Si accusano ancora i danni della guerra in alcuni punti e si avverte la priorità di mettere in sicurezza la struttura oltre a quella di migliorare gli impianti per la conservazione e visibilità delle opere. La riapertura del 1952 si caratterizza per la funzione pedagogica e sociale conferita al museo che diventa un aspetto essenziale e comune a tutti i musei italiani, nei quali la fruizione delle opere non appartiene solo agli studiosi ma anche ai principianti dell'arte dal momento che tutti possono maturare un personale parere e restituire una propria risonanza nei confronti dei capolavori esposti. È importante evidenziare che in vista della seconda riapertura il riallestimento avviene un'ottica rivoluzionaria e, dati i presupposti sopra descritti, viene per la prima volta riconsiderato seriamente e ripensato in funzione delle influenze che gli artisti esercitano l'uno nei confronti dell'altro, anziché per Scuole sulla base del criterio cronologico come era stato fino a quel momento. Questo sarà uno dei concetti fondamentali alla base del progetto di sistemazione delle sale dei Primitivi, lasciate indietro dai lavori del 1952, ma riprogettate su questi principi da Scarpa, Michelucci e Gardella negli anni immediatamente successivi.

Dopo il 1948 il criterio di riordinamento diventa il fulcro della riflessione in vista della nuova riapertura. Salvini e Pacchioni lavorano insieme dal momento che entrambi non credono più nell'efficacia dell'esposizione per Scuole e dopo che la critica aveva dimostrato il proprio interesse nei confronti dell'arte non italiana e degli scambi culturali avvenuti fra artisti lontani. Le nuove riflessioni sulle possibilità di apertura verso nuove visioni e nuovi orientamenti della pittura non possono rispecchiarsi nell'allestimento delle sale come è nel '48 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»¹⁹. «Ogni singolo pezzo assumeva così nel nuovo allestimento una valenza storico-relazionale, configurandosi quale elemento

di un percorso unitario, finalizzato a illustrare l'intera storia dell'arte italiana»²⁰. Sia Pacchioni sia Salvini 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 del proprio tempo.

Roberto Salvini decide di seguire un ordinamento fondato sul criterio cronologico piuttosto che su quello per Scuole, il parametro tempo viene preferito allo spazio, come era accaduto precedentemente in funzione delle teorie crociane di un formalistico e neo-idealistico «saper vedere».²¹ Salvini aveva a lungo studiato le teorie estetiche per poi elaborare le proprie, che sintetizza nella guida per i visitatori della Galleria elaborata nel 1954: «Si è mirato in primo luogo ad una presentazione nitida e spaziata 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».²²

Salvini, come Lando Bartoli aveva fatto precedentemente, 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 e, nel 1952, decide 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 erano 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). Nonostante questi suggerimenti, Salvini permette la sostituzione del rivestimento rosso della Tribuna con una stoffa gialla, che va a ricoprire il simbolico colore rosso delle pareti di questa sala, riportato poi alla luce nel corso dei restauri degli ultimi anni per il progetto *Nuovi Uffizi*. Insieme al riordinamento, come accade per molti musei italiani, si procede ad un restauro conservativo, nonostante alcuni interventi vadano ad intaccare la struttura architettonica, perché si rende evidente il fatto che i musei distrutti dalla guerra non potranno mai più essere gli stessi edifici con la medesima funzione, ma si sta andando incontro ad un rinnovo radicale.

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 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. 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.

Da un punto di vista architettonico, inizia con Guido Morozzi una seconda fase di restauro dopo gli interventi di Lando Bartoli, che era stato 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 lucernari 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 costruzione del nuovo cavalcavia su via dei Bardi. L'incarico di Guido Morozzi si interrompe però dopo quasi un anno, quando, nel 1953, dopo il completamento dei lavori avviati ed il relativo collaudo, vengono convocati Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci e Carlo Scarpa ad intervenire nelle prime sale espositive. Morozzi affianca i tre maestri nella direzione tecnica e nel coordinamento delle opere.

1.2.1. Il lavoro di 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 la riapertura del 1952 e per il progetto per le Sale dei Primitivi.

I lavori iniziano nel 1946, quando viene spostato anche l'ascensore vicino allo scalone vasariano e, proprio questi lavori rivelano il sistema di ancoraggio delle catene del portico del piano terra e dei fazzoletti collegati alle stesse catene. Bartoli si trova quindi di fronte ad un edificio che si mostra nella sua interezza: la parte tecnologica, gli aspetti compositivi, la funzione

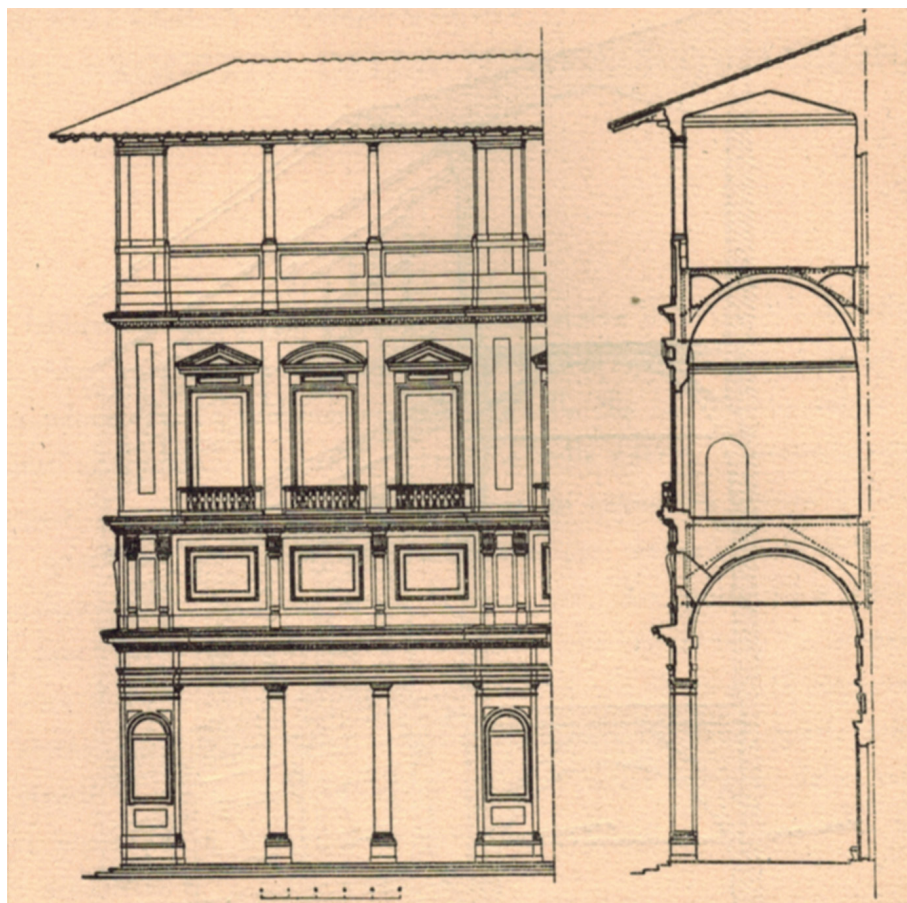


Fig. 2. Armatura metallica delle volte del piano terra e del piano primo, sono visibili le catene, contro-catene, i fazzoletti e gli ancoraggi delle due armature. Bartoli Lando, *Galleria degli Uffizi Firenze - Introduzione all'architettura. I danni di guerra e il progetto di sistemazione*, Cya Editore, Firenze, 1946, p. 19.

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, Lando Bartoli descrive nel suo volumetto le operazioni di svuotamento delle masse operate sulla fabbrica affinché le colonne non dovessero 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 costituiva un tipo di armatura del cemento "ante litteram", quasi una specie di antenato del cemento armato come inteso dai moderni (Fig. 2). L'autore afferma che

le volte interessanti la statica sono quelle del piano terreno e quelle del piano primo. Le armature metalliche dell'una e dell'altra sono simili; come si può vedere dai disegni, e cercheremo qui di commentarle. *Volte del piano terreno* - i lavori per lo spostamento dell'ascensore nella nuova sede hanno messo in luce sul muro perimetrale del portico l'ancoraggio delle catene (quelle visibili dal portico) costituito da una robusta sbarra di ferro collegante una coppia di catene e prolungata

per una lunghezza complessiva di quasi 4 metri e delle dimensioni di mm. 39x72. Oltre a questo ancoraggio si è messo anche in luce un montante verticale che costituisce l'ancoraggio di un'altra catena nascosta nella muratura e del fazzoletto che a quella si ricollega. Sarebbe interessante conoscere la realizzazione dell'ancoraggio sulla faccia di fronte e cioè sopra l'intercolonnio, ma l'ipotesi più ragionevole che si può fare in proposito è che tutte le catene si ancorano ad una sbarra lunga che con quella neutralizza la spinta della volta a botte continua.

Volta del piano primo - Una successione di volte, per la maggior parte a padiglione, regge il soprastante piano della Galleria. A differenza del sistema precedente, in questo abbiamo un maggiore alleggerimento ottenuto a mezzo dei cunicoli laterali disposti in corrispondenza delle reni delle volte.

L'armatura metallica è simile a quella descritta sopra, salvo che le catene inferiori e quelle superiori sono collegate dallo stesso ancoraggio verticale al quale è fissato anche il fazzoletto. La messa in tensione del sistema è ottenuta con delle zeppe di ferro.

Non si può dire che ad un'analisi rigorosa delle sollecitazioni che si verificano nelle sezioni corrisponda un criterio che consigli quelle strutture. Si chiederebbe troppo. Ma l'importanza dell'orditura metallica, la quale consiste soprattutto nella presenza delle numerose catene vicine le une alle altre, risiede anche nel fatto che essa costituisce un'armatura tale da annullare o ridurre di molto gli effetti che in una struttura interessante una notevole lunghezza si manifesterebbero per eventuali cedimenti di parti di edificio. Questa armatura nei due piani verticale e orizzontale assicura quindi non solo la stabilità dell'edificio, ma ne garantisce anche la conservazione contro tutte quelle cause di deterioramento che con la statica non hanno un evidente legame, ma che possono, se non previste, minacciare la vita di una fabbrica.

Questo processo tecnico, che può far sorridere i moderni costruttori del cemento armato, perchè ad essi si può presentare come un balbettamento di bambino, rappresenta invece un punto notevole nel campo delle possibilità espressive della costruzione in muratura armata. Oltre è difficile procedere se non tentando altre vie.^{2 3}

Le distruzioni rivelano la struttura statica della fabbrica in diversi punti e l'architetto è profondamente colpito dall'unità stilistica che la contraddistingue, imposta perciò l'opera di ricostruzione sulla base di questa fissando due linee di intervento, una pratica e una teorica: voleva da un lato restituire alla Galleria una buona illuminazione mantenendo il carattere di architettura monumentale, dall'altro conferire unità e armonia alla successione delle sale in rapporto visivo sempre con l'Arno e con il piazzale. Per questi motivi progetta l'inserimento di numerosi lucernari, 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. Cerca inoltre di rispettare il modello vasariano nell'allestimento e nella risistemazione dei vasti stanzoni presenti nella Galleria, che, a differenza di alcuni ambienti come la Sala della Niobe o la Sala delle Gemme, presentano caratteri stilistici non coerenti o soluzioni allestitivo a imitazione di stili passati.

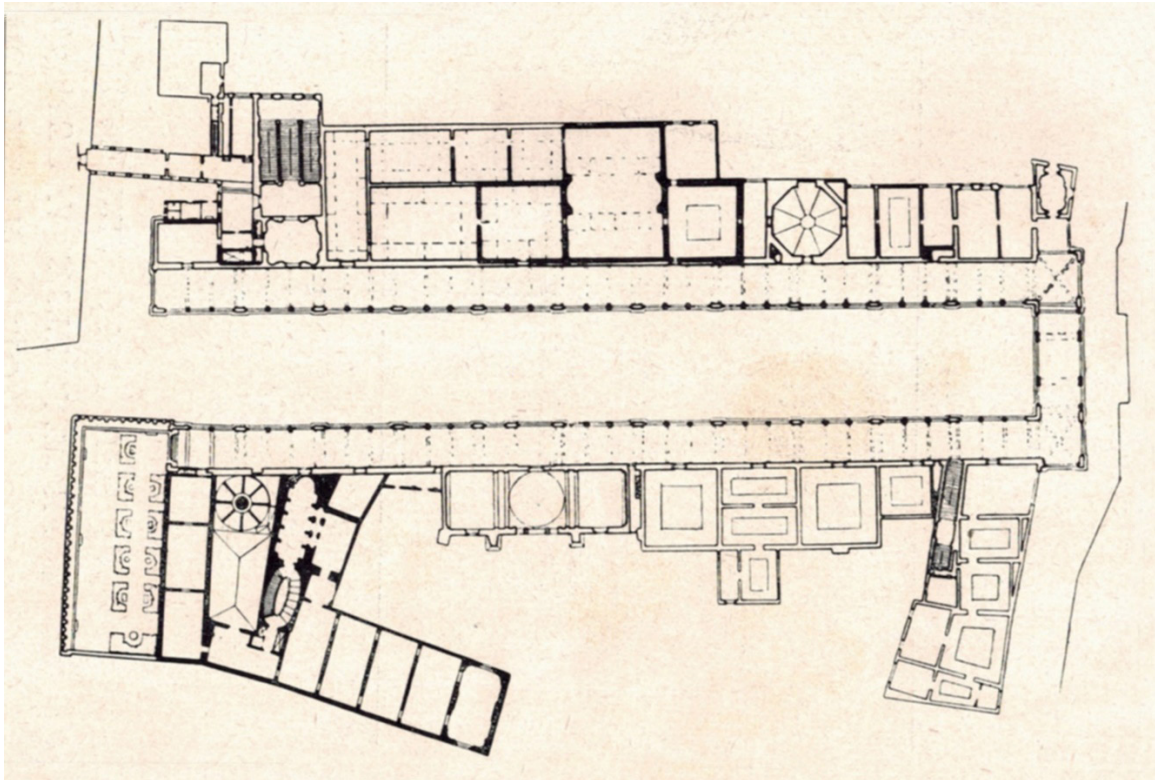


Fig. 3. Pianta del piano secondo, la Galleria con parti campite in nero che indicano i lavori di modifica previsti nel progetto. Bartoli Lando, *Galleria degli Uffizi Firenze - Introduzione all'architettura. I danni di guerra e il progetto di sistemazione*, Cya Editore, Firenze, 1946, p. 44.

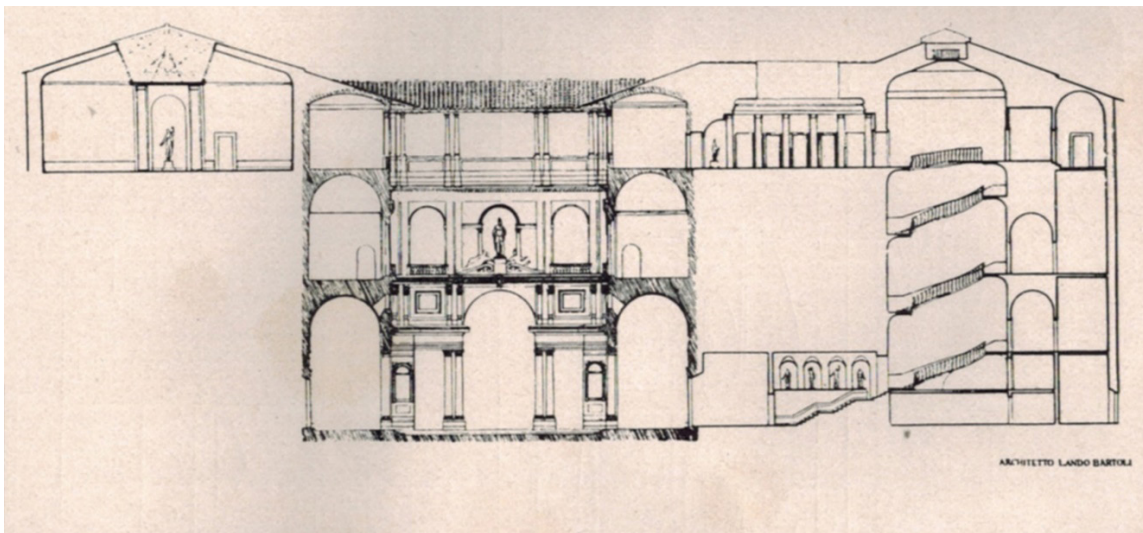


Fig. 3. Sezione trasversale sulla sala di nuova costruzione e sulla nuova scala di uscita. Bartoli Lando, *Galleria degli Uffizi Firenze - Introduzione all'architettura. I danni di guerra e il progetto di sistemazione*, Cya Editore, Firenze, 1946, p. 45.

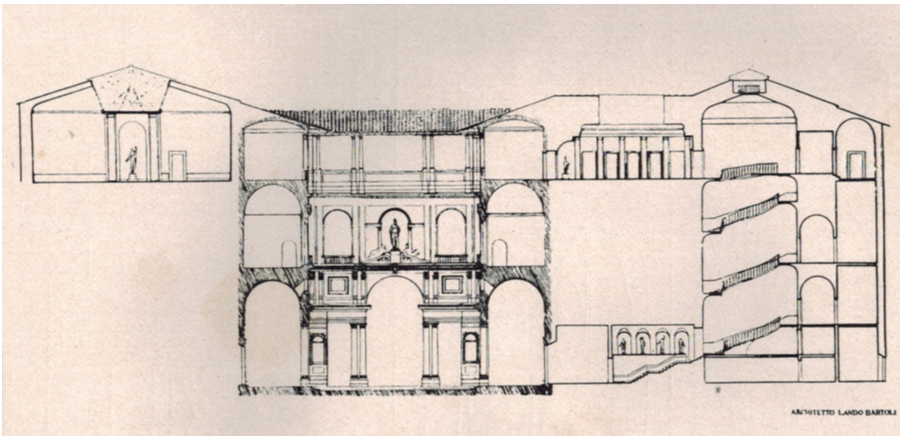


Fig. 4. Studi per la sistemazione della sala di nuova costruzione in funzione del sistema di illuminazione. Bartoli Lando, *Galleria degli Uffizi Firenze - Introduzione all'architettura. I danni di guerra e il progetto di sistemazione*, Cya Editore, Firenze, 1946, p. 46.

Bartoli risistema la Sala delle Arti, oggi Sala del Botticelli dove successivamente il Direttore Salvini espone la Scuola Fiorentina e Umbra, costruendo un solaio che divide orizzontalmente una porzione del teatro buontalentino e progettando l'allestimento per la parte superiore come sala della Galleria, soluzione approvata anche da Carlo Ludovico Ragghianti. Risistema anche quella che oggi si chiama Sala di Leonardo suscitando molte critiche per il lucernario che fa costruire a forma di 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 ricerca effetti scenografici nell'allestimento delle opere, sempre in numero minore per essere meglio ammirate. Diversi critici si stagliano contro queste decisioni, che anticipano la risistemazione in chiave moderna del 1956 che interesserà le Sale dei Primitivi, ma, alla riapertura scatenano forti dubbi in coloro che prediligevano i vecchi allestimenti (Fig. 3, 4).

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; i fregi infine erano invece coperti da pannellature.²⁴

1.3. L'evoluzione della fabbrica vasariana durante i differenti direttorati

Sul finire dell'Ottocento cresce il numero di visitatori della Galleria e, con esso, anche la gravità delle condizioni conservative dell'immobile, che inizia a sentire il bisogno di un progetto organico e complessivo di restauro e ampliamento. La riqualificazione degli spazi aveva l'importante funzione, ormai riconosciuta dall'intera comunità accademica e scientifica, di sottolineare l'alta qualità dell'architettura rinascimentale. I primi lavori si registrano nel 1905 su quanto riportato nella perizia di massima dell'architetto Ezio Cerpi dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti e riguardano i locali posti all'inizio del terzo corridoio e sul lungarno Archibusieri, prevedono il rialzo di alcuni ambienti destinati alla Direzione con la creazione di nuove sale a completamento di quelle già esistenti, la creazione di nuovi accessi, soffitti in "stoiato" e lucernari, la demolizione e ricostruzione della scaletta per raggiungere le salette che ospitavano le stampe e i disegni antichi al termine del terzo corridoio. Nel 1889 Luigi del Moro progetta delle nuove sale in ampliamento alla Galleria ottenute dividendo orizzontalmente la prima parte dell'ex teatro medico: al primo piano vengono ricavati nuovi spazi di deposito ceduti successivamente agli archivi, mentre al secondo piano si avvia la creazione di sette nuove sale in stile classicheggiante con soffitti a cassettoni e lucernari (di cui restano i disegni a matita). Queste sale resteranno praticamente invariate fino al secondo dopoguerra, quando, in seguito ai danni registrati, saranno oggetto del progetto di Carlo Scarpa, Giovanni Michelucci e Ignazio Gardella.

Nel 1909 viene creata la Soprintendenza alle Gallerie e si dà avvio ad un generale riordinamento dell'intera collezione, concluso sempre nello stesso anno sotto la supervisione del direttore Corrado Ricci, il quale immagina di conferire omogeneità alla raccolta in modo da valorizzarne l'importanza. In ogni sala viene progettato e inserito l'impianto di riscaldamento e abolito il rischio di incendio. Tra il 1912 e il 1913 l'architetto Ezio Cerpi redige un'altra perizia per il collaudo del primo ascensore e per l'adattamento delle sale lungo la loggia dei Lanzi: le tre stanze lungo la terrazza prendevano luce da finestre laterali, ma l'illuminazione risultava insufficiente per la corretta visione delle opere, si decide così di alzare il soffitto e di costruire delle lanterne e controlanterne. In questo periodo oltre i due terzi dell'edificio sono ancora occupati dall'Archivio di Stato, ma vengono avviate le prime trasformazioni significative come la mutilazione della Scala Buontalentina e la modifica del Ricetto. Nel 1916 riapre la loggia della Sala delle Carte Geografiche

e si avvia una campagna di restauro delle logge e del lastrico.

Tra il 1918 e il 1919 il Soprintendente Giovanni Poggi fa eseguire una serie di lavori di riqualificazione e restauro della Galleria, prima di avviare un rinnovo nell'allestimento museografico. Vengono restaurati i soffitti del primo corridoio e rinnovati i pavimenti in marmo bianco e bardiglio, riorganizzate le sale espositive delle Scuole Toscana e Veneta con la modifica e la creazione di nuove aperture. Si pensa anche alla realizzazione di una nuova sala per le sculture da costruire su via della Ninna a ridosso della parete frontale del primo corridoio, di un nuovo scalone e di altre cinque sale espositive con il rialzamento dei locali dei magazzini (progetto del 1920 rimasto poi solo sulla carta).

Dal 1924 iniziano i primi scavi archeologici riguardanti la chiesa di San Pier Scheraggio e continuano i restauri dei loggiati. Nel 1925 il Superiore Ministero autorizza la sistemazione delle sale delle Stampe posizionate alla fine del terzo corridoio affinché fossero pronte ad accogliere una parte della collezione degli autoritratti, seguendo un progetto dell'architetto Zalafi che si conclude nel 1927. Fino agli anni Trenta vengono eseguiti interventi di manutenzione e restauro alle logge, alla copertura ai lucernari oltre a manutenzioni straordinarie che hanno avuto seguito fino ai giorni nostri. Il 6 giugno del 1936 si riuniscono il soprintendente Giovanni Poggi per l'Arte medievale e moderna, il Direttore generale dell'Ufficio delle Antichità e Belle Arti Pietro Tricarico, Antonio Panella, responsabile dell'ufficio tecnico della Finanza per il Regio Archivio di Stato, con il fine di distribuire nella maniera più idonea i locali della fabbrica già occupati dalla Reale biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Con il trasferimento di questa infatti diventavano disponibili i locali del Palazzo dei Giudici, la Casa dei Veliti, la Sala Magliabechiana e altri vani più piccoli. Questa situazione di redistribuzione funzionale richiede poi un progetto di ampliamento e di sistemazione generale, eseguendo un aggiornamento del progetto di Zalafi degli anni Venti. Un punto di forza del progetto è l'aver affrontato le problematiche urbanistiche delle aree e degli immobili circostanti gli Uffizi, come ad esempio le demolizioni avvenute in piazza dei Castellani; nel progetto c'è inoltre la previsione di creare una nuova sala tra quelle progettate da Dal Moro (1889) e l'integrazione costituita dalle sale buontalentine. Siamo nel 1937 e fino al 1939 vengono praticamente solo effettuati cambiamenti negli allestimenti museografici.

Nel 1938 viene pensata una nuova sistemazione in occasione

della visita del Führer, durante la quale il direttore Gigliotti provvede a rimuovere ritratti e autoritratti dai cavalletti e li ricolloca a parete secondo un ordinamento in base alle Scuole. Nel giugno 1939 cominciano invece le operazioni di allontanamento e protezione delle opere d'arte in vista dell'entrata in guerra dell'Italia (alcune vengono spostate alla villa Medicea di Poggio a Caiano, alcune nei sotterranei di Palazzo Pitti, mentre le sculture nei sotterranei della Galleria. I gruppi scultorei più ingombranti come quello della Niobe e quello del Laocoonte sono protette sul posto). Queste manovre permettono di attuare il progetto generale di adeguamento del 1937. Tra gli anni Venti e Quaranta trova attuazione l'intervento di trasformazione delle "sale delle Iscrizioni", che interessa il vestibolo della scala Buontalentina mutilata, documentato dai disegni conservati nell'Archivio Disegni della Soprintendenza. I lavori proseguono fino al 1943, ma vengono purtroppo interrotti un anno dopo, nell'agosto 1944, quando Firenze è bombardata dai tedeschi. Vengono quindi ristrutturare le Sale Toscane del primo corridoio, le sale delle scuole Venete del braccio di ponente e alcuni locali di servizio come quello destinato all'Ufficio Esportazioni. Si prevedono inoltre, più in generale, altri lavori come ad esempio la sistemazione dei pavimenti dei nuovi solai, l'intonacatura a marmorino delle pareti, opere accessorie di falegname e il rifacimento delle coperture con l'inserimento di lucernari. Sempre nel 1943 l'ex Sala delle Arti viene divisa in senso orizzontale, opera che porterà alla creazione dell'attuale Sala Botticelli, e il Ministero dei Lavori Pubblici nel il Corpo Reale del Genio Civile ufficio di Firenze, autorizza la costruzione di 450 metri quadrati di solaio di tipo misto in deroga alla limitazione di impiego del ferro imposta nel periodo bellico.

Nell'estate del 1944 i lavori si interrompono bruscamente per il passaggio del fronte da Firenze, occasione in cui i bombardamenti distruggono buona parte della fabbrica vasariana, come descrive puntualmente il Soprintendente Giovanni Poggi nella sua relazione sulla situazione dei lavori alla Galleria degli Uffizi del 1946. Dal novembre 1944, come già anticipato, si occupa del restauro degli Uffizi l'architetto Lando Bartoli, il quale per il primo anno di incarico si impegna in un'attenta analisi dei danni e nella realizzazione degli interventi non più rimandabili di messa in sicurezza e consolidamento, analizza a fondo non solo la fabbrica ma anche gli scritti del Vasari nella sua opera *Vite*, in cui il maestro oltre a dichiarare la grande difficoltà di realizzare un edificio importante come gli Uffizi su un fiume e la pericolosità dell'opera, descrive

anche la realizzazione delle murature orizzontali, fregi, architravi e cornici realizzati come una piatta-banda che serviva per garantire maggiore stabilità, tanto che decise di riprodurre i disegni del Vasari.

Successivamente presenta un progetto generale per la risistemazione di tutto il museo nel 1946, che consente di vedere realizzabile la possibilità di riaprire la Galleria al pubblico nel 1948 e che prevede di rendere agibili il primo e il secondo corridoio comprendenti le prime sedici sale delle trentadue totali, comunque ancora sottoposte a riorganizzazione e restauro. Il progetto di Lando Bartoli, il suo lavoro e le linee teorica e pratica da lui seguite nel corso della redazione di questi sono estremamente importanti al fine di intendere l'entità del progetto per le Sale dei Primitivi, che trova un fondamento sugli spunti progettuali espressi da Bartoli in questi anni.

Nel volume pubblicato nel 1946, prima di presentare il suo progetto, Bartoli evidenzia le condizioni ancora difficili esistenti a distanza di due anni dall'inizio dei restauri: ci sono ancora lucernari e infissi distrutti, soffitti crollati anche affrescati, poccettiani, che richiedono lavori ingenti per essere ricostruiti, tramezzi e muri e tetti sconnessi, impiantiti molto danneggiati; sottolinea inoltre che 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 che potessero ospitare più opere del grande patrimonio artistico della Galleria e progettare un'uscita per i visitatori, che, una volta visitata la Galleria, dovevano ripercorrere l'intero percorso a ritroso. Nelle tavole di progetto, presentate all'interno del suo volumetto, Bartoli presenta 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 costituisce la parte rinnovata nell'illuminazione a luce indiretta ottenuta con superfici riflettenti e vetri termolux, come scrive Bartoli:

[...] avrà come la scala e come la sala rotonda un'intonazione di modernità e di impegno stilistico confacente alla destinazione dell'architettura.²⁵

Un'ulteriore ala oggetto di restauro è la terrazza contigua sopra alla Loggia dell'Orcagna, che verrà allestita ad area verde di ristoro per il visitatore.

Il progetto di Bartoli prevede una completa ristrutturazione di tutte quelle sale e degli ambienti che non presentavano un

particolare valore per storia o per qualità architettonica e la costruzione di uno scalone monumentale e di nuove sale espositive nell'ala ovest. Tutte le sale oggetto della sistemazione generale degli Uffizi dovevano essere armonizzate, lungo l'anello costituito intorno al Piazzale a "U", forte simbolo urbanistico della città di Firenze, dal momento che passeggiando nella Galleria il visitatore ha sempre sotto gli occhi Piazza della Signoria e l'Arno. Nel 1946 si sentono le ristrettezze economiche, dovute al fatto che erano già stati spesi molti finanziamenti ministeriali per il restauro e il ripristino, si prospettano però ulteriori interventi come la conclusione del complesso museale fino alla fine del terzo corridoio con la costruzione di un ascensore e di un scala per l'uscita dei visitatori, senza che questi ultimi obiettivi trovino in quel momento un compimento. Si presenta inoltre il problema della definizione architettonica della Sala delle Arti ottenuta con la costruzione del solaio che divide in due piani l'ultima porzione del teatro buontalentino, del quale erano rimaste in vista le ultime tre capriate. 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 ha il compito di uniformare la successione delle sale disposte sui tre corridoi tenendo presente allo stesso tempo l'importanza urbanistica del piazzale degli Uffizi racchiuso dai tre bracci, tra Piazza della Signoria e l'Arno e tra Palazzo Vecchio e il corridoio che conduce dagli Uffizi a Palazzo Pitti.

Il tema successivo da affrontare secondo Bartoli dopo l'armonizzazione delle sale era quello dell'illuminazione, che nelle sale espositive deve essere costante e intensa senza togliere monumentalità all'insieme: progetta quindi 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 fa un inciso nel suo testo, nel quale spiega le sue motivazioni teoriche per il nuovo sistema di illuminazione: 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».²⁶

Il nuovo sistema di illuminazione 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 dal momento che riequilibra le masse e il rapporto tra l'uomo e l'ambiente, come avviene ad esempio nella Tribuna coperta a cupola o nelle Sale delle Gemme e della Niobe, e protegge allo stesso tempo 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 ad ospitare il sistema grazie alla presenza delle capriate antiche, che ne consentono la realizzazione.

Bartoli è inoltre attento al carattere stilistico della fabbrica e ritiene che tutte le modifiche da apportare saranno 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 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 ed 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»²⁷, tranne nella Sala della Niobe e nella Sala delle Gemme. 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 perchè 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.

Alla fine della sua relazione Bartoli si sofferma sulle scelte accurate dei colori delle pareti e sull'attenzione posta nella preparazione dei fondi. Come ritornerà anche nel progetto per le Sale dei Primitivi, e il trattamento dei fondi è un punto fondamentale comune ad entrambi i progetti, non si è optato per colori duri e per tinte piatte, ma piuttosto per tinte «trasparenti»²⁸ ottenute per velature successive e sovrapposte.

Come si intuisce facilmente, esistono molti punti di

contatto tra il progetto del 1946 e quello per le Sale dei Primitivi terminato dieci anni dopo, tanto che, oltre ad altri importanti riferimenti ben evidenti nel progetto di Carlo Scarpa, Giovanni Michelucci e Ignazio Gardella, anche il progetto di Lando Bartoli può essere considerato il punto di partenza del loro progetto. Molto probabilmente i tre architetti hanno preso come riferimento, oltre alle teorie da lui esposte in *Introduzione all'architettura. I danni di guerra e il progetto di sistemazione*, il lavoro del loro predecessore nella Sala delle Arti, che è immediatamente adiacente alla parte che devono restaurare. Per esempio, alcuni temi del progetto del 1946 ritornano nel progetto del 1954-1956: il problema dell'uscita per i visitatori, i materiali utilizzati secondo la tradizione e l'attenzione alla composizione, al carattere stilistico del progetto in linea con quello dell'intera fabbrica esistente, ovviamente le nuove concezioni in tema di illuminazione e di impiantistica, l'attenzione posta sull'esistente come per esempio le capriate lignee.

Già il progetto di restauro del 1946 contiene *in nuce* i temi che anticipano prima le considerazioni contenute nelle relazioni di Salvini e Pacchioni per la sistemazione della Galleria del 1952 e poi il progetto per le Sale dei Primitivi visto che vengono ripresi nella relazione programmatica dei tre architetti per la sistemazione di queste prime sei sale di esposizione nel 1954. Lando Bartoli termina la sua relazione con queste parole:

Concludendo: si è creduto che i nostri grandi capolavori che hanno la prerogativa di essere sempre attuali, e perciò sempre moderni potessero essere sistemati tenendo presenti dei concetti moderni convinti che se in qualche errore grande o piccolo saremo incorsi, ciò sarà da imputarsi non al concetto, ma bensì a chi lo ha svolto.²⁹

A partire dal 1950 fino all'inverno del 1953 Guido Morozzi è l'architetto della Soprintendenza che continua i lavori iniziati da Lando Bartoli nel restauro della Galleria degli Uffizi. Morozzi deve affrontare i problemi che ancora presenta la fabbrica degli Uffizi, iniziando una più viva collaborazione con soprintendenti competenti e direttori della Galleria altrettanto colti che mutano l'allestimento della Galleria seguendo le evoluzioni museografiche.

I danni causati alla fabbrica dallo scoppio delle mine non sono del tutto risolti e gli Uffizi presentano ancora intere parti non accessibili, necessitano di fondi per poter ospitare gli impianti e i servizi indispensabili per la conservazione dei tesori di enorme valore che vi sono custoditi. I lavori continuano grazie all'iniziativa delle Soprintendenze alle Gallerie e ai Monumenti, che purtroppo

in quegli anni sono dotate di un numero troppo esiguo di funzionari per le necessità dei lavori da portare a termine, degli enti pubblici e dei cittadini. La Galleria doveva essere nelle condizioni di ricevere del pubblico ed espletare tutte le funzioni di un museo.

1.1.1. Il direttorato di Roberto Salvini, il lavoro con Guido Morozzi e Guglielmo Pacchioni

Gli attori di questo nuovo progetto di collaborazione tra Soprintendenze alle Gallerie e ai Monumenti, direttori dei musei e architetti che prende avvio all'inizio degli anni Cinquanta sono inizialmente Guglielmo Pacchioni, Alfredo Barbacci, Roberto Salvini e Guido Morozzi, che rappresentano ciascuna categoria rispettivamente.

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.³⁰

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. Pacchioni tiene a sottolineare che nel caso degli Uffizi il problema maggiore da affrontare è il pericolo di incendio, infatti 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, tra cui quello a piramide rovescia progettato da Bartoli, che sono ad esse ancorati. Allo stato delle soffitte si aggiunge il fatto che il piano mezzanino viene occupato dall'officina per il restauro, il che implica l'impiego di molto materiale facilmente infiammabile o che può causare incendi 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 contorna di una squadra di tecnici che hanno come obiettivo del loro lavoro allontanare i problemi di sicurezza, tuttavia gli obiettivi non sono facili da realizzare in un edificio storico e le finanze necessarie per attuare il progetto di messa in sicurezza sono ingenti.

Le problematiche esposte da Pacchioni nella sua relazione riguardo all'importante tema della sicurezza vengono risolte nella pratica 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 solette in laterizio per consentirne la praticabilità, in modo che con un intervento rapido si sarebbe potuto risolvere il pericolo di incendio,³¹ 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, cause di disagio per i visitatori e di squilibri per le opere d'arte³² e spiega i provvedimenti presi in materia descrivendo il funzionamento dei nuovi impianti.³³

Questo particolare intervento rende di conseguenza possibile la posa dei nuovi impianti e delle nuove persiane in metallo che permettono la modulazione della luce naturale. In questa fase Morozzi provvede anche a mettere in pratica alcuni accorgimenti con il fine di migliorare l'illuminazione sia nelle sale sia nei corridoi, mentre da un punto di vista strutturale, le modifiche apportate coordinate da Morozzi riguardano il corridoio ricavato a sbalzo sul fronte di via Georgofili, la riapertura delle finestre con affaccio sull'Arno tamponate e probabilmente coeve alla costruzione vasariana degli Uffizi, ed infine la modellazione dei nuovi lucernari.

Da ultimo, ma non meno importante, Pacchioni affronta il problema dell'illuminazione: ogni sala ha particolarità ed esigenze diverse. Su questo tema ribadisce l'importanza della collaborazione con Roberto Salvini, con il quale dichiara di guardare anche ad esempi stranieri come il museo del Louvre a Parigi o la National Gallery di Londra, e vede la possibilità di un'illuminazione serale come quella che tutte le gallerie italiane più famose dovrebbero considerare. L'impianto di illuminazione artificiale viene studiato insieme all'Istituto Nazionale di Ottica per realizzare impianti nel rispetto delle normative vigenti riguardo a biblioteche e gallerie, dove era primaria la necessità di proteggere e non alterare i colori sui dipinti.

Pacchioni riassume così i lavori eseguiti nella Galleria:

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 la via di piccoli forellini potrà portare, ad 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 ed 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.³⁴

Il Soprintendente rileva, proprio quando tratta i problemi di illuminazione, lo stato critico delle prime sale espositive (quelle che saranno 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 e con l'utilizzo opportuno di velari.

Quando Pacchioni descrive i «Criteri di ordinamento» ribadisce nuovamente la stretta collaborazione con Salvini e il concetto, che rimarrà un caposaldo anche nella riprogettazione delle prime sale, che le soluzioni tecnico-costruttive vanno di pari passo con il riallestimento. Si procede quindi con l'ordinamento cronologico invece che per Scuole.

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 una 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 grand pala del Baroccio, si raccoglievano, come si trattasse di una 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 avvicinamenti 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.³⁵

Roberto Salvini conferma quanto affermato dal Soprintendente nel saggio intitolato *Criteri di ordinamento e di esposizione* in cui spiega 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 al fattore 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 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 collocazione provvisoria e ciò che già rispecchia i principi del nuovo ordinamento rischierrebbe, in mancanza di ogni guida, di riuscire mal comprensibile al visitatore.³⁷

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 accentuato 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»: con queste parole 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. Anche Lando Bartoli nel suo volume del 1946 mette in luce lo stesso concetto per motivare il proprio progetto e i cambiamenti da lui proposti. Il rinnovo della

Galleria interessa infatti proprio queste sale definite «neutre».

Il concetto di neutralità sarà proprio alla base degli allestimenti futuri in quanto se da un lato Soprintendente e 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.³⁸

allo stesso modo, 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.³⁹

Il 12 dicembre 1953 anche il Soprintendente alle Gallerie Alfredo Barbacci lascia traccia della sua approvazione dei lavori compiuti fino a quel momento nella *Relazione sull'andamento dei lavori di sistemazione della Galleria degli Uffizi*, dichiarando da un lato la propria soddisfazione e dall'altro la necessità di continuare con gli stessi propositi:

I diversi problemi sono stati risolti in modo razionale ed 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 sulla 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.⁴⁰

Infine però, precisa la sua perplessità nel lasciare l'incarico delle opere architettoniche a Guido Morozzi, in quanto ancora impegnato nella redazione del piano paesistico di Firenze.⁴¹

Dallo stesso anno, mentre i progetti per la Sala della Niobe restano solo sulla carta, prende avvio un'ulteriore fase di rinnovamento degli Uffizi e vengono convocati Carlo Scarpa, Ignazio Gardella e Giovanni Michelucci per pensare la sistemazione delle sale dei Primitivi, a Guido

Morozzi invece vengono affidati la direzione tecnica e il coordinamento dell'esecuzione dell'opera. 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 conseguente 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 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, perchè questa doveva mantenere il carattere di salotto ottocentesco della città, ma, proprio per questo, era oggetto delle stesse problematiche di Piazza dei Castellani.

Note:

¹ Harrt Frederick, *Florentine Art under fire*, Princeton (N.J.) 1949, cit. in Belli Gianluca-Belluzzi Amedeo, *Una notte d'estate del 1944*, Polistampa, Firenze 2013, p. 17.

² Hitler aveva visitato Firenze un paio di volte, e, durante una riunione con Kesserling e Goering, comunica ai suoi di voler far saltare tutti i ponti tranne Ponte Vecchio, questa testimonianza viene riportata dal tenente colonnello Zolling ad Harrt.

³ 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 Dickens, Hesse e Bianchi Bandinelli osserva: "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". Belli Gianluca-Belluzzi Amedeo, *Una notte d'estate del 1944*, Polistampa, Firenze, 2013, pp. 17-21.

⁴ cit. in Belli Gianluca-Belluzzi Amedeo, *Una notte d'estate del 1944*, Polistampa, Firenze, 2013, cit., p. 16.

⁵ Comparsi su la rivista "Il Ponte", fondata da Piero Calamandrei nell'aprile 1945.

⁶ I dati attendibili non sono sufficienti in molti casi, alcuni esempi sono il Ponte di Santa Trinita, per il quale non si riescono a recuperare nemmeno un numero sufficiente di elementi lapidei per ricostruirlo, e palazzo Bardi Ambron. Lo stesso Berenson suggerisce di lasciare ad ogni proprietario la possibilità di decidere su come intervenire nel proprio e rivede la sua posizione iniziale, dato lo stato delle cose, dichiarando di essere disposto ad accettare anche costruzioni più moderne "concepite nello spirito fiorentino", che ritrovino le linee e i profili di prima. Belli Gianluca-Belluzzi Amedeo, *Una notte d'estate del 1944*, Polistampa, Firenze, 2013, p. 28.

⁷ Papini Roberto, *Il nostro referendum sulla ricostruzione di Firenze*, in «La Nazione del Popolo», III, 15 settembre 1946.

⁸ 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 Poggi Giovanni, «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, p. 25.

⁹ *Ibid.*, p. 25-26.

¹⁰ *Ibid.*, p. 25.

¹¹ *Ivi*, *Galleria Uffizi*, p. 26.

¹² *Ibid.*, p. 26.

¹³ Bartoli Lando, *Introduzione all'architettura. Galleria degli Uffizi. I danni della guerra e il progetto di sistemazione*, Cya Editore, Firenze 1946.

¹⁴ 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. E' 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 purovisibiliste. 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 Wofflin, 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.

Chiezzi Federica, *Verso i Nuovi Uffizi. La Galleria e la cultura del museo dal dopoguerra ad oggi*, Edifir, Firenze 2006, p. 24, www.treccani.it/enciclopedia/roberto-salvini.

¹⁵ Barocchi Paola (a cura di), *La Galleria e la storiografia artistica*, in Barocchi Paola-Giovanna 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.

¹⁶ Pacchioni Guglielmo, *A proposito dei lavori compiuti e da compiersi nella Galleria degli Uffizi 1951*, in «La Galleria degli Uffizi. Problemi tecnici e di ordinamento», Arnaud, Firenze 1951, cit., p. 5.

¹⁷ Salvini Roberto, *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, cit. p. 49.

¹⁸ Gardella Ignazio, Michelucci Giovanni, Scarpa Carlo, *Progetto generale di sistemazione della Galleria degli Uffizi*, Archivio MAXXI-Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, fondo Carlo Scarpa, serie progetti e incarichi professionali, "Scarpa-1.PRO/1/149", cit. p. 2.

¹⁹ Dalai Emiliani Marisa, *Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia*, in «Carlo Scarpa a Castelvecchio», catalogo della mostra a cura di L. Magagnato, Comunità, Milano 1982, cit., p. 161.

²⁰ Chiezzi Federica, *Verso i Nuovi Uffizi. La Galleria e la cultura del museo dal Dopoguerra a oggi*, Edifir, Firenze 2006, cit., p. 24.

²¹ Dalai Emiliani Marisa, *I musei della ricostruzione...*, cit., p. 161.

²² Salvini Roberto, *Galleria degli Uffizi. Catalogo dei dipinti*, Arnaud, Firenze 1954, cit., p. 4.

²³ Bartoli Lando, *Introduzione all'architettura. Galleria degli Uffizi. I danni della guerra e il progetto di sistemazione*, Cya Editore, Firenze 1946, cit. pp. 16-17.

²⁴ Cfr. negli apparati le planimetrie della Galleria e del percorso di visita.

²⁵ Bartoli Lando, *Introduzione all'architettura. I danni di guerra e il progetto di sistemazione*, Cya Editore, Firenze 1946, cit., p. 26.

²⁶ *Ibid.*, p. 24.

²⁷ *Ibid.*, p. 23.

²⁸ *Ibid.*, p. 29.

²⁹ *Ibid.*, p. 29.

³⁰ Pacchioni Guglielmo, *A proposito dei lavori compiuti e da compiersi nella Galleria degli Uffizi 1951*, in «La Galleria degli Uffizi. Problemi tecnici e di ordinamento», Arnaud, Firenze 1951, cit., p. 5.

³¹ 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 si limitano a

ricoprirle di vernice ignifuga.

³² 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.

³³ 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.

³⁴ Pacchioni Guglielmo, *A proposito dei lavori compiuti e da compiersi nella Galleria degli Uffizi 1951*, in «La Galleria degli Uffizi. Problemi tecnici e di ordinamento», Arnaud, Firenze 1951, cit., p. 36-37.

³⁵ *Ibid.*, p. 39.

³⁶ Salvini Roberto, *Criteri di riordinamento e di esposizione*, in «La Galleria degli Uffizi. Problemi tecnici e di riordinamento», pubblicato in «Gli Uffizi. Studi e Ricerche», n. 12, Centro Di, Firenze, 1994, p. 44.

³⁷ Salvini Roberto, *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, p. 44.

³⁸ *Ibid.*, cit., p. 43.

³⁹ *Ibid.*, cit., p. 43.

⁴⁰ 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.

⁴¹ *Ibid.*, p. 47.

2.1. Il ruolo del museo nell'Italia Repubblicana

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 ad una élite, richiamano grandi masse grazie alla diffusione della stampa a rotocalco, all'interesse per l'arte non figurativa, alle riproduzioni a colori che compaiono sui libri d'arte. Di conseguenza, così come si rinnovano le sale ricostruite dopo la guerra, anche il pubblico del museo muta e si compone di studiosi e di iniziati, conoscitori d'arte e principianti. Proprio i danni di guerra agli edifici, tra cui antichi manufatti come gli Uffizi, e alla città di Firenze offrono gli spunti per il rinnovamento completo delle gallerie italiane, che non saranno più quelle di prima, ma, al contrario, costituiranno un potente mezzo di coesione sociale grazie alla presenza di una particolare «regia».¹

Il processo di trasformazione dei musei non è immediato, ma si realizza nel corso di anni, non solo in Italia, ma anche all'estero. Secondo Luca Basso Peressut, in *Musei e museografia nell'età del Moderno*, 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 in particolare blocca il farsi 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, da questo incarnati dalle sue origini fino agli stessi anni del grande rinnovamento vissuto dai musei italiani.

Se infatti in Europa i musei nascono nell'Ottocento come trasformazione progressiva della collezione privata principesca in istituzione pubblica, a conseguenza del processo di affermazione delle idee democratiche, negli Stati Uniti le ragioni che segnano la nascita delle istituzioni museali

sono la volontà di utilizzarle come strumento sociale e

culturale con una particolare attenzione verso il pubblico ed i suoi interessi. I musei americani derivano queste idee proprio da alcuni musei europei come il Victoria and Albert Museum² e, infatti, il primo importante museo fondato a Washington è lo Smithsonian Museum, istituito grazie ad una ingente donazione da parte dell'inglese James Smithson al fine di creare 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, il Museum of Fine Arts di Boston o il Philadelphia Museum of Art, diventa lo spazio in cui coesistono e si uniscono due aspetti ereditati dalle esperienze europee: l'utilità, l'impeto pratico del Victoria and Albert e l'idealismo estetico del Louvre o dei musei berlinesi come l'Altes Museum.

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 e poi dell'imperialismo; si differenziano essenzialmente per le loro origini e per i propositi che li fanno nascere, o meglio, per il loro modello di sviluppo. Molti musei europei vengono creati come strumenti nelle mani delle classi al potere e dei governi per celebrare la grandezza nazionale, 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.

Un ulteriore 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: si instaura di conseguenza 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. Si instaura quindi un intreccio di relazioni tra musei, grandi magazzini e agenzie governative, che converte le opere d'arte in beni di consumo.

Sulle idee fondatrici e sulle esigenze che guidano la costituzione del museo americano Philip C. Johnson, intellettuale e architetto progettista di musei, scrive nel 1960 un saggio dove espone tutti 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 le preesistenze

e devono risultare dal restauro di importanti manufatti di valore storico, mentre oltreoceano si costruiscono ex novo.³ I temi trattati da Philip Johnson riprendono gli stessi che si stanno discutendo in Italia nel secondo dopoguerra e sono il sistema dei percorsi prima di tutto, che deve mantenere il senso di orientamento per il visitatore e offrire diverse possibilità di itinerario a seconda della finalità per cui il visitatore si reca al museo, 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 Sweeney e, infine, la progettazione e gestione degli spazi di servizio. Riguardo a quest'ultimo punto, dichiara che per risolvere tutte le problematiche allo stesso tempo, al fine di realizzare un nuovo museo, se da una lato la progettazione di abitazioni ha messo in campo numerosi esempi e precedenti a cui riferirsi, dall'altro per i musei non ne esistono. Affermando quindi la difficoltà degli architetti nel convogliare tutte le esigenze del nuovo museo in un unico progetto, dichiara che molti nuovi musei negli Stati Uniti sono creati 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 Art di Boston organizzano conferenze per adulti, promuovono da subito il loro intento educativo⁴, e George Brown Goode, il direttore dello Smithsonian Institution di Washington, fa un'importante previsione di quello che accadrà negli Stati Uniti e poi anche in Italia, usando queste parole:

In questa terra democratica i musei del futuro dovrebbero essere adattati alla necessità del meccanico, dell'operaio, del lavoratore a giornata, del commerciante e dell'impiegato, tanto quanto a quelle del professionista o di chi ha del tempo libero [...]. Nessun museo può crescere ed essere rispettato se non dimostra ogni anno di essere un centro di istruzione. [...] Il museo del futuro si troverà con le biblioteche e i laboratori ad essere parte della struttura d'insegnamento della scuola e dell'università, e nelle grandi città, cooperando con le biblioteche pubbliche, contribuirà all'ampliamento della cultura popolare.⁵

In prima battuta per Goode e successivamente, all'inizio del Novecento, anche secondo John Cotton Dana, fondatore del Newark Museum, va sostenuta l'idea di un museo concepito per il pubblico partendo proprio dall'istruzione, dal momento che dichiarano di voler aggiungere al personale insegnanti di educazione visiva e locali adeguati a tale insegnamento come laboratori, classi, aule e spazi

accessori per la circolazione degli oggetti d'arte. Goode anticipa di qualche decennio ciò che si augurerà Giulio Carlo Argan per i musei italiani sulla loro funzione educativa ed è uno dei primi teorici dell' *Educational Museum*, 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.

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*, dove sostiene che nella discussione europea sul museo e sul ruolo dell'architettura in questo ambito, si inserisca, un po' tardivamente, anche l'Italia, convinta della validità del proprio patrimonio e dell'imponente complesso museale di cui dispone. La Becherucci è quindi dell'idea che l'Italia possieda gli archetipi della museologia mondiale, poichè per prima inizia la conversione del collezionismo privato in veri e propri istituti a destinazione pubblica, con fini dimostrativi, dettati da precise scelte di contenuto. A tale proposito, secondo la Becherucci la Galleria Capitolina, che ha 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, ma sono le ricchissime collezioni dei Medici a Firenze l'esempio per eccellenza.⁶ Il progetto di Bernardo Buontalenti per gli Uffizi è difatti finalizzato alla realizzazione della Galleria e della Tribuna per le opere più significative, da cui si sviluppano poi una serie di ambienti destinati alle armi, alle ceramiche e agli strumenti della nascente scienza sperimentale, mentre la Loggia che li riunisce ospita 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. Secondo Becherucci la Galleria degli Uffizi è il primo esempio di museo moderno, perchè incorpora tutte le caratteristiche di questo, destinate poi a svilupparsi nei secoli seguenti, descritti sempre dalla Becherucci in *Lezioni di Museologia*: il museo moderno ha un preciso intento culturale, una sede e una destinazione 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. All'interno dell'edificio del museo moderno 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.⁷

Se l'Italia da un lato accoglie, secondo Luisa Becherucci, i primi nuclei dei musei moderni, dall'altro però viene superata dalle gallerie e dai musei che si stanno sviluppando in Europa, e non partecipa alla discussione che sostiene il museo. La seconda guerra mondiale interrompe bruscamente l'inizio della costituzione dei musei italiani, che non sono pronti ad affrontare un simile evento e i danni causati dai bombardamenti; saranno proprio questi ad innescare un rinnovamento completo dei musei, che non potranno più essere come prima della guerra, ma dovranno fare affidamento sugli architetti per reintegrare le antiche forme e presentare nuovi ordinamenti e concezioni di esposizione delle opere. L'architettura, la museologia e l'allestimento vanno di pari passo, insieme lavorano 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 permette la sperimentazione pratica, prima ancora di quella teorica. Così come nella ricostruzione di Firenze le rovine innescano nuovi spunti progettuali per il nuovo volto della città, allo stesso modo agli Uffizi e nelle gallerie italiane inizia un dialogo con la storia, quindi con le preesistenze, che inevitabilmente porta a nuove linee di ricerca in campo museografico, delineate principalmente dagli interventi realizzati tra la fine degli anni Quaranta e la metà degli anni Sessanta dal gruppo formato da alcuni degli architetti italiani più in vista come Franco Albini, Carlo Scarpa, lo studio BBPR e Ignazio Gardella, il cui lavoro si unisce a quello di committenti, museologi e ordinatori a sottolineare l'impegno comune nella ricostruzione prima fisica, poi della coscienza e infine della conoscenza.⁸

Carlo Scarpa riconosce prima di tutto che per ottenere un buon risultato nella progettazione museografica è necessaria una profonda conoscenza della storia dell'arte in generale e, in particolare, delle singole opere che si vanno ad allestire; ammette che ci deve 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, 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.⁹

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 si intuisce facilmente da queste sue stesse parole:

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.¹⁰

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

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.

[...]

Molto di frequente, negli ultimi due anni, ci chiedeva di tornare in particolar modo nelle sale dei Primitivi, a guardare i quadri che

prediligeva perchè 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.¹¹

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*, che costituisce l'unico scritto 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: egli sostiene che «il primo avvicinamento all'opera d'arte è dato proprio dall'architettura» e che la struttura architettonica sia molto importante come matrice del dialogo con la sovrastruttura allestitiva, con la quale opera una tensione visiva, culturale ed emotiva non riproducibile per canoni e tipizzazioni.¹²

Nel saggio Franco Albini 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 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. E' 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.¹³

Sia nell'ordinamento sia nell'architettura, inizialmente, anche nei musei pubblici, l'educazione della collettività non costituiva un problema di primo piano perchè non avevano influenza sul grande pubblico ma solo su una cultura di élite. Dopo la guerra «il problema dei musei, considerato sia come problema di ordinamento, che di architettura, è entrato in un terzo tempo di sviluppo, tuttora in movimento, e di cui non si possono forse ancora tracciare i limiti».¹⁴ Secondo Albinì 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.

Si afferma, in più, la funzione educativa del museo, e la necessità del suo inserimento nella vita moderna. L'attenzione dell'ordinatore si estende dalle opere custodite al pubblico: l'architettura si fa mediatrice tra i due. Nel quadro culturale del dopoguerra il fine del museo appare quello di far comprendere al visitatore che le opere che egli ammira, antiche e moderne, appartengono alla sua cultura, all'attualità della sua vita: che la tradizione è un fenomeno vivo, rinnovantesi, che continua nel presente grazie anche agli artisti moderni creatori di tradizione; che i problemi di coerenza tra arte e società permangono in ogni tempo; che l'arte è espressione di una civiltà armonica, in atto e in potenza. 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, anzichè ambientare l'opera d'arte. Essa crea attorno al visitatore un'atmosfera moderna, e proprio perchè 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.¹⁵

Dalle parole di Albinì, si capisce che l'architettura ha il compito di avvicinare il pubblico all'opera d'arte, mentre l'ordinamento precisa questo compito dell'architettura attraverso la classificazione scientifica e la scelta delle opere, seguendo gli studi attenti della critica. 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 pienamente cosciente delle possibilità dell'architettura e dei nuovi materiali, si ottengono risultati vivi, efficaci e comunicativi, persuasivi per il pubblico. Solo se i compiti dello storico dell'arte e dell'architetto sono sensibili uno verso l'altro il nuovo museo sarà autentico, ogni sua parte approfondita nel modo giusto e, anche se entrambi devono ambire a raggiungere un carattere di stabilità, al

fine di esprimere continuità tra le origini, 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 presuppone che l'ordinamento sia mutabile per incremento delle collezioni o per modifiche museografiche. Franco Albini elenca una serie di "doveri" dell'architettura: deve farsi mediatrice tra il pubblico e l'opera, deve rendere flessibile il museo, dare il massimo valore all'ambiente come mezzo di suggestione, progettare le soluzioni plastiche dell'ambiente in modo da costruire spazi legati alle opere esposte e «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».¹⁶ Il saggio di Albini spiega la sua teoria museografica, che descrive chiaramente il cambiamento vissuto dai musei del dopoguerra e le linee seguite dagli architetti per seguirlo; entra poi nello specifico delle problematiche affrontate dagli architetti e delle soluzioni da loro adottate in questo senso.

Uno degli obiettivi più importanti è quello di creare un percorso espositivo carico di emozioni diverse per il visitatore, che non può così vivere cali di tensione durante la visita al museo, nei passaggi da una parte all'altra. Questo si ottiene 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, nel concatenamento di successivi ambienti isolati caratterizzati da un effetto centripeto nel Museo del Tesoro di San Lorenzo, oppure nelle sale dei Primitivi, tramite la costruzione di prospettive sui vari ambienti, grazie alle aperture che collegano le sale sulle soglie e ai tagli stretti verticali ricavati nelle pareti divisorie, sia in un senso sia nel senso contrario all'itinerario normale.

Il problema delle cornici, discusso anche per la sistemazione delle prime sale agli Uffizi, come si legge nel carteggio tra Salvini e Scarpa,¹⁷ costituisce un punto di dettaglio fondamentale proprio nella ricerca di unità degli ambienti: Albini precisa:

Non si può dire che la cornice è necessaria oppure inutile: ma si può dire che quasi sempre è opportuno uno spazio intermedio tra quadro e ambiente, sia esso cornice, o parete, superficie di fondo, o volume d'aria assegnato al quadro, quasi zona d'influenza del suo spazio pittorico.

La riflessione dell'architetto termina individuando due tendenze dei musei che portano a problemi urbanistici differenti: la prima vuole mantenere il carattere

tradizionale del museo e lo vorrebbe solo collegato ad altri organismi culturali della città come ad esempio le scuole, mentre la seconda vede il museo 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 nel suo saggio del 1950 intitolato *Problemi di Museografia*, 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.¹⁸

2.2. Il problema dell'ordinamento: le tematiche principali dell'allestimento e i temi trattati in occasione del Convegno di Museologia di Perugia del 1955

In *Problemi di museografia*, Giulio Carlo Argan, esprime le proprie riflessioni sulla situazione dei musei italiani nel secondo Dopoguerra, ovvero la funzione di conservazione che detengono in qualità di creazioni antiche, o meglio monumenti storici, che ospitano collezioni di arte antica e che sono inevitabilmente destinati a modificare e ad aumentare le proprie collezioni dati l'estensione e il valore dell'immenso patrimonio distribuito sul territorio. Argan sostiene quindi che, proprio nel momento in cui incrementano le collezioni da esporre si complichino il modo di progettarne l'allestimento e non si dia spazio alla funzione educativa del museo, che invece deve essere assolta nei confronti del pubblico di massa e non solo di una élite.

Argan mette inoltre in evidenza un aspetto molto importante da tenere in considerazione nella risistemazione dei musei: la tendenza ad esporre opere d'arte antica in un "ambiente moderno", e quindi la volontà di ricreare lo spazio attorno ad esse, corre il rischio di compiere delle falsificazioni, che possono essere 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" nel tentativo di riproporre gli ambienti nei quali originariamente le opere venivano esposte. Argan precisa che il problema è mal posto, nel senso che non deve esistere il dubbio tra i due tipi di falsificazione, perché «il falso-moderno è altrettanto falso, ed odioso, che il

falso-antico».¹⁹ Molti architetti come Mies van der Rohe, Le Corbusier e 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», e aggiunge che «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 ri-inserire 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».²⁰

Il tratto fondamentale del museo moderno è dunque la sua funzione educativa e, in particolare la sua funzione interna, dalla quale si sviluppa la prima, che deve estendersi a tutta la vita sociale: il compito del museo non è quindi quello di conservare innumerevoli oggetti ormai dimenticati dalla vita sociale come le collezioni di sovrani e principi spodestati, antichi oggetti o opere che un tempo abbellivano chiese o palazzi, ma di esporre opere diventate patrimonio di tutti che, nella loro appartenenza alla comunità, devono poter svolgere la loro funzione educativa. E' quindi la funzione delle opere d'arte che cambia proprietà, passa dal singolo alla collettività, e quindi lo Stato ha su di sé i compiti sia di mettere a disposizione il grande patrimonio di cui dispone sia di organizzare la didattica in nuovi ambienti ad 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 e che si sta trasformando nell'Italia del secondo dopoguerra. Argan guarda al museo americano, che ospita grandi impianti scolastici e di lavoro, che hanno lo scopo di ristabilire un contatto tra l'arte e il mondo della produzione perchè al suo interno si studiano tutte le attività e i procedimenti connessi al tipo di opere che ospita.

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 anche 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, perchè il centro è sempre l'opera d'arte, la quale determina le condizioni di luce, spazio e colore, che a loro volta determinano l'ordinamento e, di conseguenza, l'architettura delle sale espositive. I nuovi musei vanno sempre di più a prendere esempio dalle mostre, nelle quali la presentazione degli oggetti è più vivace e il visitatore non vi si annoia mai perchè stimolato dai contrasti e dagli accostamenti suggestivi; per questo motivo Argan è dell'idea che i principi progettuali delle mostre vadano trapiantati nei musei al fine di far progredire la tecnica museografica.

Il collocamento di un'opera è una definizione critica in atto, equivale all'interpretazione e alla rivelazione di quelli che sono, a nostro giudizio, i suoi valori estetici, è un modo di dimostrare e comunicare il nostro giudizio: e come tale compete, senza dubbio, allo storico dell'arte; ma poichè viene manifestato attraverso l'inquadramento architettonico, la sua espressione è compito dell'architetto, che perciò è il collaboratore diretto del direttore del museo.

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

In un altro saggio intitolato *Il Museo come scuola* 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'accrescimento delle loro collezioni e quindi il mutamento dell'ordinamento e del perfezionamento dei criteri di esposizione. Il museo effettivamente si trasforma nel centro dell'istruzione artistica che fino a quel momento viene invece affidata ad altri istituti: questo implica importanti cambiamenti interni ai musei e si pone il problema dell'ordinamento; agli Uffizi in particolare questa situazione viene affrontata e superata dal lavoro del direttore Salvini, il quale espone ampiamente i criteri seguiti di concerto con il Soprintendente Pacchioni.

Pacchioni e Salvini, Soprintendenza alle Gallerie e Direzione, insieme pensano all'ordinamento e, facendo seguito agli studi di storia dell'arte, che in quegli anni si spingevano sempre di più verso le esperienze europee e

le relative influenze, pensano ad un radicale cambiamento scardinando l'ordinamento per "scuole", che preferiva ad un criterio geografico e spaziale di esposizione un criterio basato sul fattore tempo. Le opere vengono esposte cronologicamente: il visitatore poteva così apprendere le influenze avvenute proprio da una scuola all'altra, da un pittore all'altro anche se molto lontani geograficamente, ripercorrendo cronologicamente la storia dell'arte una sola volta invece di vederla ripetuta dal principio in ogni sala. Pacchioni riconosce che non si è trattato di un procedimento semplice dal momento che la Galleria degli Uffizi non era un edificio costruito *ad hoc* per l'esposizione dei Primitivi nelle prime sale e degli altri capolavori fino al Settecento, e, anche se lo fosse stato, non si sarebbe trattato comunque di un'impresa semplice.

Per quanto riguarda l'architettura dei musei diventa 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. Si poteva così garantire la massima flessibilità dello spazio e mutare l'ordinamento a seconda della quantità di luce da modellare. La luce costituisce l'elemento imprescindibile per poter raggiungere i risultati ottenuti nei musei del Dopoguerra, un elemento costruttivo a tutti gli effetti, perchè dalla luce dipendono gli altri aspetti dell'allestimento come pure la flessibilità dello spazio, l'articolazione coerente delle parti che lo costituiscono e l'unità ambientale, soprattutto per quanto riguarda la progettazione di musei per opere d'arte figurativa.

Le distruzioni della guerra offrono dunque nuove possibilità, vengono interpretate come vantaggi, per cambiare completamente l'aspetto e la funzione dei musei, e proprio in questi anni, diventano 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, perchè 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.

E' significativo il fatto che il primo convegno di museologia in Italia venga organizzato in collaborazione con l'Accademia Americana di Roma, perchè, 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 nostro paese con i fondi del Piano Marshall e si guarda ai musei statunitensi come a modelli di efficienza e modernità, anche sotto i punti di vista economico e legislativo. Su questo punto 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 ad 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.²¹ Uno tra i contributi più importanti del convegno è quello di Lionello Venturi, che presenta per la prima volta la proposta di una 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 spettanti al museo. L'educazione alla *qualità artistica* auspicata da Venturi prevedeva un contatto diretto con i monumenti, con i capolavori e naturalmente con i musei, mentre il museo-scuola doveva contenere opere minori maggiormente accessibili, quindi fruibili e vicine al visitatore che si formava nella loro vicinanza. Sperando nella imminente scomparsa dei pregiudizi artistici come la supremazia del disegno sull'uso del colore o quella del concreto sull'astratto, Venturi pensa ad esposizioni itineranti di arte grafica, visto che in quegli anni si stavano diffondendo stampe a colori e riproduzioni grafiche ad alta qualità che potevano arrivare facilmente a qualsiasi tipo di pubblico, e si augura, dopo aver già pubblicato il suo volume *Gusto dei Primitivi*, che avvenga una rivalutazione dell'arte

medievale per troppo tempo non apprezzata.^{2 2}

Sempre sul tema della riproducibilità delle opere d'arte, che permette l'accessibilità di queste da parte di un numero sempre più elevato di persone, si esprime il critico d'arte Angelo Dorflès, che, nel suo intervento sottolinea l'importanza delle nuove tecnologie e dei media in questo processo di diffusione dell'arte, che non era mai stato così forte. Dorflès focalizza le proprie riflessioni su concezioni estetiche e, sulla base di esse, ribadisce la necessità di istruire insegnanti capaci di decostruire le «sovrastrutture culturali e i paraocchi ideologici, unici veri ostacoli alla fruizione estetica»,^{2 3} solo in questo modo si può addestrare a vedere le opere d'arte.

Anche Dorflès 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. Viene proposto un più vivo contatto 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 aveva condotto esperienze in tal senso, mentre la Direttrice Paola La Pergola della Galleria Borghese a Roma aveva proposto la visita ai musei come integrazione del programma scolastico. Il programma didattico affidato ai musei però non serviva 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, di lì a pochi anni, 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 italiano moderno supera i traguardi raggiunti dalla museologia mondiale e può tornare a rappresentare gli archetipi del museo, come faceva prima dell'avvento della seconda guerra mondiale. Gli Uffizi in particolare

rendono evidente che nel museo è possibile riconoscere lo sviluppo della civiltà e il pubblico vi può maturare la propria consapevolezza critica.²⁴

E' 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.

2.3. Gli interventi museografici coevi al riordinamento delle Sale dei Primitivi

Nel decennio che va dal 1945 al 1955 l'Italia vive dunque un momento di grandi cambiamenti, culturali, sociali ed economici, oltre ad un'imponente opera di ricostruzione e di riordinamento museale, nella quale si inseriscono alcuni tra i molti esempi italiani come il Museo di Capodimonte a Napoli, Palazzo Bianco, Palazzo Rosso e il Tesoro del Duomo a Genova, Museo Canoviano di Possagno, il Castello Sforzesco di Milano, Villa Giulia a Roma o il Museo di Arte Moderna a Torino, che costituiscono dei modelli di rinnovamento museografico riconosciuti a livello internazionale. Come vedremo nel capitolo successivo del presente lavoro, le divergenze nate tra Scarpa, Michelucci e Gardella per il progetto per le Sale dei Primitivi 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, nate proprio nel Dopoguerra sui restauri degli edifici storici adibiti a musei.

Oltre ad essere esempi significativi per questi aspetti, ho scelto di riportare quelli che seguono, tra i tanti, innanzi tutto perché alcuni sono opere di due autori del progetto in analisi: Scarpa con la Gipsoteca Canoviana e Palazzo Abatellis, Gardella con la Galleria d'Arte Moderna di Milano.

In secondo luogo, ritengo che gli interventi trattati siano esemplificativi di molti metodi progettuali adottati da alcuni dei più grandi maestri del Secondo Novecento per raggiungere lo stesso obiettivo: la costituzione del nuovo museo come opera d'arte. Tutti sono inoltre accomunati dall'essere il frutto della stretta e assidua

collaborazione tra architetti, direttori dei musei e Soprintendenze, legame che costituisce la grande forza di questi interventi e che ne garantisce l'incisività: se difatti l'opera museografica è il risultato della progettazione architettonica e allestitiva, questi due contributi devono inevitabilmente essere sostenuti dall'esperienza e di storici dell'arte e di architetti. Questo scambio avviene alla luce di un dibattito esistente nella critica tra chi sostiene che i progetti per 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 chi invece prende totalmente le distanze da questa posizione. Argan, ad esempio, è un sostenitore della prima fazione e ritiene che l'esperienza delle mostre, sebbene presuppongano l'eccessivo e pericoloso movimento delle opere, a scapito della loro conservazione, possa far progredire di molto le conoscenze museografiche in Italia, perché propongono ordinamenti che mettono a fuoco determinati problemi critici adottando le nuove tecniche menzionate.²⁵

In alcuni dei casi scelti si tratta di restauri di antichi palazzi, in cui si decide quindi, in modi del tutto differenti, come operare sulla preesistenza in funzione dell'esposizione, in altri si osserva come la progettazione di nuovi spazi si affianca agli antichi manufatti.

Un edificio che incarna il contrasto tra queste due opposte visioni è Palazzo Rosso a Genova, una città particolarmente colpita dai bombardamenti aerei e navali, in cui Franco Albini si occupa dei restauri dei Musei Comunali di Palazzo Bianco e di Palazzo Rosso, sotto la supervisione della Direttrice Caterina Mercenaro. Albini risolve i difficili problemi museografici e dà vita ad ambienti con una propria individualità, nei quali le opere antiche sono inserite secondo un nuovo ordinamento, che suggerisce nuove angolature per il loro apprezzamento. Nel nuovo allestimento l'opera d'arte viene considerata come documento storico e per il suo valore estetico, ogni particolare viene studiato in funzione della fruizione delle opere da parte del pubblico, dai nuovi supporti fino nei dettagli come l'arredo: costituito da leggere e comode sedie di perno e cuoio naturale, che i visitatori possono spostare fino sotto l'oggetto su cui intendono soffermarsi. Per la sistemazione di Palazzo Rosso la Direttrice espone apertamente in un articolo su «Paragone» tutte le stratificazioni visibili nel manufatto e i danni che lo hanno gravemente colpito, aggiungendo che la scelta per il restauro può vertere alternativamente sul consolidamento dell'edificio nella sua configurazione prebellica oppure su

un restauro critico che deve liberare il palazzo dalle sovrapposizioni e dagli inserimenti non conformi alla sua «virtualità originaria».²⁶ Per portare avanti il restauro si decide per la seconda strada e Franco Albini insieme al direttore delle Belle Arti del Comune scelgono le planimetrie del 1677 come stato a cui rifarsi per eliminare le stratificazioni successive e rendere leggibile l'edificio barocco.

A Palazzo Bianco invece, come in altri casi, Albini realizza un intervento diverso: la difficoltà per il progettista sta nel trovare un accordo tra l'ordinamento predisposto in base a criteri cronologici o critici e la successione degli ambienti non facilmente modificabile. L'architetto non modifica gli spazi e non inserisce nemmeno partizioni provvisorie, mantiene le decorazioni in stucco dei soffitti che ornano le coperture a volta, gli scurissimi pavimenti di ardesia e le sorgenti di luce naturale delle finestre, adattando le sale espositive servendosi della luce e degli accordi di colore. La modulazione della luce proveniente dalle finestre avviene grazie all'utilizzo di lamelle concave "alla veneziana" in alluminio che consentono le più sottili graduazioni di luce, mentre le tinte chiare stese sulle pareti costruiscono un piano di sospensione tra i pavimenti scuri e gli stucchi chiari dei soffitti. Albini decide di esporre le opere private delle cornici affinché, utilizzando le parole di Argan, «il loro spazio pittorico, sullo sfondo neutro delle pareti, non fosse turbato da richiami allo spazio architettonico dei vecchi ambienti».²⁷ Albini progetta interamente lo spazio dai supporti agli arredi, in modo che questo reagisca nei confronti dell'opera d'arte, sempre al centro della composizione, che prevale sull'ambiente e che è fruibile dal visitatore a trecentosessanta gradi. L'eliminazione delle cornici e il nuovo sistema di sospensione dei quadri ambiscono alla flessibilità dell'esposizione e alla facilità di spostamento o aggiunta di nuovi pezzi.²⁸

A differenza di quanto realizzato a Palazzo Bianco, Franco Albini si occupa in maniera differente del riordino della collezione di San Lorenzo, cattedrale di Genova, e realizza la nuova sede del Tesoro del Duomo: 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. Il Tesoro di San Lorenzo, a differenza degli altri interventi trattati che riguardano sistemazioni di antichi palazzi o musei, viene riallestito in una nuova architettura che prende dalla collezione stessa il carattere della stabilità e genera un nuovo ambiente ottenuto scavando nel sottosuolo prossimo alla Cattedrale ambienti circolari

intercomunicanti, che danno vita ad uno spazio centrifugo prendendo ispirazione dalle forme romaniche e creando nuovi ritmi. Il nuovo museo prende le sembianze di una cripta o di una catacomba che il visitatore percepisce sin da subito scendendo la scala elicoidale e dopo dalla presenza di stretti passaggi interni, dai bassi soffitti delle sale e dall'assenza quasi totale di luce naturale. La forma dello spazio espositivo è a tholos perchè è la più adatta a contenere le spinte del terreno e questa particolare geometria, che aiuta a convergere le tre sale verso quella centrale, viene sottolineata dalle nervature della copertura disposte a raggiera e dal disegno delle lastre in pietra del pavimento. L'intervento progettato da Albini si inserisce perfettamente nel complesso monumentale in cui si innesta grazie anche alla scelta dei materiali costruttivi.²⁹

Il Museo di Capodimonte 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, che decide per la trasformazione dell'edificio cinquecentesco e il suo adeguamento alle tecniche moderne per l'accoglimento del pubblico con nuovi sistemi di illuminazione e di condizionamento, prevede nuovi spazi accessori come depositi e laboratori di restauro. Mentre restano inalterati i saloni del piano principale, il secondo piano è quello che viene aggiornato «secondo i più moderni sistemi»³⁰ e trasformato nella sede della pinacoteca con le migliori condizioni di illuminazione, conservazione ed esposizione delle opere oltre che impiantistiche con il sistema di riscaldamento a pavimento. La luce in particolare viene modulata grazie alla realizzazione di lucernari nei soffitti, costruiti in modo da garantire anche l'aereazione delle sale, opportunamente schermati con sistemi meccanici regolabili e graduabili. La visita si svolge su entrambi i piani seguendo un percorso rivisto in modo da essere variato e pratico per i visitatori, che accedono dallo scalone neoclassico o da una scala esagona settecentesca; il museo viene inoltre arricchito, come negli altri casi, di nuovi spazi accessori tra cui una sala conferenze.³¹

La stessa volontà di inserirsi armonicamente nell'edificio antico è perseguita da Carlo Scarpa nel rinnovamento del Palazzo Abatellis di Palermo, in quello di Castelvecchio a Verona e nell'ampliamento del Museo Canoviano di Possagno (Treviso). In quest'ultimo crea una galleria ad aula unica molto alta adiacente a quella neoclassica, come ampliamento della Gipsoteca Canoviana, per ricollocarvi i modelli

originali in gesso preparati dall'artista per studio. L'edificio di ampliamento è composto di un unico ambiente articolato in tre settori posti a differenti livelli di diversa altezza e collegati da gradini. Nell'intervento Scarpa è attento alla forma e alla disposizione delle finestre per far sì che la luce valorizzi al massimo le opere esposte e il loro delicato modellato: l'illuminazione in particolare avviene grazie a lucernari di vario tipo e due vetrate. Per i modelli in gesso Scarpa studia i sostegni sia a terra sia a parete e uno speciale tipo di vetrina per contenere i pezzi più piccoli e fragili.³²

L'intervento di Scarpa a Palazzo Abatellis è l'esito della trasformazione della Galleria Nazionale della Sicilia, eseguita allo scopo di contenere opere di grande valore provenienti da varie raccolte. Palazzo Abatellis è uno dei palazzi rinascimentali più importanti di Palermo, che durante la seconda guerra mondiale vede il crollo di alcune sue parti e che quindi necessita di un restauro accurato ma rispettoso. Scarpa interviene dopo il consolidamento e il restauro, su incarico del direttore Giorgio Vigni, per completare la sistemazione museale in occasione della mostra sulla pittura siciliana del Quattrocento a Messina nel 1953. La committenza dà scadenze molto ravvicinate a Scarpa per terminare l'intervento e impone che il contenente e il contenuto si armonizzino in modo che le opere non interferiscano con l'architettura e viceversa; difatti l'architettura gotico-catalana, il fondo oro dei trittici quattrocenteschi e i marmi si fondono in un'unica opera d'arte. I pezzi sono disposti secondo un ordinamento cronologico su due piani: al primo piano Scarpa destina la pinacoteca, mentre sistema tutte le sculture al piano terra; Scarpa attua una rigorosa selezione delle opere da esporre secondo un ritmo ben preciso sulle pareti per non appesantire l'architettura, decide di utilizzare la luce naturale per valorizzarne alcune, soprattutto sculture, di cui fa risaltare il modellato, la materia e la patina, sceglie di esporre le tavole su pannelli di tessuto, legno o in stucco veneziano e, a volte, ne isola alcune per decontestualizzarle dall'intorno architettonico o cronologico e mettere in risalto il loro valore.³³

In questa corrente di rinnovamento museale si innesta anche l'intervento di Rogers, Peressutti e Belgiojoso a Milano, in occasione della ricostruzione del Castello Sforzesco: i progettisti si occupano di una raccolta dei documenti artistici e architettonici della città di Milano per dedicare il museo e l'intera raccolta alla cittadinanza milanese, sconvolgendo l'ordinamento voluto da Luca Beltrami che risultava in un accumulo eterogeneo di frammenti e di opere. Il gruppo non dimentica la forte

componente ambientale dell'edificio, collocato in un'area tranquilla della città tangente al centro e che si affaccia su un parco. Si decide di conferire chiarezza, vivacità e piacevolezza al grande edificio costituito da muraglie, cortili, torri, ponti che sorpassano il fossato, scale, passaggi scavati e lievi passerelle anche attraverso particolari effetti scenografici come il far indossare le armature ai manichini, disposti come se fossero figure passeggianti nella galleria, tra archi e portali. A questo proposito è da ricordare la particolare esposizione della Pietà Rondanini di Michelangelo, in un ambiente scuro per mettere in risalto il bianco del marmo, con i suoi effetti luminosi e plastici, e a generare uno spazio di raccoglimento. Come dichiarano gli stessi architetti, il compito loro affidato è complesso perchè li obbliga «dalla prima sala all'ultima, a creare un linguaggio che, esprimendo queste istanze sociali, non cadesse mai nel banale o nel retorico o, addirittura nel demagogico, e rinnovandosi continuamente con freschezza d'invenzione, riuscisse a mantenere l'unità dello stile. Pochi motivi, ottenuti con un numero relativamente limitato di materiali, si snodano in un seguito di variazioni cui fanno d'accento alcuni momenti più melodici, suggeriti da qualche oggetto oppure da qualche ambiente del Castello di maggior rilievo. Oggetti e ambienti sono argomenti museografici tanto integrati gli uni negli altri da non poter essere considerati a parte, pur conservando gli uni e gli altri una chiara personalità di facile lettura».³⁴ Il progetto realizzato tiene presente il carattere di flessibilità dell'esposizione e difatti si predispongono tagli per gli incavi nei pavimenti e spinotti alle pareti o cavalletti metallici ricoperti di stoffa in previsione di una mobilità della disposizione museografica, della possibilità di modulare la luce diretta e indiretta grazie a velari come quello in tavole sagomate di pino di Svezia orientabili nelle due direzioni progettato per alcune sale della Pinacoteca oppure con speciali fari sugli oggetti più preziosi.

Sempre a Milano va ricordata l'opera di Ignazio Gardella presso la Galleria d'Arte Moderna: l'intervento riesce a valorizzare le opere in esposizione in tutto il loro significato estetico grazie ad un complesso sistema di illuminazione che viene progettato proprio in risoluzione ai problemi di illuminazione preesistenti. La Galleria è costruita dove sorgevano le scuderie di Villa Reale, gravemente danneggiate dai bombardamenti. Gardella ha a disposizione un'area trapezoidale, che non suddivide e che viene delimitata dalle preesistenze: la via Palestro, la parete del rustico di Villa Reale, che deve essere

conservata, e i grandi alberi del parco: anche in questo progetto di Gardella è evidente il riferimento ad Alvar Aalto e al suo intento di eliminare la chiusura degli ambienti verso l'esterno, l'edificio è infatti inserito in mezzo ai giardini ed è aperto con vetrate molto ampie posizionate proprio con l'obiettivo di aprirsi verso di essi. Già questa apertura è il chiaro segno di un superamento del vecchio modo di intendere il museo come luogo chiuso e monotono, come invece avveniva nell'opinione comune.

L'architetto decide di suddividere l'edificio in tre parti, tre livelli distinti, differenziati come volumi luminosi, che ospitano diverse classi di oggetti, ma comunicanti. Il primo piano si apre sul parco con una grande vetrata continua, che funge da sfondo trasparente anche per i livelli superiori, e vi sono collocate le statue, il secondo accoglie le opere pittoriche ed è suddivisibile con pareti mobili, il terzo, dove vengono esposti disegni, stampe e piccoli oggetti, è sopraelevato e consiste in un lungo vano rettangolare con affaccio sul vano principale e illuminazione a luce guidata.³⁵

Il restauro diretto da Franco Minissi, architetto noto nel campo di museografia sia in Italia sia all'estero, per il riordino delle raccolte archeologiche di Villa Giulia a Roma si realizza dal 1955 al 1960 e consiste in un completo rinnovamento dei vecchi metodi di esposizione senza intaccare l'architettura dell'edificio esistente. La Villa del 1555, commissionata come residenza privata di papa Giulio II del Monte, diventa Museo Nazionale di arte etrusca nel 1889 e all'inizio del 1990 si espande all'interno di due nuovi corpi di fabbrica, che si rivelano inadeguati ad ospitare un museo, dal momento che il visitatore era costretto ad uscire sei volte all'aperto per vedere l'intera esposizione. Minissi risolve tale problema prevedendo due spazi distinti: un corpo di fabbrica viene destinato a soddisfare le curiosità del pubblico e degli studiosi, mentre l'altro contiene oggetti di interesse scientifico, quindi solo degli studiosi, ordinati secondo un ordinamento topografico e illustrati da pannelli espositivi o da carte geografiche. I reperti vengono allestiti dentro vetrine-ambiente, che possono essere posizionate anche al centro delle sale e che sostituiscono le vetrine-mobile. Le nuove vetrine sono parallelepipedi di vetro, largamente diffuse in musei archeologici e scientifici, che favoriscono la flessibilità della Galleria, quindi la modificabilità dei percorsi e la visione a 360 gradi degli oggetti esposti, sono illuminate all'interno per evitare la monotonia espositiva che rischierebbero di provocare nel visitatore e, allo stesso tempo, essendo così illuminate, conferiscono vivacità e varietà all'ambiente.³⁶

Anche a Torino, il Museo di arte Moderna, viene interamente ricostruito dagli architetti Bassi e Boschetto sotto la guida del direttore Viale. Il disegno del nuovo edificio prevede vari corpi di fabbrica disposti diagonalmente rispetto all'area di progetto, che racchiudono cortili e giardini aperti. Qui il riferimento al moderno è evidente sia nelle forme sia nelle funzioni, perchè si decide di affiancare una sezione per le esposizioni temporanee alla sezione per quelle permanenti, vengono previsti anche gli ambienti accessori come sale di sosta e di ristoro, altri adibiti per conferenze e manifestazioni di vario genere, in modo da convertire il museo in un vero centro di promozione artistica e culturale, per il quale il riferimento principale sembra essere il Museum of Modern Art di New York. Si assiste in questo caso alla sovrapposizione di due piani espositivi, grazie ad una particolare concezione del sistema di illuminazione a luce naturale dall'alto: il piano superiore si imposta solo sulla parte interna della copertura del piano sottostante, che può in questo modo essere illuminato da lucernari perimetrali molto grandi. L'inclinazione delle pareti esterne delle sale agevola le soluzioni costruttive e costituisce il motivo architettonico predominante dell'intera costruzione.³⁷

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 essi contengono e per il problema di dover esporre tali contenuti ad un pubblico "di massa".

Come già si è detto, nel 1948 viene organizzata la prima riapertura degli Uffizi dopo la fine della guerra, che si rivela però solo una dimostrazione di un ritorno allo stato precedente, che denuncia l'arretratezza di fronte al grande movimento della civiltà intorno ai musei. Le cose vengono migliorate in parte in occasione della riapertura degli Uffizi del 1952, quando si prevedono e progettati gli impianti di condizionamento dell'aria, di riscaldamento e di illuminazione, oltre alla messa in sicurezza delle parti dissestate dalla guerra e delle soffitte lignee. E' però alla fine del 1953 che vengono convocati Carlo Scarpa, Ignazio Gardella e Giovanni Michelucci, affiancati dall'architetto Guido Morozzi per risistemare le Sale dei Primitivi, le prime sale di esposizione della Galleria. Il progetto non prevede solo il riordinamento di alcune sale, ma riguarda l'adeguamento del complesso ad una efficienza e ad una comunicabilità attuali, senza però alterare la sua secolare individualità storica, come riporta Luisa Becherucci in *Lezioni di Museologia*.³⁸ Si tratterà di un intervento in cui l'ordinamento e la valorizzazione delle

opere verrà progettata insieme all'architettura delle sale, per il quale occorrerà 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, che si rivelerà un'opera importante a livello europeo per il suo significato.

In Italia si inizia a sentire la necessità di una nuova coscienza museologica sia per il pubblico, che non vede immediatamente di buon occhio le modifiche apportate alle sale dei Primitivi e che sembra quasi affezionato a vecchi modi di fruizione dei musei, sia per i dirigenti. Le nuove direttive museali riconosciute nella tradizione americana ed europea, in Italia non vengono ancora accettate, poichè la stessa legislazione italiana prescrive al museo una funzione strettamente conservatrice e gli nega perfino l'autonomia di iniziative culturali, che invece è riconosciuta alla Biblioteca e all'Archivio. Non bastano le proposte degli architetti, se esse non sono sostenute da un riconoscimento, nella legge e nell'opinione pubblica, dell'azione culturale e sociale che il museo è chiamato ad esercitare.

2.4. L'evoluzione delle questioni museografiche nella Galleria degli Uffizi dai "Grandi Uffizi" ai "Nuovi Uffizi"

Nello stesso anno in cui vengono inaugurate le Sale dei Primitivi nel 1956, Roberto Salvini lascia il direttorato degli Uffizi per l'insegnamento all'università di Trieste lo sostituisce Luisa Becherucci, la quale deve occuparsi di accogliere il nuovo grande afflusso di visitatori, il pubblico di massa, che si aggira attorno ai cinquemila ingressi al mese. Dal momento esatto della sua nomina, la Becherucci pensa che l'adeguamento museale e strutturale non sia più dilazionabile e che il museo debba diventare lo specchio della società e dei suoi mutamenti, che comprendono sicuramente anche la diffusione e delle conoscenze storiche e delle esigenze della cultura artistica.

La presentazione degli oggetti differenzia l'esposizione museale dalla raccolta perchè contiene le spiegazioni dei caratteri individuali di ciascuna opera e le relazioni che la legano alle altre in esposizione. La Becherucci prevede che il criterio di ordinamento possa articolarsi secondo un criterio cronologico, topografico, iconografico, quindi di convenzione rappresentativa, estetico secondo la struttura formale o, infine, tecnico-scientifico in base alla finalità funzionale, l'unica condizione da rispettare è la coerenza con cui si segue la disposizione finale affinchè il visitatore, che sia lo studioso oppure il

principiante, riesca ad avere una dimostrazione esaustiva e chiara di quanto esposto. La funzione principale del museo secondo la direttrice è quella educativa, oltre alle altre due fondamentali di conservazione e di ricerca scientifica.

In questa nuova ottica di sviluppo della Galleria e quindi sotto il direttorato di Luisa Becherucci nasce il progetto "Grandi Uffizi", il cui disegno di massima viene redatto proprio dalla direttrice stessa al fine di sviluppare un unico grande progetto che comprenda tutti gli aspetti da rivedere del museo. L'obiettivo del progetto è di restituire alla museologia fiorentina la sua originaria organicità creando un collegamento tra Palazzo Vecchio, gli Uffizi e il Museo della Scienza, in modo da riportare alla mente il fatto che un tempo esisteva una unica grande collezione. Nella lunga attesa prima dell'approvazione del progetto non porta avanti nessun intervento, neanche parziale, ma organizza solo alcune mostre e definisce le linee guida per un complessivo riordinamento e ampliamento, perchè, ancora una volta, l'Archivio di Stato costituisce il vincolo principale allo sviluppo della Galleria.

Il progetto prevede un restauro scientifico dell'intero edificio, un ampliamento della superficie espositiva che permetta al visitatore di intraprendere il percorso di visita che più lo interessa tra una molteplicità di scelte, il che implica innanzi tutto un incremento delle sezioni seguito da uno studio approfondito di nuovi accessi e dell'uscita della Galleria: la proposta mai realizzata prevedeva l'ampliamento dell'ingresso nei locali di San Pier Scheraggio e l'uscita sul lato opposto, alla fine del braccio corto (ponente) degli Uffizi, presso la porta delle "Suppliche".

Solo anni dopo, nel 1964, il Ministero dà segno della propria disponibilità ad occuparsi delle esigenze di adeguamento funzionale e di restauro quando trasferisce l'architetto Nello Bemporad dalla Soprintendenza alle Gallerie e ai Monumenti di Pisa a Firenze, con il preciso compito di redigere il progetto di restauro architettonico e di adattamento funzionale dell'edificio della Galleria degli Uffizi, anche in previsione della futura disponibilità dei locali ancora occupati dall'Archivio di Stato. Tale progetto viene presentato nel settembre 1965 al XIV Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura a Brescia, ma, poco dopo, l'alluvione di Firenze del 1966 ne blocca l'avanzamento e Guido Morozzi, diventato Soprintendente, approva la variante da inviare alla Direzione Generale delle Belle Arti nel 1967. Il progetto per i "Grandi Uffizi" deve attendere fino al 1979 per essere approvato, dopo l'invio di numerose varianti, ma, nonostante ciò,

mantiene inalterate molte caratteristiche delle sue prime versioni, prima fra tutte l'obiettivo di riqualificare il piazzale degli Uffizi, utilizzato come parcheggio, le Sale delle Magistrature e l'intero piano terra, che da anni detengono la funzione di depositi d'archivio difficilmente accessibili. I nuovi accessi e l'uscita di Piazza Castellani, dove viene creato un ingresso con piazzale di sosta per la discesa dei visitatori dai mezzi all'arrivo, divengono importanti snodi per introdurre un nuovo percorso di visita in un solo senso, reso possibile dal restauro della Scala Buontalentina, ancora oggi in uso, come scala di uscita per il pubblico. I "Grandi Uffizi" vedono il restauro di grandi ed importanti parti degli Uffizi come lo Scalone Buontalentino, della Chiesa di San Pier Scheraggio, del Corridoio Vasariano e di alcune delle sale. Per quanto riguarda infatti gli spazi espositivi, si decide per l'ampliamento all'intero primo piano, escludendo solo la zona destinata al Gabinetto delle Stampe e dei Disegni, al piano terra si prevedono gli spazi per i visitatori e le sale polivalenti, mentre al piano interrato si prevede il posizionamento degli impianti e i servizi. Proprio nel corso di questo restauro, nella fase di transizione durata dodici anni in attesa della definitiva approvazione del progetto, vengono effettuati gli interventi già programmati dalla Direzione Salvini e concordati con la Soprintendenza alle Gallerie (anche da un punto di vista finanziario) come la ristrutturazione della Sala del Lippi nel 1973, del Botticelli nel 1978 e di Leonardo nel 1979, per le quali lo stesso Bemporad dichiara di avere tenuto a modello di esempio le Sale dei Primitivi.

La biblioteca Magliabechiana cambia di destinazione d'uso in sala conferenze, l'edificio della ex Zecca si converte in Gabinetto di Restauro e deposito, la "Casa dei Veliti" infine ospita uffici e spazi di servizio legati all'attività della Soprintendenza. A causa dei danni provocati dall'alluvione si ripristina lungo l'intero perimetro della Fabbrica la tradizionale e originale bicromia data dalla pietra serena in contrasto con l'originale intonaco liscio a mestola trattato con latte di calce, in parte ritrovato, e si restaurano tutti i locali danneggiati ai piani bassi della Galleria e il Corridoio Vasariano.³⁹

Luciano Berti subentra nella direzione della Galleria a Luisa Becherucci nel 1969, quando il progetto per i "Grandi Uffizi" è ancora in fase di approvazione e si dimostra particolarmente interessato agli aspetti funzionali del museo, promuove uno studio sulla fruizione di questo nell'ambito del nuovo contesto sociale modificato dai mezzi di comunicazione di massa ed ottiene dei risultati

che illustrano le nuove esigenze dei visitatori, di cui studia il livello culturale e le aspettative. Sulla base dei risultati ottenuti il direttore decide di incentivare gli obiettivi proposti dal progetto "Grandi Uffizi" perchè prevede la necessità di dotare il museo delle strutture previste in tale piano e cambia il nome del progetto in "Nuovi Uffizi": il termine "Grandi" non sembra il più adatto negli anni Settanta, periodo di contestazioni, perchè riporta alla mente il Grande Louvre o gli esempi di altri massimi musei, correndo il rischio di attrarre critiche.

Luciano Berti prende l'incarico quando ancora gli Uffizi ancora ospitano per due terzi del loro volume l'Archivio di Stato, l'ordinamento è quello di Salvini con un'esposizione cronologica arricchita da relazioni e accostamenti trasversali anche tra opere di scuole diverse, e parte da questi presupposti per mettere in atto il suo obiettivo di mettere in vista il più possibile il patrimonio della Galleria, aggiornandola; aumenta la collezione esposta di circa mille dipinti, e ne rende consultabili in deposito un altro migliaio, perchè l'esigenza è quella di aumentare i visitatori. Berti decide inoltre di raddoppiare l'orario di apertura dalle 9 alle 19, ciò porterà alla modifica e al progetto di nuovi sistemi di illuminazione artificiale per sopperire ai cambiamenti di luce nell'arco della giornata, in modo tale che il pubblico possa ammirare le opere esposte in qualsiasi orario nelle migliori condizioni. Per quanto riguarda gli ambienti e le sale del museo, Berti segue, come anche per il riordinamento delle opere, un filone storicistico e dichiara che la riproposizione delle opere d'arte comporta una rivalorizzazione di quello che lui chiama lo «spazio concreto attorno ad esse, spazio che certa museologia o antimuseologia ha teso invece a ridurre ad un semplice contenitore neutro». ⁴⁰ Secondo Berti quindi un ordinamento comprensibile non può dimenticarsi o cancellare la ricca stratificazione storica e museografica della Galleria, ma il lavoro di ricostruzione filologica dello storico dell'arte deve procedere all'unisono con l'invenzione dell'architetto contemporaneo, poichè l' "aura" dell'opera può essere ricercata solo con lo specialismo dello storico dell'arte.

Come scrive Caterina Caneva, fatto salvo l'esemplare episodio delle Sale dei Primitivi, «gli altri ambienti anche quelli di più prestigioso background simbolico e storico, si presentavano ingrigniti e spenti, e in qualche caso già inadeguati alla pressione turistica (come la rimaneggiata sala del Bartoli dedicata a Botticelli, coi suoi separés inagibili da parte dei gruppi)». ⁴¹ Molti interventi eseguiti sotto il direttorato Berti seguono

difatti una linea storicistica di ricostruzione degli ambienti storici del museo e fra questi si collocano il progetto per il ripristino della fontana del Giambologna nel giardino sopra la Loggia dell'Orcagna, la rimessa in vista delle capriate del Teatro Mediceo nella sala del Botticelli, così come l'eliminazione dei separés e la collocazione del Trittico del Van der Goes nella stessa sala o il rivestimento delle pareti con stoffe colorate che riprendono i toni delle tinte originali nelle sale seguenti la sala di Leonardo.

Come afferma l'Arch. Antonio Godoli «la storia contemporanea degli Uffizi ha inizio dopo il definitivo allontanamento (1988) dell'Archivio di Stato nella nuova sede di Italo Gamberini in Piazza Beccaria»⁴² quando, sotto la direzione di Annamaria Petrioli Tofani e dei direttori dei dipartimenti Giovanni Agosti, Caterina Caneva, Alessandro Cecchi, Antonio Godoli e Antonio Natali, viene rielaborato e definito il progetto "Nuovi Uffizi", su disposizione dell'allora Ministro Antonio Paolucci che esortava alla realizzazione del progetto, obiettivo condiviso anche a livello internazionale.

Gli aspetti metodologici del progetto vengono precisati dalla Direzione degli Uffizi e inviati all'Ufficio Centrale del Ministero, tenendo presente il principio della minore visibilità dei nuovi inserimenti e dell'obbligo di non introdurre interruzioni figurative instaurando un dialogo con la preesistenza; l'esecutivo viene presentato alla stampa il 24 febbraio 2004.

Le riflessioni raccolte negli anni Ottanta dalla Direzione e dalla Commissione Paolucci divengono quindi parte fondante per il nuovo progetto, come si può facilmente capire dal confronto tra le planimetrie di fine anni Ottanta e quelle del progetto esecutivo: la Galleria e il primo piano costituiscono lo spazio espositivo, mentre piano interrato e piano terra ospitano le funzioni di accoglienza e di servizio.

Gli snodi principali del progetto riguardano gli aspetti distributivo e funzionale: per quanto riguarda i primi uno studio approfondito dei percorsi anticipa la soluzione definitiva che prevede la realizzazione di due nuovi collegamenti verticali da collocare nei vuoti del braccio di levante e di ponente, di un collegamento orizzontale sotto il piazzale che unisca il piano terreno dell'ala occidentale con quello dell'ala orientale e, infine, di un sistema a parte che ruota attorno ad un ulteriore collegamento verticale per il personale della Galleria. L'ingresso principale della Galleria viene traslato sotto i portici del piazzale degli Uffizi da Piazza del Grano, che invece funge da uscita. Dalle sale di accoglienza si

passa direttamente al secondo piano salendo lo scalone vasariano e, una volta ultimato tale livello, si procede al primo piano, dove la Galleria subisce l'ampliamento più significativo, con una nuova scala di ponente e si procede in senso inverso rispetto al percorso del secondo piano. Per il progetto "Nuovi Uffizi" si studiano anche gli aspetti funzionali, progettuali ed operativi dell'allestimento delle opere come la flessibilità di esposizione mediante il sistema della barra attrezzata alle pareti, l'illuminazione di tipo diffuso utilizzando la luce naturale e zenitale, gli aspetti impiantistici come l'inserimento della rete tecnologica di distribuzione dell'aria e degli altri impianti sfruttando solo intercapedini e cavedi, orizzontali o verticali, esistenti. Molti lavori eseguiti consistono essenzialmente in adeguamenti impiantistici e museografici per fare fronte alle esigenze di comfort termoigrometrico e allestitivo della Galleria: nelle Sale dei Primitivi ad esempio i cambiamenti apportati nell'ottica del progetto Nuovi Uffizi sono essenzialmente di tipo impiantistico, dal momento che si sono inseriti impianti tecnologicamente avanzati per preservare il benessere dei visitatori e delle opere senza intaccare gli elementi strutturali o le pareti divisorie esistenti, e dell'allestimento, visto che, su proposta della Direzione, date le nuove esigenze e motivazioni del pubblico, si è optato per l'esposizione di un maggiore numero di dipinti, che sono stati prelevati dai depositi del museo per poter essere finalmente ammirati. Oltre a questo primo gruppo di sale, inaugurate nel loro nuovo aspetto nell'aprile 2015, anche i saloni del piano nobile nell'ala di levante, la sala delle Reali Poste e la Nuova Sala di Leonardo hanno vissuto consistenti interventi di adeguamento impiantistico e museografico, ai quali si aggiungono altre trasformazioni dovute alle riparazioni dei danni a seguito dell'attentato del 1993, come la restituzione storica dei tre corridoi delle statue, le nuove sale del Lippi, della pittura del Cinquecento, del Seicento e del Settecento, il nuovo spazio del belvedere sopra la Loggia dell'Orcagna, la nuova sede dell'Archivio fotografico della Soprintendenza negli spazi della Zecca. E' infine opportuno sottolineare il fatto che le previsioni e le proposte progettuali di Scarpa, Michelucci e Gardella, esposte nella relazione di progetto redatta nel 1954 e mai realizzate fino al progetto "Nuovi Uffizi", vengono attuate a distanza di quasi cinquant'anni: i tre maestri avevano individuato le esigenze museali che si sono realizzate negli anni attraversando i due grandi progetti per i "Grandi Uffizi" e poi per i "Nuovi Uffizi".⁴³

Note:

¹ Cimoli Anna, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949-1963*, Il Saggiatore, Milano, 2007, introduzione al libro.

² Sulla spinta dell'industrializzazione e delle prospettive espansionistiche della nascente società borghese, nel 1857 inaugura in Inghilterra il South Kensington Museum, che nel 1899 prese il nome di Victoria and Albert Museum in onore della regina Victoria e del suo consorte. Il nuovo museo inglese, istituito non a caso dopo l'esposizione universale del 1851 di Londra, nasce con lo scopo di educare un pubblico sempre più vasto, collegando le arti decorative al più alto contesto della storia della cultura e dell'arte e insieme di accrescere le collezioni di oggetti antichi e moderni, di opere d'arte del passato e del presente, che fossero modelli per un processo di rivoluzione sociale e culturale.

Demma Alessandro, *Il museo contemporaneo. La funzione educativa come spazio critico*, tesi di dottorato, Università degli studi di Salerno, 2011, p. 16.

³ Johnson Philip Cortelyou, *Letter to the Museum Director*, in «Museum News», XXXVIII, n. 5, gennaio 1960, pp. 22-25.

⁴ 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 loro applicazione, di promuovere la divulgazione di tutte le forme dell'arte e, a questo fine, di offrire al pubblico iniziative culturali e ricreative. Johnson Philip Cortelyou, *Letter to the Museum Director*, in «Museum News», XXXVIII, n. 5, gennaio 1960, pp. 22-25.

⁵ Capart Jean, *Le rôle social des Musées*, in «Museum», XII, n. 3, 1930 p. 219, cit. in Demma Alessandro, *Il museo contemporaneo. La funzione educativa come spazio critico*, tesi di dottorato, Università degli studi di Salerno, 2011, p. 19.

⁶ Inizialmente Lorenzo il Magnifico vuole riunire presso il suo giardino in via Larga tutte le opere classiche e contemporanee che costituiscono la sua collezione affinché giovani artisti possano studiarle. Successivamente il Granduca Cosimo I definisce 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, decide di esporre il meglio delle collezioni di scienza e d'arte nella Galleria degli Uffizi, che veniva chiamata così perché situata in una sede appositamente costruita all'ultimo piano dell'edificio progettato da Giorgio Vasari per le magistrature civiche. Boralevi Alberto, Pedone Monica (a cura di), *L. Becherucci. Lezioni di museologia*, UIA, Firenze 1995, pp. 32-34, 37-39.

⁷ *Ivi*, pp. 32-34, 45-48.

⁸ Basso Peressut Luca, *Il museo moderno: architettura e museografia da Auguste Perret a Louis Kahn*, Ed. Lybra Immagine, Milano 2005, p. 201.

⁹ *Volevo ritagliare l'azzurro del cielo*, Lezione del 13.1.1976 raccolta da Franca Semi, da Carlo Scarpa, Frammenti 1926/1978, in «Rassegna», III, n. 7, luglio 1981, cit. p. 82.

¹⁰ Semi Franca, *A lezione con Carlo Scarpa*, Cicero editore, Venezia, 2010, cit., pp. 174, 175.

¹¹ 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, Godoli Antonio, *Michelucci e gli Uffizi*, in «Gli Uffizi. Studi e Ricerche», n. 12, Centro Di, Firenze, 1994, pp. 51-54.

¹² Albini 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, cit. in Basso Peressut Luca, *Il museo moderno: architettura e museografia da Auguste Perret a Louis Kahn*, Ed. Lybra Immagine, Milano 2005, p. 220.

¹³ *Ibid.*, p. 220.

¹⁴ *Ibid.*, p. 221.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 221, 222.

¹⁶ *Ibid.*, p. 223.

¹⁷ Lettera di Roberto Salvini a Carlo Scarpa, Cfr. REGESTO in APPARATI. 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.

¹⁸ Riguardo al tema della ricostruzione risulta fondamentale il rapporto tra architetti e committenza dal momento che influenza la concezione di vitalità, di condivisione e ambientazione dell'opera d'arte.

Tafuri Manfredo, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino, 1986.

¹⁹ Questa e le successive da Argan Giulio Carlo, *Problemi di museografia*, in «Casabella-Continuità», XIX, n. 207, settembre-ottobre 1955, cit. p. 64.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Wittgens Fernanda, in Ministero della Pubblica Istruzione (a cura di), *Atti del convegno di Museologia (Perugia 18-20 marzo 1955)*, Roma 1956.

²² Ivi, Venturi Lionello, *Il museo, scuola del pubblico*.

²³ Ivi, Dorfles Angelo, *Premesse estetico-psicologiche delle attività educative dei musei degli Stati Uniti lezioni periodiche e conferenze*.

²⁴ Boralevi Alberto, Pedone Monica (a cura di), *L. Becherucci. Lezioni di museologia (1969-1980)*, UIA, Firenze 1995, pp. 37-53.

²⁵ Cimoli Anna Chiara, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949-1963*, Il Saggiatore, Milano, 2007, pp. 19-30.

²⁶ Mercenaro Caterina, *Palazzo Rosso*, in «Paragone», n. 139, 1961, p. 36.

²⁷ Argan Giulio Carlo, *La Galleria di Palazzo Bianco a Genova*, 1951, cit. in Basso Peressut Luca, *Il museo moderno: architettura e museografia da Auguste Perret a Louis Kahn*, Ed. Lybra Immagine, Milano 2005, cit. p. 242.

²⁸ Argan Giulio Carlo, *La Galleria di Palazzo Bianco a Genova*, 1951, cit. in Basso Peressut Luca, *Il museo moderno: architettura e museografia da Auguste Perret a Louis Kahn*, Ed. Lybra Immagine, Milano 2005, pp. 242, 243.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ 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, cit. p. 111.

³¹ *Ibid.*, cit. pp. 107-112.

³² Le intenzioni progettuali di Carlo Scarpa sono da lui stesso

descritte in Scarpa Carlo, *Volevo ritagliare l'azzurro del cielo*, Lezione del 13.1.1976 raccolta da Franca Semi, *A lezione con Carlo Scarpa*, Cicero, Venezia, 2010, pp. 191-201, pubblicato in Rudi Arrigo (a cura di), *Carlo Scarpa, Frammenti 1926/1978*, in «Rassegna», III, n. 7, luglio 1981, pp. 82-85.

³³ Polano Sergio, *Carlo Scarpa: Palazzo Abatellis: La Galleria della Sicilia*, Palermo 1953-1954, Electa, Milano 1989.

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, pp. 126-135.

³⁴ 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.

³⁵ Argan Giulio Carlo, *Problemi di museografia*, in «Casabella-Continuità», XIX, n. 207, settembre-ottobre, 1955, pp. 64-67, Zermani Paolo, *Ignazio Gardella*, Laterza, Roma-Bari 1991, p. 80, 81.

³⁶ Chiezzi Federica, *Verso i nuovi Uffizi: la Galleria e la cultura del museo dal Dopoguerra a oggi*, Edifir, Firenze 2006, pp. 43, 44.

³⁷ 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, cit. p. 114.

³⁸ Boralevi Alberto, Pedone Monica (a cura di), *L. Becherucci. Lezioni di museologia*, UIA, Firenze 1995.

³⁹ Per approfondire gli interventi eseguiti nel corso dei restauri ai principali edifici che fanno parte della fabbrica degli Uffizi vedi Mignani Daniela, *I "Grandi Uffizi". Il progetto Bemporad: 1964-1984*, in «Gli Uffizi. Studi e Ricerche», n. 12», Centro Di, Firenze, 1994, p. 85-90 e Ivi, Caneva Caterina, *Il direttorato di Luciano Berti (1969-1987)*, pp. 103-112.

⁴⁰ Berti Luciano, *premessa alla Mostra storica della Tribuna degli Uffizi (dicembre 1970-ottobre 1971)*, in «Quaderni degli Uffizi», n. 1, catalogo, 1971, cit. p. 72.

⁴¹ Caneva Caterina, *Il direttorato di Luciano Berti*, in «Gli Uffizi. Studi e Ricerche», 1994, n. 12, Centro Di, Firenze, cit., p. 104.

⁴² Godoli Antonio, *Gli Uffizi: progetti e realizzazioni degli ultimi vent'anni*, in Cecchi Roberto-Paolucci Antonio (a cura di), «Cantiere Uffizi», Gangemi, Roma 2007, cit., p. 91.

⁴³ Per un approfondimento del progetto "Nuovi Uffizi" si veda anche Ottobre 1999. Commissione "Nuovi Uffizi". Documento d'indirizzo, in Cecchi Roberto-Paolucci Antonio (a cura di), «Cantiere Uffizi», Gangemi, Roma 2007, pp. 31-37, e Ivi, *I temi del progetto*, pp. 185-360.



Fig. 5. Giotto, *Il Presepe di Greccio*, Basilica Superiore, Assisi.

PARTE SECONDA

L'intervento di Scarpa, Michelucci e Gardella nelle Sale dei Primitivi

3. 1. Il quadro culturale: il Crocifisso del Presepe di Greccio, la Mostra Giottesca del 1937 - il culto dei Primitivi

Il progetto per le Sale dei Primitivi riconosce nella Sala 2, la Sala del Duecento e di Giotto, uno dei punti nodali del progetto perchè in essa si esplicano molti dei temi progettuali fondamentali a lungo discussi ma poi concordati dai tre maestri. In particolare, il Crocifisso di Cimabue, in origine al museo dell'Opera di Santa Croce a Firenze, viene posizionato sul fondo a destra della prima sala a cui accede il visitatore, dopo uno studio approfondito, documentato dagli schizzi di Scarpa, riguardo sia alla posizione sia ai supporti che lo sorreggono. La grande conoscenza della storia dell'arte di Carlo Scarpa sicuramente ha ispirato la scelta di disporlo con la stessa inclinazione con cui le croci dipinte venivano appese



Fig. 6. Giotto, *Il Presepe di Greccio*, dettaglio del Crocifisso appeso in posizione obliqua visto dal retro.

all'interno delle chiese nel Duecento ed egli decide di prendere come riferimento il famoso *Presepe di Greccio* che si può ammirare all'interno della Basilica Superiore di Assisi (Fig. 5).

Le grandi croci venivano esposte inclinate verso il basso in modo da impressionare il fedele, che rimaneva in contemplazione sotto di esse, allo stesso modo in cui il visitatore resta in contemplazione della grande croce appena entra in Galleria. Scarpa riesce a definire il disegno dei ferri guardando l'affresco di Giotto, che rappresenta la tavola di legno dal retro: questa prospettiva rivela il meccanismo di sostegno della croce e la semplicità che contraddistingue il disegno dei supporti del *Crocifisso* di Cimabue, che riprende fedelmente l'estrema elementarietà dei sostegni lignei dipinti da Giotto nell'affresco assisiato. Il crocifisso di Cimabue si innalza obliquamente nello spazio grazie a due sottili tiranti e a un sostegno verticale di ferro infisso in una pedana di pietra grigia alla base che, grazie a piccoli piedritti arretrati di sostegno, sembra staccarsi dal pavimento.

Non è un caso che Scarpa, Michelucci e Gardella scelgano tale disposizione del Crocifisso di Cimabue nella sala di Giotto: Lionello Venturi è il maestro del direttore della Galleria Roberto Salvini, nonché uno dei componenti della Commissione giudicatrice del loro intervento, e 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 del Quattrocento, tra Cimabue e Botticelli, esposti nelle Sale dei Primitivi, e della loro poetica. Nell'opera di questi autori, usando le parole di Venturi, «è possibile rintracciare alcuni risultati estremi e perfetti del gusto della rivelazione».¹ Anche Benedetto Croce sottolinea l'importanza del lavoro di Venturi e della riscoperta di questi autori:

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 sorpassata: quantunque, come mostra la dotta e acuta storia di essa che il Venturi ha ricostruita, assai sia costato il sorpassarla, né si possa dire estirpata del tutto dalle menti, e sempre, qua e là, rigermogli.²

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. Lionello Venturi chiama "gusto" il concetto interpretativo che indica le scelte

o le preferenze dell'artista nell'ambito della cultura, generale o artistica, e che contraddistingue un autore, che 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.³

Il libro «è scritto per recare all'attuale critica d'arte il contributo di una esperienza della 'rivelazione' in arte, e non si limita a una sola personalità per chiarire il problema sotto il maggior numero possibile di aspetti, non si occupa dell'arte di questo o di quello o di molti primitivi, non cerca ciò che individua gli artisti, cerca ciò che li accomuna, non la loro arte, ma il loro gusto. Non so se la parola 'gusto' sia la più adatta a significare quello che intendo; non ne ho trovata una migliore. E per evitare equivoci, dichiaro che intendo per gusto l'insieme delle preferenze nel mondo dell'arte da parte di un artista o di un gruppo di artisti».⁴

Venturi trova che sebbene l'opposizione tra classici e romantici sia terminata, si stia 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», ma tutti gli schemi celano l'esperienza storica, nel corso dei secoli il classicismo sta da un lato e il realismo dall'altro, escludendo da tutte le esperienze i maestri 'primitivi', perchè 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».⁵ Secondo l'autore quindi per poter comprendere i primitivi bisogna 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».⁶ Ciò che scrive Lionello Venturi sembra quindi anticipare, oltre alla riscoperta dei pittori del Due e Trecento, l'intento progettuale della commissione speciale composta dagli architetti Scarpa, Michelucci, Gardella, Morozzi e dallo storico dell'arte Salvini per il riordino delle sale degli Uffizi dedicate proprio a questi autori; il progetto museografico va a sottolineare le influenze e i rimandi

esistenti tra i vari 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 è mirato ad aiutare il visitatore nella costruzione dei collegamenti fra le opere dei vari maestri. Nel volume di Venturi sono incluse novanta tavole, che non hanno solo la funzione di arricchire il suo pensiero, ma servono all'analisi perchè sono messe a confronto, per costruire parallelismi o contrasti, esito che anche Salvini auspica si realizzi nella mente dei visitatori a Galleria riallestita.

Le tavole del Due e Trecento sono l'oggetto di un altro riferimento per il progetto, che è sicuramente la Mostra Giottesca del 1937, il primo intervento di allestimento di Giovanni Michelucci agli Uffizi, che vede come mente progettuale e organizzativa dell'esposizione Mario Salmi, vera anima scientifica della mostra, storico dell'arte e maestro di Roberto Salvini, suo assistente all'università, il quale, a sua volta, sarà la mente progettuale e organizzativa dell'allestimento delle Sale dei Primitivi circa quindici anni dopo.

Nel secondo dopoguerra le mostre d'arte medievale conoscono un grande sviluppo, ma nell'Italia repubblicana spesso si evita di prendere come esempio e come riferimento per gli allestimenti mostre che, come la *Giottesca*, si erano svolte negli anni del consenso al Fascismo. L'influenza della *Giottesca*, ad esempio, non viene menzionata neppure nei 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 (Fig. 7, 8) aperto nel 1949, in cui si rievoca la disposizione tipologica delle croci della mostra del 1937.⁷ La *Giottesca* però si rivela un caso isolato nel panorama italiano ed internazionale, un modello interamente italiano, che non guarda ad alcun esempio estero.

Soltanto introducendo l'esposizione giubilare del 2000 intitolata *Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*, proclamata la prima e la più ampia in assoluto che vede Giotto protagonista, il curatore Angelo Tartuferi rimanda esplicitamente alla "Mostra Giottesca" che si svolse a Firenze nel 1937, sottolineando anche il fatto che i pezzi esposti in occasione della propria mostra erano addirittura in numero minore rispetto a quelli presenti più di sessant'anni prima.⁸

Grazie soprattutto alla mobilità delle opere, rimosse dalle loro ubicazioni per proteggerle dal conflitto e dalla distruzione, fu possibile allestire molte esposizioni d'arte due e trecentesca.

Riguardo alla Mostra Giottesca non si sa molto sulla



Fig. 7-8. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo in Soarta, alcune sale.

presentazione delle opere, 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.⁹ 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 esposte, 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. Secondo le sue constatazioni Palazzo Strozzi risulta la sede più idonea, ma si rivela una soluzione impraticabile a causa della trattativa di vendita. Il 30 gennaio il podestà, d'accordo con Ojetti, sceglie i locali della Biblioteca degli Uffizi (fig. 9) per l'allestimento perchè presenta i requisiti adatti per numero e vastità delle sale; decide inoltre che per la mostra i divisori devono suddividere il salone in modo da distribuire le opere a seconda della luce. Guido Morozzi viene incaricato da parte della Soprintendenza e Giovanni Michelucci viene scelto per progettare l'allestimento su proposta di Contini Bonacossi e Ojetti, che facevano 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 Palazzo del Governo di Arezzo sia nel progetto scenografico per il Maggio fiorentino. Il 17 febbraio 1937 *La Nazione* pubblica l'annuncio dell'affidamento dell'incarico e si inaugura così una fortunata stagione per gli allestimenti di mostre che si svolgeranno nel secondo dopoguerra. Pochi giorni dopo però Michelucci viene ricoverato in una clinica a Parma e, grazie ai suoi collaboratori, l'architetto Giorgio Gori, suo allievo, e Mario Chiari, il progetto trova il suo 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 e da alcuni articoli comparsi su *La Nazione* si riescono a ricostruire gli aspetti fondamentali del progetto.

La *Giottesca* si inserisce nella storia delle esposizioni d'arte e determina molti allestimenti successivi come quello delle Sale dei Primitivi, anche se non esistono molte fotografie specifiche dell'allestimento, ma solo comunicati stampa che forniscono indicazioni sugli obiettivi scientifici perseguiti e su alcune macroripartizioni dell'esposizione.

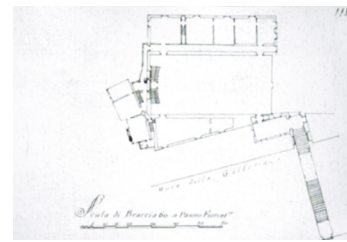


Fig. 9. Pianta della biblioteca del Palazzo degli Uffizi.



Fig. 10. Sala centrale della Mostra Giottesca con la *Maestà Ognissanti* di Giotto, FM.

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.^{1°}

Le recensioni e gli approfondimenti del tempo rivelano che si tratta ancora di una mostra preparata da studiosi per studiosi, che accoglie opere di Giotto, dei maestri influenzati da Giotto e un centinaio di pitture ancora più antiche, ciò evidenzia un ulteriore intento di esporre una rassegna della pittura toscana anteriore a Giotto. 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 anche l'anno 1300, segnano lo spartiacque tra le due macrosezioni dell'esposizione: la prima, più consistente, dei dipinti pregiotteschi e la seconda sui i 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 per una suddivisione razionale delle opere e dello spazio ulteriormente sottolineata dalla ripartizione per tecniche, secondo la quale isola le sculture, le oreficerie, i disegni e i manoscritti che affiancano i dipinti su



Fig. 11. Manifesto ufficiale della Mostra Giottesca, Firenze 1937, FM.



Fig. 12. Vittorio Emanuele III accompagnato da Ugo Ojetti e Giuseppe Bottai verso l'uscita della mostra, FM.

tavola. Il visitatore esce dalla mostra consapevole di non aver visto una mostra monografica perchè Giotto non viene tanto presentato come l'iniziatore della tradizione pittorica italiana, ma piuttosto come il rinnovatore di 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.¹¹

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, da cui deriva l'intenzione di allestire una rassegna della pittura toscana pregiottesca.

Gli ambienti scelti per allestire la Mostra Giottesca sono alcuni spazi annessi alla fabbrica vasariana, i locali 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. Gli stessi ambienti oggi accolgono la Biblioteca degli Uffizi e 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 ad esso



Fig. 13. Vittorio Emanuele III con Ugo Ojetti di fronte al Crocifisso di Cimabue, FM.



Fig. 14. Guido Morozzi, schizzo della cappella allestita al piano terra della mostra in una lettera a Giovanni Michelucci del 30 marzo 1937, FM.

adiacenti. In tutto le sale utilizzate sono quindi otto, di cui le prime tre ricavate nell'ala est del primo piano, a cui si deve accedere attraverso un disimpegno ricavato all'estremità meridionale del Salone; si può passare dall'una all'altra per mezzo del corridoio e accolgono la maggior parte delle opere antecedenti a Giotto disposte in modo molto ravvicinato, favorite dalle loro dimensioni. Dalle cronache e dalle recensioni sembra che le opere non siano organizzate né per scuole né in ordine cronologico, ma piuttosto per tipologia o per soggetto. Alessio Monciatti riprende questo 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 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*.¹²

La grande sala rettangolare ha una copertura a volta quindi Michelucci esclude la realizzazione di una balaustrata. La sala deve ospitare i crocifissi grandi, mentre i quadri vanno disposti sulle pareti lunghe. Questi hanno come imposta una panca, che corre lungo il perimetro, e che con l'avanzare del progetto si trasforma in zoccolo, nonostante Morozzi avrebbe voluto invece rompere lo zoccolo con un lungo piano di legno e creare in questo modo tanti



Fig. 14. Giuseppe Giorgio Gori, schizzo dell'allestimento del salone della mostra in una lettera a Michelucci del 31 marzo 1937, FM.

altarini con funzione di imposta ai quadri. Lo zoccolo infine viene fatto correre lungo le pareti della sala a costituire un basamento e a definire architettonicamente l'intero ambiente. Vengono successivamente creati dei parallelepipedi su cui predisporre i quadri. Un nuovo articolo della Nazione del 10 aprile descrive come segue 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 che la sistemazione si va attuando, si delineano dettagli e particolari interessantissimi, destinati ad assicurare il massimo risalto al prezioso materiale.¹³

Dalla corrispondenza dei giorni precedenti abbiamo qualche ulteriore dettaglio. 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 perchè oltre a facilitare la circolazione del pubblico, si viene a creare una anticappella, ambiente simpaticissimo. La cappella si è dovuta fare a pianta quadrata per salvare l'intera volta.¹⁴ (Fig. 15)

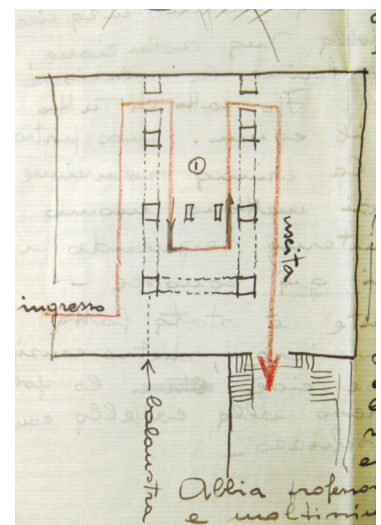


Fig. 15. Guido Morozzi, schizzo della pianta della cappella allestita al piano terra della mostra in una lettera a Giovanni Michelucci del 30 marzo 1937, FM.



Fig. 16. L'Onorevole Buronzo parla agli artisti e agli artigiani in visita alla mostra, Firenze, 7 novembre 1937, FM.

Per quanto riguarda uno degli aspetti fondamentali del progetto, cioè la tinta delle pareti, da una lettera di Gori del 3 aprile sappiamo che erano indecisi se realizzarle bianche o a calce e se differenziare con il colore della pietra gli zoccoli e i capitelli, che alla fine saranno uniformi. 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». ¹⁵

Accanto alla sala principale il progetto prevede inoltre alcune salette laterali più piccole per esporre alcuni disegni e una scelta di miniature fiorentine antiche, ritenute di valore e che potevano essere il giusto completamento dei seguaci di Giotto.

La *Giottesca* anticipa per diversi aspetti l'allestimento delle Sale dei Primitivi, come per esempio il trattamento delle pareti a calce e l'uso di tinte chiare per le pareti, sfondo su cui posizionare le opere; alcune opere, quelle più piccole perchè impossibile farlo con le grandi croci, vengono appese all'altezza dello sguardo dell'osservatore e, infine, l'importanza della luce naturale, trattata come elemento costruttivo. L'ordinamento non è più per scuole ma si raggruppano tutti i capolavori nella grande sala, divisi dagli altri oggetti da esporre solo per tipologia e non esistono più suddivisioni tra i vari autori, al

contrario nella stessa sala si possono ammirare molti artisti diversi. Per alcuni capolavori infine è importante sottolineare i vari studi portati avanti dai progettisti per costruire l'imposta su cui poggiano: inizialmente pensano ad una panca lungo tutto il perimetro, successivamente invece 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. La soluzione finale adottata, secondo cui allo zoccolo vengono aggiunti dei parallelepipedi come imposta per le tavole, ricorda molto le sale dei Primitivi, dove 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 - a supporto di alcuni dipinti, in memoria degli altari delle chiese duecentesche e trecentesche dove dovevano essere esposti in origine.

Per apprezzare l'allestimento si può fare riferimento ad alcune sequenze del cinegiornale dell'Istituto Luce, oltre 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 (Fig. 16). Sulle pareti scarse, le opere si affiancano in stretta successione e in particolare sulla parete nord-est sono riconoscibili, simmetricamente rispetto al *Polittico di Bologna*, il crocifisso malatestiano e la croce dipinta di Santa Croce, la *Madonna Rucellai* con accanto la *Madonna in trono* di Badia a Isola, e la *Maestà di Santa Trinita*. L'insieme doveva essere di grande e insospettato impatto, come riscontrano per esempio 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».¹⁶

3.2. *La convocazione degli architetti e la formazione della "gruppo" per il riordino delle Sale dei Primitivi*

Carlo Scarpa, Giovanni Michelucci e Ignazio Gardella sono tre architetti e professori universitari profondamente diversi tra loro sia come formazione sia come metodo di lavoro, ma insieme 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. Il loro intervento nelle Sale dei Primitivi agli Uffizi segna uno dei momenti più

importanti della museografia di quel periodo e porta ad 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 ed in parte proprio nelle Sale degli Uffizi, oltre che nelle esplicite parole dell'Arch. Godoli, si sono scontrati su molti punti. Il loro 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 perchè i tre progettisti sono lontani, abitano a chilometri di distanza e lavorano in cantieri sparsi per la penisola, mentre l'Arch. Guido Morozzi resta in cantiere; a lui infatti si affida l'incarico di direttore lavori e l'importante compito, di conseguenza, di rendere omogenee le scelte prese dai tre maestri. In questo modo Scarpa, Michelucci e Gardella possono incontrarsi direttamente sull'area di progetto per prendere le decisioni fondamentali, a parole o talvolta disegnando direttamente sul muro. 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 che ha avuto luogo a Firenze il 21 dicembre 1953; durante i loro incontri effettuano i primi sopralluoghi e decidono, partendo dallo stato di fatto, le linee guida da seguire, le intenzioni progettuali e le fasi attraverso le quali il progetto avrebbe dovuto arrivare a compimento. Facendo un passo indietro nella ricostruzione cronologica dell'intervento, è necessario precisare che per arrivare alla costituzione di questa squadra, una particolare e importante "regia" costituita da funzionari della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, che in quegli anni comprende il Ministero della Pubblica Istruzione, lavora per decidere quali progettisti avrebbero dovuto occuparsi dell'intervento e sceglie tre architetti di levatura internazionale affinché collaborino alla sistemazione del primo gruppo di sale espositive degli Uffizi, dove sarebbero state esposte le tavole dei pittori "primitivi". Nella lettura dei documenti d'archivio rintracciati presso la Soprintendenza alle Gallerie di Firenze¹⁷ e presso l'Archivio del MAXXI - Museo nazionale delle arti del XXI secolo¹⁸ si possono rintracciare i nomi di questi funzionari: il Direttore Generale De Angelis, l'Ispettore Generale Giulio Carlo Argan e il Segretario del Consiglio Nino Guerra, a cui si aggiungono gli altri importanti nomi dei Soprintendenti alle Gallerie e ai Monumenti di Firenze Guglielmo Pacchioni, Filippo Rossi e Alfredo Barbacci.

Non dobbiamo dimenticare che molte delle importanti personalità coinvolte nella vicenda della sistemazione delle prime sale espositive degli Uffizi, sia dal lato della committenza, dove troviamo Carlo Ludovico Ragghianti come sottosegretario alla Pubblica Istruzione, Giulio Carlo Argan nella commissione giudicatrice del progetto, sia tra i critici d'arte che intervengono su periodici nazionali in merito all'intervento come 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»¹⁹, per molti anni infatti 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».²⁰

La scelta dei progettisti, di tre architetti e professori così importanti, è determinante per la Galleria e avviene proprio per la loro diversità, con le parole di 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.²¹

La presenza di Giulio Carlo Argan nel Consiglio giustifica la scelta di Ignazio Gardella, dal momento che lo studioso è fortemente interessato all'opera dell'architetto 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, e ad approntarne i nuovi allestimenti come le Gallerie dell'Accademia a Venezia (1945-1960); nel 1953 Scarpa riceve anche 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 a Palermo gli chiede di completare l'allestimento in vista della

mostra tenutasi a Messina sulla pittura del Quattrocento in Sicilia. Contemporaneamente alla realizzazione delle Sale dei Primitivi, Scarpa riceve anche l'incarico dalla Soprintendenza delle Belle Arti di Venezia di progettare l'ampliamento della Gipsoteca Canoviana a Possagno (1955-1956).

Come notano Beltramini, Forster e Marini:

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.²²

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, che prese parte attiva al dibattito sul nuovo ordinamento degli Uffizi nel 1952, al momento della convocazione dei tre architetti ricopre il ruolo di Sottosegretario alla Pubblica Istruzione. 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, che deve la sua nascita proprio alla Ricostruzione, molti studiosi di storia dell'arte e architetti nell'UIA, ossia l'Università Internazionale dell'Arte. Tra i nomi più noti dell'UIA compaiono anche Carlo Scarpa, e Ignazio Gardella, oltre a Luisa Becherucci, Franco Albini, Luciano Berti, Ezio de Felice, Paola della Pergola, Edoardo Detti, 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. Ragghianti dà vita 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.

Michelucci, come abbiamo già in parte trattato, viene scelto per essere stato il progettista di un importante precedente all'interno della fabbrica degli Uffizi come l'allestimento della Mostra Giottesca nelle sale magliabechiane, che in sé contiene molti accorgimenti progettuali che anticipano il progetto di riallestimento delle Sale dei Primitivi e che con questo secondo progetto, che segna anche il secondo importante intervento di Michelucci agli Uffizi, condivide molte delle opere esposte e il lavoro di Guido

Morozzi, allora architetto dipendente della Soprintendenza e Direttore Lavori sia della Giottesca per la parte architettonica sia della realizzazione del restauro e risistemazione delle Sale dei Primitivi.

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, ovvero dallo stato di fatto riscontrato nelle sale da Scarpa, Michelucci e Gardella, fino all'esito finale dei loro studi, scontri e scelte definitive.

3.3. Cronache del progetto

3.3.1. L'area di progetto: la struttura vasariana, i caratteri compositivi che la contraddistinguono e la sua storia.

Per capire il progetto oggetto della mia analisi è necessario avere un'idea chiara dell'edificio in cui il riordinamento delle Sale dei Primitivi si innesta all'inizio degli anni Cinquanta, per questo motivo mi sembra opportuno introdurre la trattazione specifica del progetto con una descrizione di come nasce l'idea di costruire l'edificio e dei caratteri compositivi e strutturali della fabbrica vasariana.

E' proprio l'alluvione di Firenze del 12 settembre 1557 a rivelare lo stato del luogo su cui verranno edificati gli Uffizi, su cui si affaccia il palazzo del governo, al tempo residenza ducale. L'area è quella compresa tra Palazzo della Signoria e l'Arno, uno dei luoghi più rappresentativi di Firenze, in parte demolita nel 1946 allo scopo di creare una nuova strada, ma riportata alla luce dall'alluvione che crea così il presupposto per la costruzione degli Uffizi.

Cosimo I Medici è il Signore di Firenze e di tutta la Toscana, nel 1554 segna il suo successo militare nella vittoria contro Siena e i suoi alleati francesi, successivamente concentra su di sé tutti i poteri dello Stato e forma una classe di funzionari che a lui fanno riferimento, eliminando le vecchie magistrature e creandone una nuova di cui ha il controllo. Cosimo conosce bene il valore sociale e l'efficacia simbolica dell'architettura e della città, così cerca di creare nuove forme di potere, che avrebbero dovuto essere realizzate per incarnare tali valori. L'architettura diventa quindi uno strumento di persuasione politica.

Cosimo intende concentrare tutte le magistrature in un unico sito e in un'unica architettura e decide di costruire gli Uffizi mettendo fine alla città-stato repubblicana ma definendo con chiarezza il nuovo assolutismo mediceo dal momento che tiene sotto controllo le finanze. L'iniziativa edilizia dà lavoro alla popolazione di Firenze che ha appena subito l'alluvione e mette quindi in circolo nuove risorse, l'area di progetto deve essere vicino al suo palazzo e deve trasmettere incombenza visiva del potere ducale sulle magistrature, un edificio di ordinaria bellezza ma non sfarzosa. L'edificio deve inoltre essere progettato in modo che dalla residenza del duca siano visibili tutte le magistrature su un'area estesa che possa accogliere sale per le udienze, cancellerie e archivi. Il lotto scelto per l'edificazione degli "Uffizi" della fabbrica dei XII Magistrati misura 254 x 131 braccia (circa 148 x 76 metri).

Nell'agosto 1559 Cosimo incarica del progetto e del modello Giorgio Vasari, suo scenografo, pittore, architetto di fiducia e consigliere artistico. Vasari inizia il difficile compito affidatogli decidendo innanzi tutto di conservare alcune preesistenze come la Loggia dei Priori o dei Lanzi con l'annessa Zecca quattrocentesca e il Palazzo dei Castellani, pensa di inglobare la chiesa di San Pier Scheraggio e l'antica Chiesa delle Corporazioni. Si delinea così un perimetro frastagliato dell'area di progetto che è il primo dei vincoli che dovranno essere superati come la volontà di Cosimo di realizzare tutto l'immobile in pochi anni e la difficile erogazione di risorse da parte delle magistrature stesse per la realizzazione del progetto. Vasari descrive il progetto degli Uffizi come il più difficile che gli sia mai stato commissionato, decide di rivolgere l'edificio verso l'interno per risolvere il problema del lotto frastagliato e poter realizzare così facciate in linea, cerca di intaccare il meno possibile il tessuto edilizio, ma alla fine elabora un edificio lineare suddiviso in tre segmenti disposti a "U" in mattoni e intonaco con la testata di connessione rivolta verso l'Arno e due ali parallele e simmetriche: gli Uffizi lunghi ad est e gli Uffizi corti ad ovest.

L'architettura degli Uffizi si inserisce nella città e nelle sue dinamiche scardinando il tipo consolidato del palazzo rinascimentale e configura un edificio nuovo con una definizione formale e spaziale che si identifica con la facciata, la parte più dispendiosa di un edificio e la parte che delimita interno ed esterno di questo. La fabbrica è una soluzione architettonica e urbanistica perchè riunisce molti elementi diversi come i portici, la piazza, la facciata, le preesistenze, l'edilizia cittadina e le

viste della città, tutti messi in relazione da rapporti proporzionali precisi. Vasari deduce le proporzioni da rispettare e gli accorgimenti prospettici proprio dal contesto: la Zecca permette di delineare la posizione degli Uffizi corti, mentre il fronte della chiesa quella degli Uffizi lunghi, la loggia aiuta invece a decidere quali devono essere gli andamenti orizzontali della facciata.²³

3.3.2. La corrente tradizionalista e la corrente innovatrice del museo

Già dal primo dopoguerra si vive in Italia la Ricostruzione degli edifici, e quindi anche dei musei, in due modi: in alcuni casi avviene una ricostruzione da zero con edifici nuovi, in altri casi, come agli Uffizi, si vive il restauro dei manufatti antichi e quindi anche del contesto storico.²⁴ Nel secondo caso le attenzioni che i progettisti devono porre nei confronti delle strutture antiche diventano oggetto di una significativa discussione architettonica degli anni Cinquanta, periodo in cui inizia il confronto tra gli architetti e il museo inteso sia come monumento sia come nuovo luogo di sperimentazione e ricerca nel quale pensare ordinamenti innovativi, da alcuni autori definiti d'avanguardia, lontani dalle ormai passate ricostruzioni storiche degli ambienti da cui provengono le opere.

La figura dell'architetto si inserisce per la prima volta nei riallestimenti dei musei e si diffondono le collaborazioni tra gli architetti e gli storici dell'arte, che portano alle scelte progettuali innovative caratterizzanti gran parte degli interventi e che scatenano numerose critiche proprio sul «difficile rapporto tra antico e nuovo, tradizione e modernità, ambiente storico e razionalismo contemporaneo».²⁵

Nel progetto per le Sale dei Primitivi di Gardella, Michelucci e Scarpa agli Uffizi si rintracciano molti stilemi dell'architettura moderna, che permettono loro di inserirsi nel manufatto storico con lievi ma fondamentali accorgimenti, nella mediazione tra le esigenze della Galleria e il volere della committenza. Il loro principale intento di creare un ambiente che metta in risalto la qualità espressiva e il valore storico dei capolavori esposti viene raggiunto tramite l'uso di materiali della tradizione per rievocare gli ambienti medievali da cui le opere provengono senza correre il rischio di inciampare nell'imitazione, ottenendo così, grazie allo studio e al rispetto di rapporti proporzionali degli spazi, un generale senso di armonia dell'insieme. L'intervento museografico che ne risulta dimostra una grande coerenza

fino nei dettagli senza essere invadente.

Nel percorso di rinnovamento che invade i musei di tutta Italia si possono distinguere due correnti 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 una nuova progettazione.

Come afferma chiaramente lo stesso Michelucci nei dialoghi registrati dall'Arch. Godoli ripercorrendo il "giro" attraverso le sale agli Uffizi e nella residenza del maestro a Fiesole, 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 così:

E' 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.²⁶

Subito dopo ci spiega ancora meglio questo approccio dell'architetto verso il progetto e verso i capolavori del Due e Trecento, ci fa indendere il modo in cui si pone nei confronti delle opere d'arte, con queste parole:

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.²⁷

Michelucci dimostra di non avere una visione conservatrice, ma di vedere piuttosto nel museo l'occasione per progettare un'opera d'arte composta dall'architettura

e dall'allestimento insieme, senza che la prima venga subordinata al secondo o viceversa.

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 come opera d'arte, e anche se la visione di Scarpa e la visione di Michelucci possono rivelarsi in forte contrasto, in primo piano c'è sempre un unico comune obiettivo che fa superare tutti gli ostacoli: la realizzazione del progetto museografico e quindi del nuovo museo come opera d'arte.

Le due correnti museografiche opposte mostrano, già dalla loro affermazione, 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 gli allestimenti delle opere intoccabili e statici, mentre successivamente richiederanno sempre di più una estrema flessibilità per fare fronte all'incremento delle collezioni, andando inevitabilmente ad alterare l'ordine delle esposizioni. Nelle Sale dei Primitivi, dall'intervento di Scarpa, Michelucci e Gardella, soprattutto negli ultimi anni, questo dibattito si è acceso tra chi non avrebbe voluto l'alterazione del progetto del 1956 e chi invece sostiene l'esposizione di nuove opere. Ad esempio, proprio per quanto riguarda le sale in analisi, a seguito del rinnovamento delle esigenze museografiche che ora prevedono l'allestimento di quante più opere possibili, nel progetto degli anni Cinquanta è previsto invece che si scelgano poche opere affinché vengano valorizzate e che la parete di spalle a chi entra in ciascuna sala debba rimanere vuota.

Dopo diversi anni di polemiche tra chi sostiene l'inalterabilità dell'allestimento dei tre maestri e chi invece vuole una sua modifica per assecondare le nuove esigenze della Galleria di esporre più opere, il progetto originale non viene mantenuto e oggi infatti le opere esposte su tutte le pareti sono molto più numerose.

3.3.3. Il ruolo di Michelucci e il progetto per l'uscita

di via Castellani

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 solo affiancando altri progettisti e offrendo le proprie consulenze, al complesso percorso di trasformazione della fabbrica degli Uffizi.

Il primo importante intervento diretto da Michelucci è la Mostra Giottesca, che abbiamo già trattato in questo lavoro come riferimento per il progetto museografico attuato nelle Sale dei Primitivi. La *Giottesca* vede il coinvolgimento di diverse professionalità che interverranno anche nella realizzazione delle Sale dei Primitivi come Mario Salmi, direttore scientifico allora e componente della Commissione straordinaria per il progetto di Scarpa, Michelucci e Gardella; Guido Morozzi, incaricato dalla Soprintendenza di coordinare il cantiere in entrambi i casi e Michelucci stesso, che ricopre il ruolo di progettista, colui che maggiormente detiene la conoscenza delle tecniche artigiane tradizionali della zona.

La *Giottesca* non condivide solo alcune professionalità, maestranze e opere d'arte, ma anticipa molti temi che ritornano nel progetto per le Sale dei Primitivi di Scarpa, Michelucci e Gardella come il trattamento delle pareti a calce e l'uso di tinte chiare come sfondo alle opere, accuratamente selezionate e disposte all'altezza dello sguardo dell'osservatore, oppure l'importanza della luce naturale, trattata come elemento costruttivo già nel 1937, ribadita nel 1956. Un elemento progettuale comune molto importante è lo zoccolo che percorre l'intero perimetro dello spazio espositivo: sia per la *Giottesca* sia per le Sale dei Primitivi deve funzionare come fattore che rende omogenee le sale e che crea uno spazio unitario. Nel caso della *Giottesca* lo zoccolo e i parallelepipedi sono uniti, mentre nelle Sale dei Primitivi le opere restano sospese e distaccate dal limite inferiore dello zoccolo, senza fare eccezione nemmeno per il Crocifisso di Cimabue, che sembra innestato nella lastra di pietra serena appoggiata sul pavimento, in realtà anche questa è sospesa da terra. Nella *Giottesca* si anticipa inoltre l'ordinamento cronologico voluto successivamente dal direttore Salvini: Giotto segna chiaramente la separazione tra le opere duecentesche e trecentesche e si raggruppano tutti i capolavori nella grande sala, divisi dagli altri oggetti da esporre solo per tipologia e non esistono più suddivisioni tra i vari autori, al contrario nella stessa sala si possono ammirare molti artisti diversi, così come avviene nelle sale del 1956, dove si supera l'ordinamento per scuole in favore di quello cronologico. Il ruolo di

Michelucci per la sistemazione delle Sale dei Primitivi è fondamentale quindi per il riferimento alla mostra da lui precedentemente allestita e per il mantenimento della tradizione fiorentina, che ritorna nell'utilizzo e di materiali e delle lavorazioni.

Quando si iniziano i lavori per i "Grandi Uffizi", Nello Bemporad inizia con il primo intervento in programma: il nuovo ingresso di Piazza Castellani. L'esigenza di dare un nuovo aspetto agli spazi urbani attorno agli Uffizi ed in particolare all'isolato di via Castellani viene manifestato già all'inizio del secolo, ma non si effettuano riordinamenti di alcun tipo, nonostante il Comune acquisisca e sgomberi molti immobili attigui alla Galleria.²⁸

Facendo un passo indietro, sappiamo che solo sul finire degli anni Trenta si eseguono le demolizioni nell'area, che acquisisce le sembianze di oggi, dove si trova anche la rampa di uscita degli Uffizi: l'aspetto che assume l'area rende ancora più evidenti le necessità di riqualificare i fronti che si trovano affacciati sullo spazio pubblico e si elaborano nuovi progetti, alcune in chiave neoclassica e alcune che si concentrano sulle sistemazioni architettoniche ed urbanistiche, attraverso la costruzione di un edificio che ricostruisca una continuità nel vuoto creatosi a causa delle demolizioni, per ridare valore all'area.

Alcuni disegni dell'epoca vedono la soluzione nella realizzazione di un edificio a corti interne e, anche se il progetto non è datato, potrebbe essere proprio alla base della proposta del Comune di realizzare un edificio di modica altezza per uffici.

Si eseguono le sottofondazioni e la messa in opera di una fitta rete di micropali, ma il cantiere presto si interrompe, perchè il Ministero chiede una variante per la sostituzione della scalinata con una rampa per avere un collegamento più agevole. Il progetto Uffizi passa nelle mani dell'architetto Guglielmo Malchiodi,²⁹ il quale progetta una rampa che resta al rustico fino agli anni Novanta. Piazza Castellani, inizialmente pensata per accogliere all'ingresso i visitatori, viene destinata ad uscita quando mutano le condizioni di viabilità e si chiude al traffico il centro storico, mentre il dislivello esistente tra la piazza e il piano terra degli Uffizi viene destinato a deposito. A questo punto l'architetto Malchiodi si sposta alla Soprintendenza di Perugia e ricomincia il rapporto tra Michelucci e la Galleria, interrotto dopo l'inaugurazione delle Sale dei Primitivi. La Soprintendenza di Firenze contatta allora Michelucci.

Una lettera del 1965 del Soprintendente alle Gallerie Ugo Procacci si legge:

Il Comune di Firenze ha avvertito questa soprintendenza, così come quella ai monumenti, di avere dato l'incarico al Prof. Giovanni Michelucci di studiare un progetto per la costruzione di un edificio di modica altezza lungo la via dei Castellani, là dove, circa settanta anni fa furono abbattuti vecchi edifici senza che si fosse proceduto ad alcuna ricostruzione; il progetto avrebbe dovuto riguardare solo nuove costruzioni da erigersi sopra il terreno di proprietà comunale, congiungendo gli edifici già esistenti sull'angolo di via della Ninna con il fianco del Palazzo della Dogana, all'angolo di via dei Castellani.³⁰

Nello Bemporad elabora una proposta in cui l'intero spazio viene liberato dagli edifici, proposta che rimane costante anche nei suoi progetti successivi, nei quali ridefinisce anche il prospetto posteriore della Galleria con un marcapiano continuo all'ultimo livello e con la regolarizzazione del sistema delle finestrate ai piani sottostanti, per ridare una continuità formale e una dignità compositiva a questo fronte. Resta comunque il progetto di Michelucci del 1992, presentato alla Soprintendenza dopo la sua scomparsa, l'ultimo importante progetto per quest'area: come si vede nel plastico realizzato dall'architetto, l'intenzione di costruire delle strutture a lanterna a forma di cristallo segnala al visitatore l'importanza del patrimonio artistico racchiuso dalla Galleria degli Uffizi. Michelucci illustra il proprio progetto per Piazza Castellani in questo testo, dove non dimentica di inserire un nuovo riferimento alle opere a lui care dei pittori primitivi: «Quando per la prima volta mi interessai del problema eravamo nel settembre del 1989, fui accompagnato dagli amici degli Uffizi in Piazza Castellani e iniziai a capire il grande valore che una soluzione architettonica per l'uscita della Galleria poteva avere, sia per il museo ma anche per quel pezzo di città. Più volte poi durante l'inverno sono tornato a rivedere la piazzetta: di lunedì, prima la direttrice Annamaria Petrioli Tofani mi accompagnava a riscoprire i capolavori nelle sale sopra, poi scendevamo fuori nel cantiere a discutere del progetto. Mi pareva interessante, proprio attraverso lo spazio ridisegnato della piazzetta Castellani, collegare la via dei Leoni, quello spigolo di Palazzo Vecchio con sopra il terrazzo di Saturno e la via dei Neri al bellissimo vicolo dell'Oro, restaurato da poco, che passando fra i palazzi sbocca sul lungarno. Finché all'inizio dell'estate di quest'anno, con il mio vecchio collaboratore Bruno Sacchi e con Antonio Godoli degli Uffizi abbiamo completato queste prime tavole e un piccolo artigianale plastico di studio. Ho pensato di sovrapporre al rustico della rampa esistente che ha funzioni di sostegno, una costruzione più articolata. Due piani inclinati a foggia di scalere (una specie cioè

di quei collegamenti che servivano ai carri per superare i dislivelli), uno spazio intermedio in piano, sul quale soffermarsi ad esempio al sole d'inverno, nuovamente due percorsi inclinati che conducono al livello del piano terreno degli Uffizi e del vicolo dell'Oro. Una vasca d'acqua con un pozzo, oltre al significato delle antiche piazze o dei cortili dove quasi sempre c'è una vera da pozzo, portano un ulteriore motivo di vita con il movimento, il rumore, la luce dell'acqua, e il canto degli uccelli, che arriva dal vicino negozietto di volatili; piccolissimo episodio che ha una straordinaria carica evocativa.

Poi di fronte alla grande facciata immaginai che qualche cosa avrebbe dovuto segnalare, richiamare l'importanza di quel patrimonio di arte e di storia posto al di là di quella parete piena. Allora ho pensato subito a una costruzione magica, una lanterna preziosa, sfaccettata come un cristallo di quarzo, come un diamante: la porta di un mondo fantastico e di favole. Le guglie, le cuspidi delle cornici dei quadri del Medioevo mi suggerivano quelle torri cuspidate, di diverse altezze, a coronamento della costruzione di vetro appoggiata al prospetto degli Uffizi su Piazza Castellani; come in quei paesi fantastici e in quelle case che si vedono dipinti nei quadri del Due e del Trecento. Probabilmente di notte, la luce dentro la struttura di vetro ne accentua quel senso di fiaba e di mistero.

Non so se quanto si è immaginato potrà realizzarsi, ma questa occasione ha significato per me una nuova straordinaria esperienza». ³¹

Come nota Antonio Godoli:

«E' 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 perchè 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. ³²

E a questo riguardo non possiamo dimenticare la sua generosità nell'aver voluto accettare la nostra richiesta

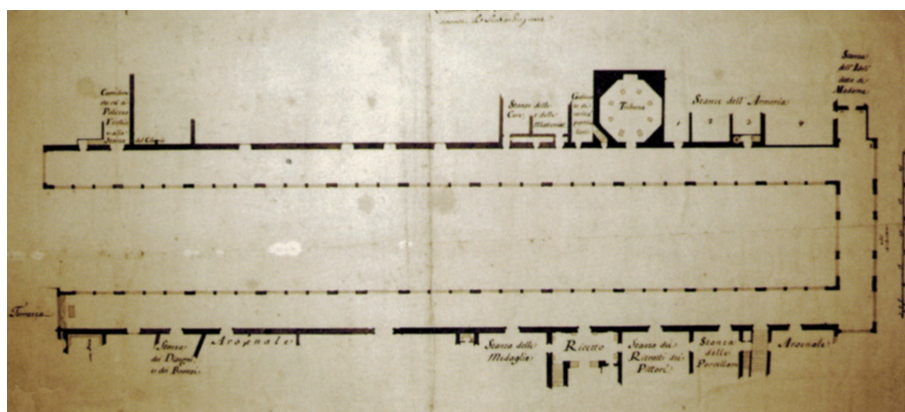


Fig. 17. Pianta della Real Galleria, rappresentazione più antica della Galleria ad oggi conosciuta, databile alla prima metà del XVIII sec., proveniente dall'Archivio Comunale di Firenze (ADS, Galleria degli Uffizi - cassetto 7, n. D70).

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 forza, 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 ed 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 alla 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.*»^{3 3}

Il contributo di Michelucci per la Galleria continua anche dopo la sua scomparsa avvenuta nel 1990, quando i suoi collaboratori inviano agli Uffizi il suo progetto per la

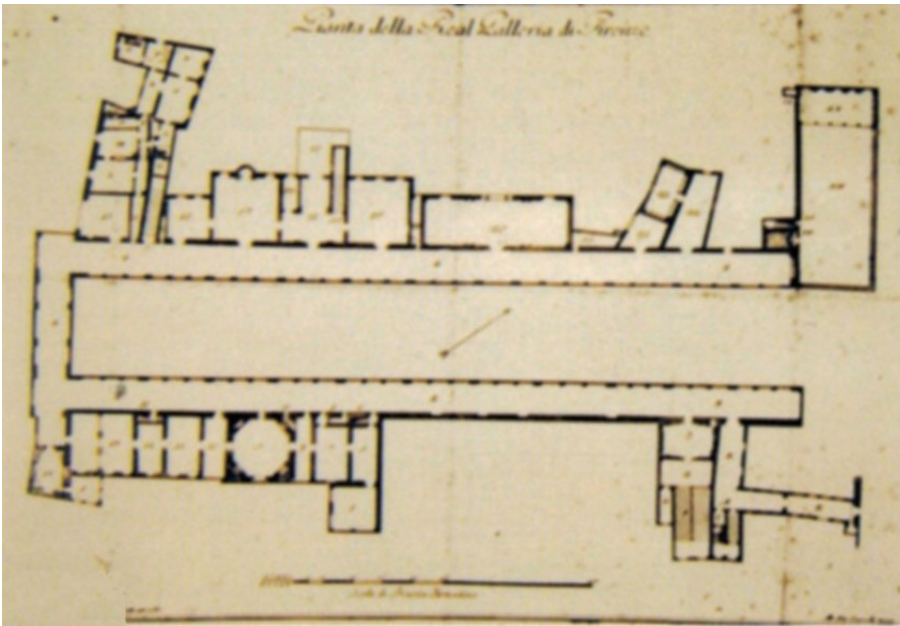


Fig. 18. "Spiegazione della pianta della Reale Galleria di Firenze" di Alfiero Demetrio Benvenuti del 1783, proveniente dall'Archivio Comunale di Firenze (ADS, Galleria degli Uffizi - cassetto 7).

sistemazione della Sala di Leonardo avvenuta nel 1992. Nel corso dell'esecuzione dell'intervento, realizzato seguendo gli schizzi e le indicazioni del maestro, i riferimenti al lavoro svolto per le Sale dei Primitivi sono evidenti e numerosi.³⁴

3.3.4. *Le intenzioni, i temi progettuali, gli scontri, gli ostacoli*

Le Sale dei Primitivi sono collocate al secondo piano della fabbrica degli Uffizi e sono le prime sale espositive dell'intero museo. 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, numerate rispettivamente «sale 2, 3, 4, 5-6, 7, 8 e 9 annesse al I° corridoio della Galleria degli Uffizi in Firenze».³⁵

Le Sale dei Primitivi si trovano nell'ala di levante, all'inizio del braccio lungo della Galleria degli Uffizi, dove precedentemente sorgeva il teatro buontalientiano. Nelle prime planimetrie storiche esistenti della Galleria infatti il vano occupato dalle sale costituisce parte dell'area esterna.

Nel Settecento i lavori architettonici di maggior rilevanza consistono nella realizzazione di un nuovo accesso alla Galleria progettato da Zanobi del Rosso, che prolunga l'antica sala che conduceva al teatro con l'inserimento di un'ulteriore serie di rampe monumentali e la creazione

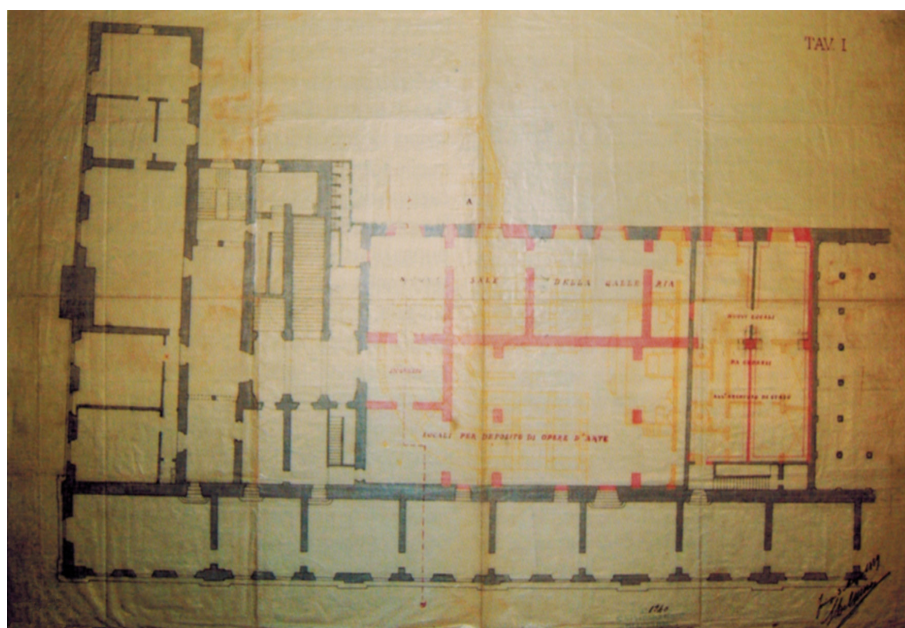


Fig. 19. Pianta del piano primo firmata da Luigi del Moro nel 1889, con lo stato sovrapposto per la suddivisione della ex Sala del Senato, proveniente dall'Archivio Comunale di Firenze (ADS, Galleria degli Uffizi - cassetto 7).

all'ultimo livello di un vestibolo d'arrivo. Nel 1779 viene costruita la Sala della Niobe su disegno di Gasparo 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 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 ha un'accelerazione nel 1852 con l'istituzione dell'Archivio Centrale di Stato di Firenze, proprio all'interno del fabbricato degli Uffizi. L'istituto già alla fine del secolo occupa quasi i due terzi dell'intero immobile.

Dal 1839 l'ormai dismesso teatro mediceo, utilizzato come arsenale e magazzino, viene adibito su progetto dell'architetto Domenico Giraldi ad aula di udienze della Corte Criminale. In seguito questi spazi ospitano, nel 1848, la Camera dei Deputati Toscani e, 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, la nuova costruzione è destinata ad ospitare

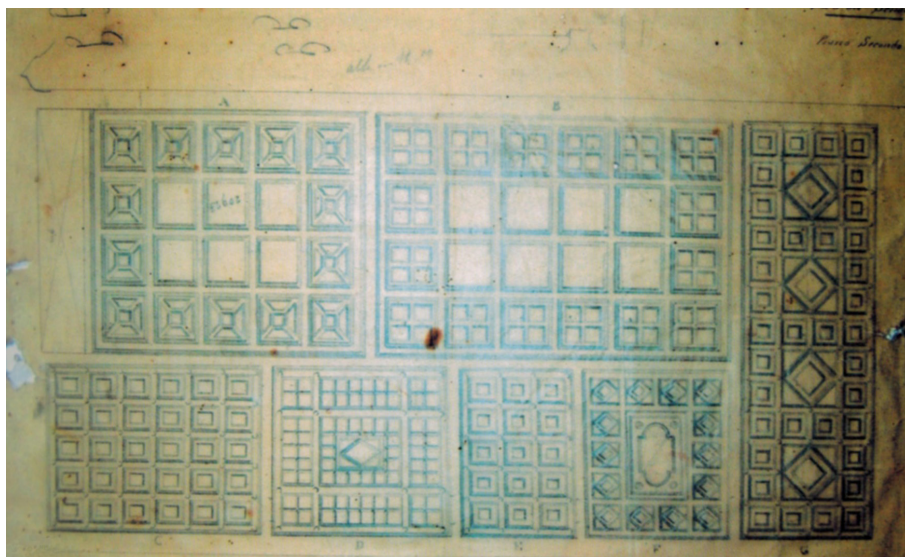


Fig. 20. Sala del Senato al secondo piano, disegni a matita dei soffitti a cassettoni che coprivano le nuove sale al secondo piano (ADS, Galleria degli Uffizi - cassetto 7).

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.

Nei disegni si riconoscono già, dalla differenziazione del disegno dei settori per i soffitti, le suddivisioni delle sale, i tramezzi posizionati sono gli stessi evidenti anche nel progetto di Lando Bartoli del 1946 e nel progetto di Scarpa, Michelucci e Gardella del 1956.

Come già si è detto, in occasione della prima riapertura della Galleria nel 1948 il progetto di restauro e messa in sicurezza non investe l'allestimento ma solo la parte architettonica e nelle campiture sulle tavole di Lando Bartoli, nelle quali l'architetto marca in nero le sale interessate dal suo progetto, non rientrano le prime sale di esposizione, ma solamente le sale 8, 10 e 11. Il vano principale interessato dalle tavole di Bartoli è la Sala delle Arti (oggi Sala del Botticelli), riguardo alla quale redige un progetto dettagliato sulle modalità di illuminazione e di allestimento.

Anche in vista della seconda riapertura del 1952 le Sale dei Primitivi non vengono risistemate, l'architetto della Soprintendenza è Guido Morozzi, il quale ha il compito di risolvere tutte le problematiche che la Galleria presenta a partire dal 1951, individuate dal Soprintendente alle

Gallerie Guglielmo Pacchioni. Il Soprintendente ai Monumenti invece è Alfredo Barbacci, al quale 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 momento, chiede espressamente che Morozzi venga sollevato dall'incarico.³⁶

Nel 1953, 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 dette "dei Primitivi", dove si espongono i quadri medievali che per la prima volta non fanno parte della collezione della Galleria: il salone del Duecento detto anche "di Giotto", la saletta del Trecento senese, le sale del Trecento fiorentino, quella del Gotico Internazionale, la sala del Primo Rinascimento fiorentino detta anche "di Paolo Uccello", quella del Lippi e infine la sala del Pollaiuolo.

Dal dicembre 1953 vengono convocati dalla Soprintendenza Carlo Scarpa, Giovanni Michelucci e Ignazio Gardella. I lavori, avviati già nel 1953, vedono la partecipazione dei tre maestri al cantiere (non senza inevitabili contrasti) e un definirsi progressivo del progetto in corso d'opera. terminate alla fine del 1955, le nuove Sale dei Primitivi vengono ufficialmente inaugurate nella primavera del 1956. L'incarico viene dunque commissionato, su indicazione della Commissione composta da Salmi, Argan e Venturi, dal Ministero della Pubblica Istruzione ai tre progettisti che, dopo aver partecipato alla prima importante riunione del Consiglio Superiore delle Belle Arti a Firenze il 21 dicembre 1953, effettuano i primi sopralluoghi e, a tale proposito, proprio 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. Dopo questa fase iniziale di lavoro, procedono comunicando al Ministero le loro intenzioni progettuali sulla base delle loro osservazioni, che riguardano anche i lavori in corso.³⁷ Inizialmente quindi Gardella, Michelucci e Scarpa, analizzato lo stato di fatto, dichiarano la necessità di non relegare l'intervento solo alle prime sale espositive ma di continuarlo in un nuovo gruppo di sale alla estremità del terzo corridoio e nella «costruzione di una nuova scala indispensabile per evitare il lungo percorso di ritorno ora necessario».³⁸

Secondo i tre progettisti la Galleria andrebbe rivista in un progetto più ampio, che comprenda anche il riordino dei locali del piano sottostante e il piano primo, al

fine di generare un più ampio respiro e di realizzare gli ambienti complementari al museo come laboratori, una sala didattica, una fototeca, 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 e come snodo del progetto lo spostamento dell'Archivio di Stato che occupa tutto il primo piano e il recupero delle stanze da questo occupate. In secondo luogo, pensano ad un metodo con cui portare il progetto a compimento ed elaborano un generale piano di riordino, scandito in diverse fasi, nel quale gli interventi e le realizzazioni parziali o di secondaria importanza si possano inserire organicamente. In questo modo il progetto può essere realizzato con ordine senza correre né il rischio di sovrapposizione delle varie fasi né quello che queste vengano superate da sviluppi successivi. Le loro proposte progettuali devono però essere di continuità alle opere già in corso, che tengono in considerazione in gran parte, ma che per altri aspetti contestano, esponendo le loro obiezioni nella relazione di progetto.

I progettisti propongono quindi ulteriori interventi da eseguire riguardo agli aspetti che secondo loro non sono coerenti in funzione dell'allestimento delle opere. Tutte le opere di restauro, a partire dalle opere murarie sino a quelle di finitura, sono finalizzate all'allestimento dei capolavori che le sale devono accogliere.

In una visione molto 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 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, che comprendeva 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 quindi esposti in maniera esaustiva al Ministero e, 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 essere troppo appariscente. Per farlo devono affrontare il progetto dall'inizio con metodo e

precisione, dagli aspetti costruttivi fino nei dettagli. Come ribadiscono i tre maestri nella relazione di progetto, 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.³⁹

Al termine della collaborazione con Scarpa, Michelucci e Gardella, Salvini pensa quindi ad un ulteriore coinvolgimento dei tre nella sistemazione delle successive sale, come da loro stessi proposto e dichiarato ufficialmente nella relazione di progetto presentata al Ministero, ma questo non accadrà, il loro progetto viene piuttosto seguito come modello nel corso delle diverse opere di adeguamento della Galleria nei decenni successivi.

3.3.4.1. Il vincolo

Nei progetti di Carlo Scarpa è 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 consiste in uno dei più importanti contributi dell'architetto, che riesce a innestare la nuova architettura nella vecchia come se i due interventi crescano insieme. Questa importante abilità parte sempre, perché non potrebbe essere altrimenti, dallo stato vincolativo che impongono i monumenti o gli edifici antichi su cui Scarpa lavora.

Nel caso degli Uffizi, le sale dei Primitivi sono a tutti gli effetti parte di un edificio storico e quindi già offrono una particolare scansione degli spazi e una tecnica costruttiva prestabilita, corredata dall'utilizzo dei materiali tipici della tradizione fiorentina. La Soprintendenza di Firenze impone quindi il rispetto di tutti questi aspetti al nuovo progetto per le Sale dei Primitivi e i tre architetti sicuramente devono operare tenendo in considerazione molti limiti imposti dalla committenza, dai lavori già in corso d'opera dall'immediato dopoguerra e dall'edificio stesso. A questi si aggiunge un ulteriore grosso vincolo: la presenza dell'Archivio di Stato.

Già Carlo Ludovico Ragghianti, in una lettera pubblicata ne "IL MONDO" del 28 giugno 1952, afferma che la sistemazione degli Uffizi era stata condotta come un ripiego, dal momento che era stata compiuta mantenendo un vincolo contraddistinto dalla presenza dell'Archivio di Stato che occupava tutto il piano primo e che sicuramente costituiva un pericolo permanente. Tutti i documenti presenti infatti erano in condizioni precarie perchè tutto l'ambiente versava in condizioni difficili sia per essere consultato sia per

essere conservato. Fino a quando l'Archivio di Stato avesse occupato il primo livello non si sarebbe potuto avviare l'ordinamento della Galleria, proprio per il fatto che non si disponeva di tutti i suoi spazi e quindi non esistevano le condizioni indispensabili di spazio e di ambientamento. Facendo un passo a ritroso, già nella convenzione del 6 giugno 1936, quando si riuniscono Pietro Tricarico (Direttore Generale della Regia Galleria degli Uffizi: il 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) per decidere la ripartizione dei locali occupati dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: la Casa dei Veliti, locali del Palazzo dei Guidici, 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.^{4°}*

Nel 1945 lo spostamento dell'Archivio di Stato viene preso nuovamente in considerazione e viene preventivata una spesa di trasferimento dell'attrezzatura, ma non viene inclusa alcuna spesa per un'ipotetica sede in cui posizionare in via definitiva l'Archivio di Stato, che rimane appunto collocato al primo piano della fabbrica degli Uffizi, invariato, dopo che una prima possibilità di trasferimento

nel complesso edilizio di S. Apollonia era svanita, quando viene gradualmente adibito ad ospitare enti universitari, circoli religiosi, magazzini e cooperative di consumo.⁴¹ Solo una volta avvenuto lo spostamento dell'Archivio di Stato sarebbe stato possibile pensare ad un riordino completo della Galleria, primo punto questo della relazione di progetto elaborata da Carlo Scarpa, Giovanni Michelucci e Ignazio Gardella per avviare il progetto per le Sale dei Primitivi.

3.3.5. L'evoluzione dell'intervento come progetto di architettura e di allestimento, insieme

Lo "stato di fatto" che si presenta agli occhi dei tre progettisti è il risultato dei lavori condotti in vista della riapertura degli Uffici nel 1952: gli architetti della Soprintendenza ai Monumenti incaricati dell'opera di ripristino, pur provvedendo a liberare le sale degli arredi di gusto ottocentesco ormai del tutto fuori luogo, vi inseriscono una retorica modernista che non porta a risultati migliori: il nuovo sistema di illuminazione, ad esempio, è costituito da lucernari di forme incombenti e inopportune, che restituiscono una freddezza - "da albergo diurno", come riferisce Roberto Longhi - della luce che diffondono sugli ambienti e sulle opere: suscitano così molte perplessità e critiche. Di conseguenza si fa strada l'idea 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 in quanto 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 come si sta via via realizzando anche altrove in Italia.

Il progetto di restauro delle sale è un progetto di museografia che presuppone la realizzazione di un nuovo museo. Le decisioni prese riguardo al progetto di architettura vanno dunque di pari passo con le scelte dell'allestimento, non possono essere considerati due momenti diversi perchè avvengono contemporaneamente sia in linea teorica sia nella pratica, sono inscindibili, al contrario di quanto sostenuto da qualche 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 Soprintendenza, la committenza.

E' quindi a mio avviso ingiusto trattare, nel caso del primo

gruppo di sale espositive degli Uffizi, il "contenente" e il "contenuto" separatamente 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 (a lungo discusso e concordato con il Soprintendente Pacchioni), 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 Galleria, e l'eliminazione delle cornici; Scarpa, Michelucci e Gardella fondono il loro lavoro a quello del Direttore per mettere in luce le stesse opere proprio sulla base delle esigenze allestitivo, realizzando uno spazio unitario che funziona proprio grazie ad esse. Prima di tutto ci sono le opere e, solo una volta selezionate queste, è possibile progettare sia la loro disposizione sia lo spazio che ne permette la fruizione.

Roberto Salvini e Guglielmo Pacchioni lavorano insieme alla nuova sistemazione della Galleria e la loro collaborazione molto affiatata, iniziata nel 1949, si riconferma fino al 1952, anno in cui Filippo Rossi sostituisce 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.⁴²

Insieme studiano le nuove esigenze della Galleria e di fatto pongono le basi per il riordino delle prime sale espositive destinate ad accogliere le opere dei Primitivi. Per meglio intendere il rapporto esistente tra il direttore e il soprintendente e tra il direttore e gli architetti è esaustivo il contributo di Emma Micheletti,⁴³ collaboratrice di Roberto Salvini, perchè nella lettura delle sue parole si rintraccia la personalità e il carattere affabile del direttore. Questa attitudine positiva di Salvini nei confronti di tutti i colleghi e collaboratori ha giovato alla Galleria perchè ha permesso il buon lavoro di tutti, dal generale riordino della Galleria in vista della seconda riapertura al pubblico del 1952 alla successiva opera di Carlo Scarpa, Giovanni Michelucci e Ignazio Gardella nelle Sale dei Primitivi. Dalla testimonianza di Emma Micheletti Roberto Salvini emerge come figura centrale del progetto, dalle sue parole si potrebbe dedurre che il direttore ricopre 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

all'inizio degli anni Cinquanta, quando, come lei stessa afferma, sono cambiati il gusto e le necessità conoscitive ed estetiche, sia del pubblico sia della Galleria; l'Italia e l'Europa rinascono e vedono il realizzarsi di manifestazioni ed espressioni diverse «una volta raggiunta una certa maturità, dopo le splendide manifestazioni dei Primitivi».⁴⁴ Nello stesso periodo è stato aperto al pubblico solo il primo corridoio, mentre stanno iniziando i lavori nel terzo e qualche ulteriore trasformazione viene messa in atto nel primo, sotto l'unica supervisione di Guido Morozzi. Agli occhi di Emma Micheletti Salvini è un punto di riferimento sia nella professione sia come persona, dalle sue stesse parole:

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.⁴⁵

Le intenzioni di Salvini rispecchiano le sue riflessioni e realizza un grande lavoro a contatto con i suoi collaboratori e con gli architetti, prima solo Morozzi poi Scarpa, Michelucci e Gardella, per la Galleria, al fine di scrivere nell'allestimento il testo degli Uffizi e «di svolgere la storia dell'arte nel libro degli Uffizi».⁴⁶

Il lavoro per le sale dei Primitivi nasce dal lavoro che Emma Micheletti e Roberto Salvini conducono a partire dalla Sala delle Arti: iniziano dalle opere d'arte e predispongono i materiali per lo studio dell'ordinamento. Le «sale precedenti la Sala delle Arti di Lando Bartoli»⁴⁷, come le definisce la Micheletti, vengono sistemate continuando l'opera di "maquettes" iniziata per la disposizione delle opere del Botticelli, in una maniera molto semplice: tutte le tavole selezionate, il *Crocifisso*, le *Maestà*, le pale d'altare, trittici e polittici vengono rappresentati tutti in scala su cartoni contrassegnati dal titolo delle opere che rappresentano e vengono effettuate le prove di allestimento.

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, perchè 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.⁴⁸

Direzione e Soprintendenza iniziano quindi la collaborazione ancora prima dell'arrivo dei tre maestri per le sale dei

Primitivi ed inizia a costituirsi 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.

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 ed 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.⁴⁹

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

Molto interessanti sono le riflessioni del Soprintendente alle Gallerie, Guglielmo Pacchioni⁵⁰, 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 inoltre che lo studio della luce deve riguardare sì la luce naturale nelle ore di apertura normali della Galleria, ma non solo, dando così avvio anche all'idea di possibili aperture serali e quindi anche alla necessità di provvedere ad un sistema di illuminazione artificiale. Nel contributo di Pacchioni viene descritto anche l'intento comune con Roberto Salvini di ottenere per ogni sala una luce quanto più possibile abbondante ma regolabile fino ad una 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 la fonte di luce che obbliga ad appendere tutte le opere alle pareti, che così inevitabilmente si uniformano. Questo esito non favorisce il pieno godimento di capolavori dell'importanza di quelli da esporre. Prima degli anni Cinquanta era consuetudine murare le aperture proprio per aprire lucernari, ma in questo momento Pacchioni autorizza e la riapertura di queste finestre e l'ulteriore apertura di nuove. A questo proposito, anche Roberto Salvini in *Criteri di ordinamento e di esposizione*⁵¹ ribadisce la necessità di togliere le vetrate a termolux sia per ridonare alle logge la luce diretta di cui avevano bisogno sia 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 purchè 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 "lustri" ⁵²

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: hanno luce insufficiente e mal disposta (dalla 5 alla 9), altre pessima (sala 4 di 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;

- la 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^a alla 8^a, 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 Uffici e responsabilità di provvedervi.

Pacchioni e Salvini operano facendo seguito agli studi di storia dell'arte, che in quegli anni si spingono sempre di più verso le esperienze europee e le relative influenze, pensano ad un radicale cambiamento scardinando l'ordinamento per "scuole", che preferisce ad un criterio geografico e spaziale di esposizione un criterio basato sul fattore tempo. Il visitatore poteva così apprendere le influenze avvenute proprio da una scuola all'altra, da un pittore all'altro anche se molto lontani geograficamente, ripercorrendo cronologicamente la storia dell'arte una sola volta invece di vederla ripetuta dal principio in ogni sala. Pacchioni riconosce che non si è trattato di un procedimento semplice dal momento che la Galleria degli Uffici non è un edificio costruito *ad hoc* per l'esposizione e anche se lo fosse stato non si sarebbe trattato comunque di un'impresa semplice.

Per capire il progetto elaborato da Carlo Scarpa, Giovanni Michelucci e Ignazio Gardella, oltre ai presupposti espressi dal Soprintendente, sono di fondamentale importanza le ultime considerazioni scritte da Pacchioni nella sua relazione, dal momento che riassumono uno degli strumenti progettuali utilizzati da Scarpa, Michelucci e Gardella: le proporzioni. La qualità delle nuove sale sarebbe stata determinata da particolari accorgimenti come i rapporti tra la dimensione delle opere e l'altezza o l'ampiezza della sala, la qualità particolare e altrettanto particolare distribuzione della luce che varia da sala a sala, i rapporti di dimensione e di forma, le dissonanze tonali o cromatiche di ciascuna opera con le vicine di parete e con il complesso della sala, il tenere in conto l'affollarsi

quasi continuo di pubblico davanti a opere più note e di un relativo correr via rispetto ad altre di uguale o maggiore importanza ma di minore attrattiva.

Sono tutte ragioni, esteriori finchè si vuole, ma non per questo meno determinanti nella composizione di una sala e nel succedersi o nel contrapporsi di una sala ad 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. ⁵⁴

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 rompeva la tradizione toscana dell'uso del cotto accanto alla pietra serena, e 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 pretensiosa del Bardiglio»), per di più in marmo fior di pesco, bello ma troppo impegnativo per ambienti neutri e difficile da intonare con i dipinti se 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 Baroccio e di Rubens»).

Roberto Salvini sottoscrive⁵⁵ tutti i problemi tecnici e di riordinamento messi in luce da Pacchioni: parte elencando le sale dotate di un carattere architettonico (Sala delle Carte Geografiche, la Tribuna e le sei salette ad essa adiacenti nell'ala di levante, di gusto cinquecentesco, la Sala della Niobe, neoclassica) alle quali si aggiunge tutto il resto della Galleria, che definisce «moderno e quindi neutro», argomenta la necessità di cambiare l'ordinamento sulla base del parametro "tempo" invece che dello "spazio" e si sofferma ampiamente sulla possibile nuova disposizione nelle prime sette sale. Pensa di modificare l'ordinamento proprio nelle prime sei sale e, di conseguenza, il *giro*, il percorso espositivo, per 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.

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 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 collocazione provvisoria e ciò che già rispecchia i principi del nuovo ordinamento rischierrebbe, 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-lucchesi 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.⁵⁶

Facendo seguito a questi presupposti contenuti negli scritti di Salvini e di Pacchioni, si può ricostruire la

vicenda della risistemazione delle Sale dei Primitivi da parte di Gardella, Michelucci e Scarpa 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 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.

3.3.5.1. *La vicenda*

Come nota anche 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», 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".⁵⁷

La ricostruzione cronologica del progetto è possibile grazie sia a documenti sia ad elaborati grafici, per la maggior parte custoditi al MAXXI di Roma,⁵⁸ 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 su appuntamenti fissati per discutere delle decisioni da prendere o per effettuare sopralluoghi in Galleria.⁵⁹ La corrispondenza presente presso il MAXXI copre un arco di tempo dal 13 gennaio, quando Emma Micheletti invia a Scarpa una pianta della Galleria degli Uffizi, al 19 agosto 1954.⁶⁰

Il primo documento che affronta i temi del progetto a

sopralluoghi effettuati è la relazione programmatica di progetto, che non porta una data, ma che probabilmente è stata scritta per il 24 aprile 1954, come si può intuire dal tono della lettera inviata dal Soprintendente Filippo Rossi a Scarpa, in vista della riunione che si sarebbe tenuta agli Uffizi in quel giorno (e nel giorno seguente).⁶¹ Messo quindi alle strette con una data di scadenza, Carlo Scarpa scrive: il documento consiste in una relazione programmatica firmata da tutti e tre, che tocca tutti gli aspetti della Galleria rilevati durante i sopralluoghi, sia positivi sia negativi 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.

Ne fuoriesce uno spaccato interessante non solo per dettagliare visite e sopralluoghi, ma anche le 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; l'intervento politico dei vari Enti e operatori per convincere il Ministero, e quindi anche i suoi alti funzionari De Angelis d'Ossat a Giulio Carlo Argan,⁶² a finanziare le opere:

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 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.

Il pericolo di incendio, costituito per la Galleria dal deposito di quintali e quintali di carta dell'Archivio in locali coperti con travature lignee, è talmente evidente ed impressionante che non ha bisogno di essere illustrato. Se un incendio dovesse distruggere e danneggiare i capolavori degli Uffizi, non sappiamo veramente come si potrebbe giustificare il non avvenuto, tempestivo trasloco altrove dell'Archivio di Stato. Ci pare perciò che tale trasloco, qualunque sia la spesa che esso comporta, debba aver luogo quanto prima possibile. 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. Proponiamo perciò che venga ristudiato un piano generale che tenga conto del ricupero 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.

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

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 della 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.

La relazione continua con la descrizione dei lavori in corso di esecuzione:

"Lavori in corso":

Come è noto sono ora in corso lavori di riordinamento del gruppo di sale all'inizio del primo corridoio. La complessa e delicata opera di sostituzione e rafforzamento delle strutture e delle coperture, le modifiche portate all'impianto di riscaldamento, l'indispensabile sostituzione del vetro lucido al vetro termolux dei finestrone dei corridoi e in genere tutti i lavori tecnici di risanamento sono stati eseguiti in modo assolutamente lodevole, pure essendo contenuti in ragionevoli limiti di costo e ci pare opportuno che questi lavori vengano condotti a termine con gli stessi criteri fin qui seguiti.

Da un lato esprimono il loro consenso all'esecuzione e al proseguimento delle opere citate, dall'altro invece non accettano le opere eseguite negli interni delle stesse sale, giudicando meno soddisfacenti le soluzioni relative all'allestimento museografico:⁶³

Dobbiamo invece dire, con assoluta franchezza, che le architetture interne eseguite o progettate per tale gruppo di sale non ci sembrano [aggiunto: "del tutto"] accettabili sia nei loro rapporti spaziali che nelle loro modanature formali, in quanto trascurano o sopravanzano le opere esposte, impedendo talora anche la possibilità di un pieno [aggiunto: "loro"] godimento. In particolare riteniamo:

- 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 perde l'aspetto di volta fittizia 'spaccata', che verrebbe altrimenti ad avere. Tali soluzioni che ci riserbiamo 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. [p.4].*
- 2. Che debba essere adottata [aggiunto: "una soluzione unitaria"] anche per i pavimenti, evitando fasce e zoccolature con materiali non adatti o discosti dalla tradizione toscana (come ad esempio il Reper 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 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.

In questo passaggio i tre progettisti manifestano la volontà di mutare anche la suddivisione planimetrica degli ambienti, unificando sale e spazi, quale era venuta a strutturarsi (o era stata distribuita da Vasari seppur con «tramezzatura non portante»), unificando sia le sale 3 e 4, sia la 2 e la 6. Ogni variazione viene considerata sempre alla luce del criterio museologico di fondo dell'ordinamento cronologico, che diventa così anche museografico. Esprimono di voler attuare un'ulteriore cambiamento riguardante l'aspetto dell'illuminazione:

6. Che venga ristudiata la forma della finestra prevista per l'illuminazione dei ritratti di Piero della Francesca nella sala 4.

Indicano inoltre i:

"Lavori in programma":

Ci pare opportuno che venga messo nel programma dei lavori di prossima se non immediata attuazione, oltre al nuovo gruppo di sale al termine del terzo corridoio, del '600 e '700, anche un più appropriato ordinamento delle opere di Leonardo con l'aggiunta di un piccolo corpo di fabbrica, che potrebbe essere costituito 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.

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.

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.⁶⁴

Dopo aver dichiarato i propri intenti, i progettisti devono affrontare il progetto dall'inizio con metodo e precisione, dagli aspetti costruttivi fino nei dettagli. 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.

Dopo aver consegnato la relazione alla Soprintendenza, la fase di realizzazione ha inizio, ma dalla corrispondenza tra committenza e architetti i toni non sono mai distesi del tutto, soprattutto nei confronti di Scarpa e delle sue risposte che arrivano sempre all'ultimo. Guglielmo 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 perchè le conferme sugli appuntamenti arrivano in ritardo⁶⁵ o non tengono conto dei suoi impegni, dei quali avvisa gli architetti per tempo, ma questi sembrano ignorarli. Pacchioni è colui che permette la realizzazione delle opere perchè sollecita personalmente il Ministero all'emanazione del finanziamento.⁶⁶

A cantiere iniziato, Guido Morozzi è sempre presente agli Uffizi e redige le perizie di spesa inviate al Ministero, che invia agli architetti sulla base delle decisioni prese in cantiere.

Come da accordo Le mando copia delle "Perizie" inviate al Ministero. Dopo un colloquio col dott. Agresti, Capi 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, poichè 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.⁶⁷

Le perizie raccolte presso il Centro Archivi MAXXI Architettura - MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo sono suddivise per tipologia di opere da 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. Da queste si riescono a capire le lavorazioni previste comuni a tutti i vani e a discernere le lavorazioni in progetto solo per alcune sale.

Il progetto di restauro degli spazi destinati alle Sale dei Primitivi prevede innanzi tutto 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 delle sale n° 2 e 8 e ricostruzione di solai (piano pavimento di dette sale) nelle sale del Duecento e nella sala del Lippi.

Le opere murarie da eseguire nelle sale distrutte dalla guerra vedono inoltre la ricostruzione dell'intera pavimentazione di tutte le sale, dalla 2 alla 9, 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, l'assistenza alle opere del vetraio e del fabbro 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 delle varie sale 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. Solamente nelle sale del Duecento e del Lippi invece 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, lisciate a cemento nella parte interna e ripresa di muratura e intonaco.

Ultimati questi interventi, sarebbe stato necessario sistemare tutti i vani porta dopo aver inserito in ciascuno un'architrovatura in longarine di ferro ripresa di intonaci, viene successivamente indicata la necessità di posizionare le 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 il fabbro, per l'imbianchino, lo scalpellino, marmista, vetraio e falegname. Tra le prime opere a consuntivo compaiono i lavori da eseguire per il fabbro, tra cui la provvista e posa in opera di persiane di oscuramento ad 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 quanto riguarda l'impianto di condizionamento dell'aria di tutte le sale si sarebbero 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 e sovrapposizioni di velature a varietà di tinte, dopo aver realizzato la stuccatura a colla sovrana.

Anche per i soffitti di tutte le sale, dopo aver effettuato la stuccatura a colla sovrana, si utilizza la stessa pittura lavabile e si applica così una prima coloritura successivamente ripassata a più mani di colore. Negli stessi vani poi, va stesa una tinteggiatura a pittura lavabile NOVAL delle pareti e del sottotetto, una mano di minio per evitare l'ossidazione di tutte le parti in ferro, delle persiane e lucernari, e infine, una verniciatura a cementite.

Lo zoccolo in pietra serena lavorata a scalpello di rigiro

alle pareti è uno degli ultimi elementi a dover essere posto in opera e dello stesso materiale sono costituiti gli stipiti per le porte di comunicazione pensate per mettere in comunicazione le varie sale. I pavimenti in cotto di tutte le sale andranno poi arrotati a macchina. 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 e un vetro semidoppio spulito per i lucernari dei soffitti delle sale 2, 5, 7, 8 e 9, compresa la stuccatura a mantellina. Le opere di carpenteria si devono occupare della rinverzatura di tutto il legname della grossa armatura dei tetti delle sale 2 e 8, della provvista e posa in opera della porta in legno di 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.

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 dei reattori centralizzati protetti, interruttori, prese di corrente, tubi fluorescenti e quant'altro necessario per rendere funzionante l'impianto. Si pensa ad 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.

L'epistolario che ci permette di ricostruire la vicenda continua 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 di idee che segue riguarda in primo luogo gli aspetti finanziari e contiene, tra le righe, i pareri della Soprintendenza, della Direzione degli 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 li convoca ad una riunione per il 4 marzo agli Uffizi⁶⁸, seguono alcune corrispondenze in risposta alla convocazione da parte di Roberto Salvini e riguardo ad appuntamenti e riunioni fissati per portare avanti e ultimare il progetto

durante il secondo e ultimo anno di lavori.

La lettera di Salvini qui riportata chiarisce invece alcuni aspetti importanti relativi al progetto, come ad esempio il fatto che in Galleria è sempre presente l'architetto Morozzi, che segue costantemente il cantiere e accompagna, in assenza del direttore, il Soprintendente 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. Il direttore nella sua proposta calcola un fabbisogno di diciotto milioni di Lire, di cui cinque milioni per ultimare i lavori nelle sale 2, 3, 4, 5, 6, quattro milioni da destinare alla manutenzione ordinaria della Galleria, sei milioni per il completamento delle sale 7 e 9 ed infine tre milioni per l'arredamento e il ricollocamento delle opere in tutte le sale sistemate. Queste opere sono da suddividere ordinatamente nei diversi capitoli del fabbisogno "danni di guerra" in cui rientrano i lavori da portare a termine direttamente nelle sale espositive, "manutenzione ordinaria" e "ricollocamento opere d'arte".⁶⁹

Caro Dott. Rossi,

mi dispiace di non essermi trovato presente in occasione del suo sopralluogo 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 delle due salette 7 e 9, lasciando provvisoriamente inalterata la grande sala n. 8 (cfr. del resto la mia lettera al Direttore Generale, in data 21 luglio). In tal modo la Galleria potrà avere il suo ordinamento definitivo (salvo per quanto riguarda le ultime sale del terzo corridoio) prima della fine dell'anno e trovarsi in una situazione tale da consentire lo studio dei progetti per gli ulteriori lavori con tutta calma e con la possibilità di adottare il sistema degli appalti.

Per svolgere questo "programma minimo" occorrerebbe avere al più presto, per evitare la sospensione dei lavori e perdita di tempo, e quindi anche a maggior costo, l'assicurazione di un finanziamento non inferiore a 18 milioni, da distribuirsi come segue:

a-Circa cinque milioni di debito che si prevede maturerà durante il completamento di lavori in corso nelle sale 2-3-4-5-6.

£5.000.000

b-Circa quattro milioni per lavori di ordinaria manutenzione nella Galleria (compresi tre milioni per la retribuzione degli operai addetti al funzionamento degli impianti).

£4.000.000

£9.000.000

c-Circa sei milioni per il completamento delle salette 7 e 9.

£6.000.000

d-Circa tre milioni per l'arredamento ed il ricollocamento delle opere d'arte in tutte

Le sale di questo gruppo

£3.000.000

£18.000.000

La differenza di circa tre milioni in più rispetto alla cifra di 15 milioni indicata dall'arch. Morozzi si giustifica con la spesa occorrente per il completamento dell'impianto di luce artificiale, spesa che in quel momento l'architetto dimenticò di comprendere.

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.^{7°}

Il Soprintendente Filippo Rossi, in una comunicazione al Ministero della Pubblica Istruzione, fa seguito alla proposta di Salvini e chiede l'erogazione di fondi per terminare i lavori, conferma quindi l'intenzione di lasciare invariata la sala 8 (Filippo Lippi) 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, come si legge nella lettera precedente di Salvini. Questo avrebbe permesso, oltre alla ripresa dei lavori, la possibilità 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 lavori nelle prime sale (2-3-4-5-6) e i restanti cinque per finire le sale 7 e 9, precisa infine che tutto dovrebbe essere fatto senza sospendere i lavori o smontare i ponteggi, il che avrebbe causato una inutile perdita di

tempo. 7¹

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 smobilitazione 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 perchè tale decisione, dati i seri motivi che la determinano, sia ufficialmente sanzionata con l'approvazione del preventivo dei lavori e con l'autoizzazione alla rimessa delle perizie dei lavori per un importo complessivo di dieci milioni.

Il Ministero risponde alla missiva della Soprintendenza esprimendo il proprio disappunto sull'andamento dei lavori, in particolar modo sul coordinamento delle varie fasi e fra i settori del programma delle opere da portare a termine. Per questo motivo, per poter finanziare le opere, dal Ministero richiedono perizie specifiche rispetto ai capitoli sul ricollocamento opere d'arte e danni di guerra, mentre decidono di emettere i fondi per la manutenzione ordinaria con l'inizio dell'esercizio finanziario 1956/57, quindi dell'anno successivo, previo termine lavori tassativo entro il 31 dicembre 1955. Da Roma comunicano altre due condizioni fondamentali: la prima è che Salvini assuma su di sé la responsabilità piena, tecnica ed amministrativa, dei lavori in modo da coordinare tutte le attività senza doversi affidare a professionisti esterni, la seconda invece impone al direttore di porre fine ai rapporti contrattuali con le imprese esecutrici, che così non potranno realizzare ulteriori opere all'interno della Galleria.⁷²

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, poichè 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.

Alla comunicazione del Ministro fa seguito la lettera del Soprintendente:⁷³

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.

Alla fine del mese di ottobre del 1955 Salvini scrive a Scarpa, dopo essersi consultato con Michelucci, per pensare all'allestimento definitivo, che comprende lo studio definitivo del posizionamento delle opere, l'eventuale esposizione di queste private delle cornici ottocentesche, che, secondo Salvini generano solo confusione nella mente del visitatore dal momento che creano dei falsi storici, ed infine ai supporti da progettare caso per caso, opera per opera.⁷⁴

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.).

Sulle esortazioni e sui solleciti da parte del Ministero, il progetto viene realizzato ed infine ultimato entro la fine dell'anno.

Se si visitano oggi le Sale dei Primitivi ci si accorge che qualcosa non rispecchia o si discosta alle intenzioni dei tre progettisti, non solo perchè nel corso degli ultimi anni, facendo capo al progetto per "I Nuovi Uffizi" si stanno eseguendo ingenti lavori in tutta la Galleria e anche queste sale sono state oggetto di un restauro e consolidamento per essere inaugurate nell'aprile del 2015, ma perchè non tutte le proposte progettuali di Scarpa, Michelucci e Gardella messe nero su bianco da Guido Morozzi sono state effettivamente eseguite, ci sono state infatti alcune varianti al progetto iniziale, che si possono rintracciare continuando la lettura della corrispondenza tra l'Architetto Morozzi e la Soprintendenza alle Gallerie, e tra questa e il Ministero.

Bisogna tenere inoltre presente che, 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»:

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, nonchè 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.)*

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.

Le disposizioni del Ministero riguardano tutte le fasi della realizzazione delle opere, dai preventivi richiesti alle varie imprese, alle perizie, ai decreti di approvazione dei lavori, ai contratti stipulati, fino anche alla modalità di redazione di tali documenti.

Come succede nel caso delle sale dei Primitivi, le perizie vanno suddivise per tipologie 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.⁷⁵

Gli stessi dati saranno riportati sull'esemplare che deve conservarsi negli atti della Soprintendenza

Nel caso delle Sale dei Primitivi, come da precisa indicazione del Ministero, le spese sostenute per la realizzazione delle opere previste per le Sale dei Primitivi 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 "ricollocaimento opere d'arte", "danni di guerra" e "manutenzione ordinaria".

A tale proposito, 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.⁷⁶ Morozzi scrive la relazione con l'intenzione specifica di dare un proprio riscontro dei lavori eseguiti al Direttore e alla committenza, prendendo le distanze quindi dal gruppo dei progettisti, che, secondo le sue parole, devono ancora redigere la relazione finale del progetto.

Morozzi innanzi tutto 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) con venti giorni di anticipo rispetto alla fine del mese di novembre, cioè rispetto alla data prevista per la riapertura delle Sale dei Primitivi.

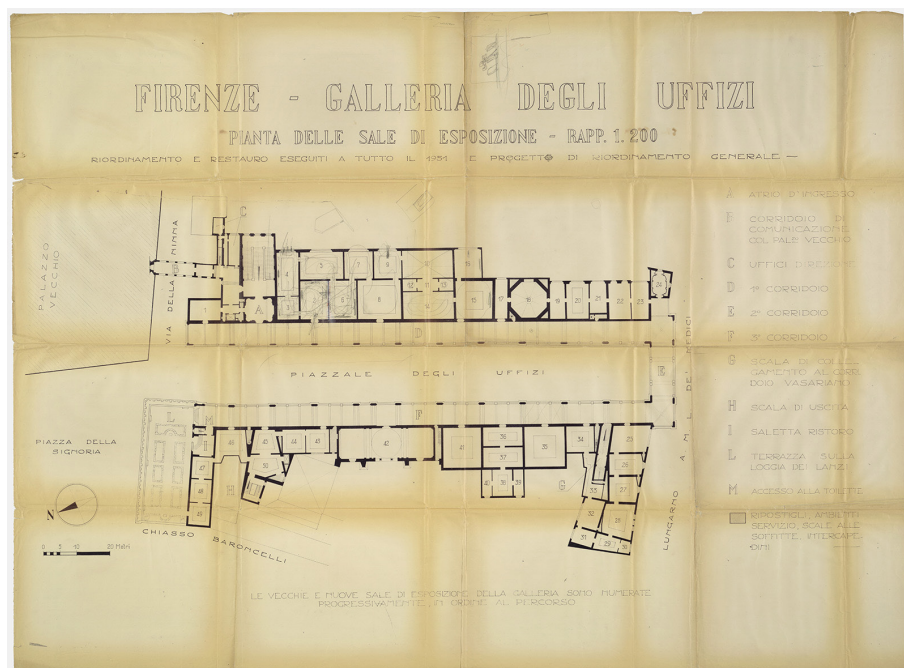


Fig. 13. Planimetria generale della Galleria degli Uffizi, riordinamento e restauro compiuti fino al 1951 e progetto di riordinamento generale, scala di rappresentazione 1:200, eliocopia, n. 052569, MAXXI, Scarpa-1.PRO/1/149 - CASS.24.3, Progetti e incarichi professionali.

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 quattrocento mila 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.

Fra le opere impreviste il direttore lavori elenca per

primo il consolidamento della parete perimetrale di levante, su via Castellani (cfr. tavola "consolidamento" in APPARATI), 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».⁷⁷ 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 sconnesso, la sconnessione della parete peggiora a causa della presenza di molte aperture richiuse con inconsistenti cortine di mattoni per piano, dagli archi di scarico distribuiti in maniera non uniforme e dalla 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 ed eccessivamente inflesso, con circa 20 centimetri di freccia di abbassamento. L'incatenamento con tiranti di ferro del tetto della Loggia Vasariana, infine, nel tratto corrispondente alle sale in oggetto, produce una significativa rotazione dei colonnati verso l'esterno. Morozzi scrive allora che

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° 2.⁷⁸

Guido Morozzi allega a tale relazione un disegno esemplificativo degli interventi messi in atto.

3.4. Evoluzione del progetto

La ricostruzione della storia del progetto per le Sale dei Primitivi negli anni Cinquanta è stata possibile grazie ai documenti precedentemente presentati, ma per avere un'idea ancora più chiara di quanto realizzato è opportuno

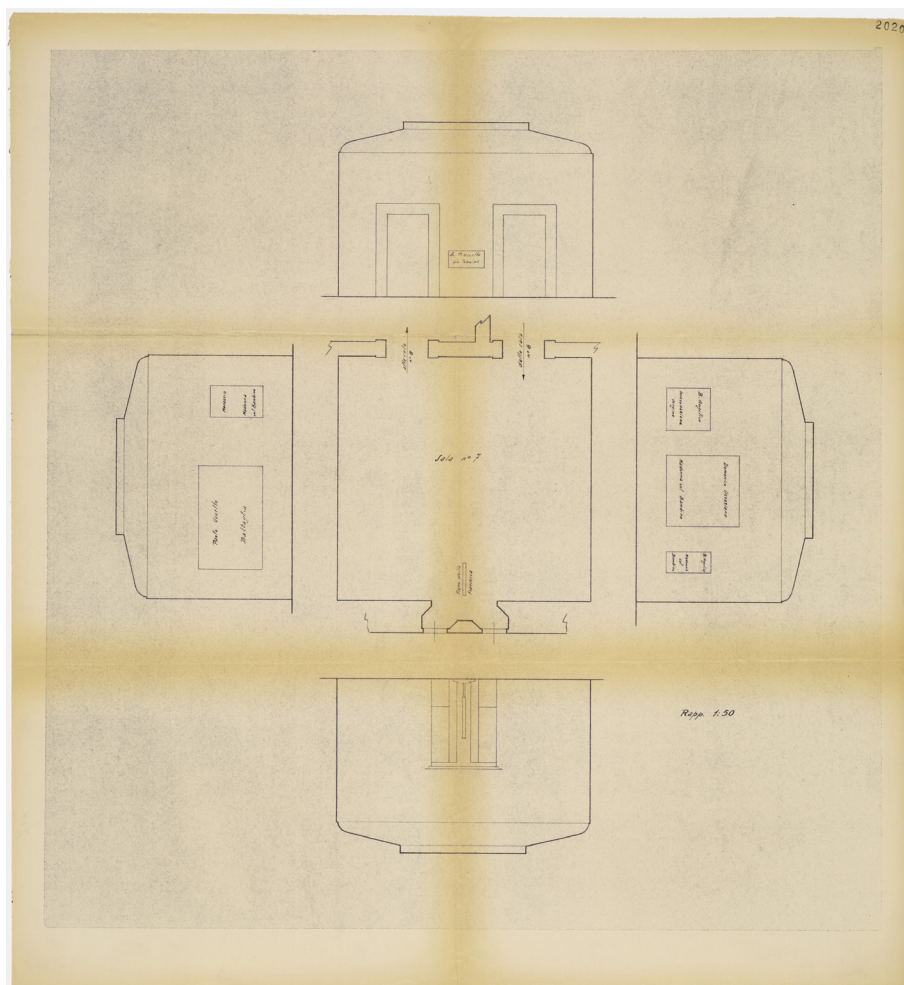


Fig. 14. Disegno della sala 7 dove compare ancora la bifora sulla parete esterna scala di rappresentazione 1:50, eliocopia, n. 052100, MAXXI, Scarpa-1.PRO/1/149 - CASS.24.3, Progetti e incarichi professionali.

mettere a confronto i documenti scritti con gli elaborati grafici e con le fotografie storiche dell'intervento, che sono conservate presso il MAXXI e presso il Gabinetto Fotografico del Polo Museale di Firenze.

Rispetto all' "Inventario generale" del MAXXI, il soggetto dei disegni si mostra più complesso. Si tratta di una grande cartella contenente diciassette copie eliografiche, su alcune delle quali Scarpa ha disegnato a matita; sono presenti sedici schizzi a matita su carta bianca e un foglio a velina.

Come nota Ferruccio Canali, questi grafici non sono stati fino ad ora oggetto di un'inventariazione analitica, anche se ogni elaborato presenta una numerazione più o meno progressiva, lui ipotizza un ordine di riordinamento di tutto il Fondo e non 'a soggetto'.⁷⁹ Canali ha inoltre elaborato una descrizione dei singoli disegni, al tentativo di una loro individuazione tematica (pur a volte di difficile interpretazione), alla ricerca di correlazioni tra un foglio e l'altro, mantenendo la numerazione apposta in origine.

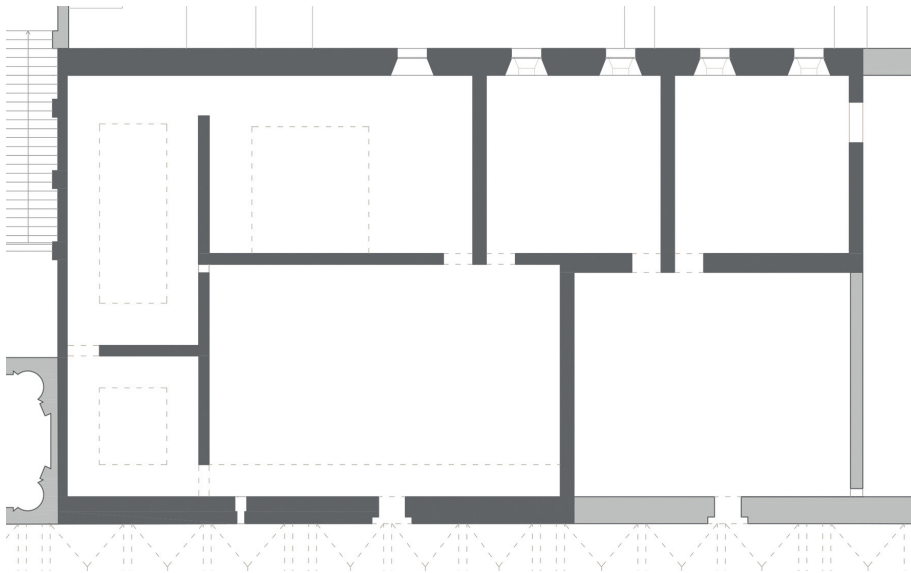


Fig. 14. Planimetria del progetto realizzato dove si possono notare la posizione e la forma dei lucernai.

Nella planimetria generale conservata al MAXXI 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. Le Sale sono numerate secondo la vecchia numerazione e si mostrano, sia per disposizione delle aperture, sia per collocazione delle opere, diverse da oggi e anche dalla sistemazione definitiva di allora. La numerazione è differente da quella attuale perché la sala 2 è ancora suddivisa in due vani uguali da una tramezzatura che divide la sala 2 dalla sala 6. Sul disegno sono presenti i segni che dimostrano l'intenzione di eliminare la separazione delle due sale per realizzare un'unica grande sala. La sala 6 viene successivamente integrata alla sala 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. Gli accessi alle sale sono stati tutti messi in aderenza a pareti, per evitare una visione assiale 'ad infilata' e rendere più articolato il percorso, mentre nella versione presentata dagli elaborati grafici del MAXXI essi si mostrano ancora centrali o raddoppiati. Mentre tutte le altre vengono spostate e si eliminano così le spalle, solo l'apertura che mette in comunicazione la sala 8 con la sala 9 viene spostata e posta simmetricamente a quella di connessione tra la sala 7 e la sala 8. Nel progetto preliminare le aperture tra le sale presentano luci e altezze differenti, mentre nella versione definitiva del progetto tutte vengono uniformate sulle dimensioni della porta di accesso alla

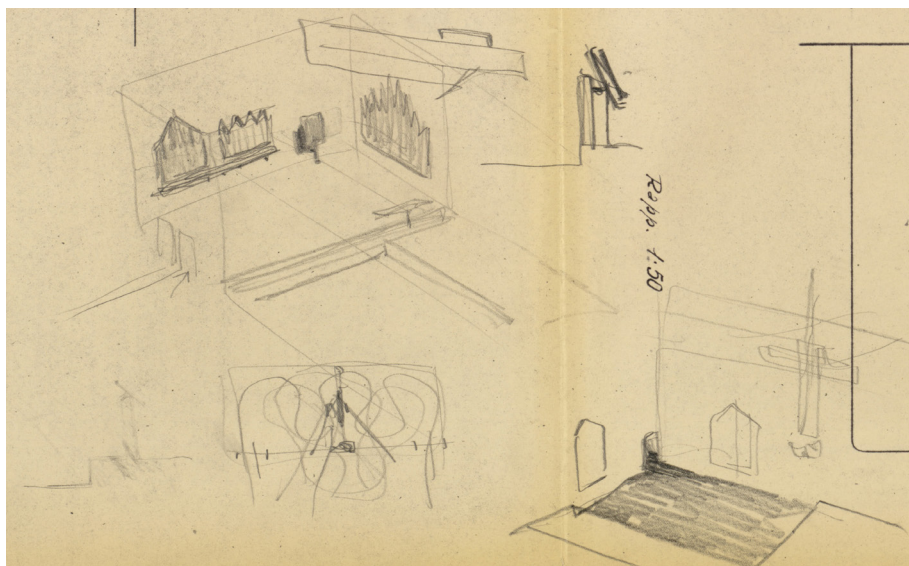


Fig. 15. Schizzo sull'ipotesi della realizzazione di un dislivello e di un'apertura laterale nella sala dove esporre il *Crocifisso* di Cimabue, si vede in alto al centro anche lo schizzo per il supporto della *Madonna col Bambino* di Jacopo Bellini, schizzo presente sulla tavola con sala 6, eliocopia, n. 052098, MAXXI, Scarpa-1.PRO/1/149 - CASS.24.3, Progetti e incarichi professionali.

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 le aperture variano nelle loro dimensioni solamente di pochi centimetri perché vengono posizionate in funzione delle opere: il loro ruolo è di suggerire al visitatore ciò che vedrà nella sala successiva o di permettergli di ricordare i capolavori appena visti nelle sale precedenti e, proprio quei pochi centimetri, aiutano la costruzione delle prospettive.

Il progetto è quindi ancora in fase di definizione, le grandi finestre disegnate sul muro esterno verso Piazza dei Castellani ne sono una ulteriore prova dal momento che non vengono costruite e che vengono ripensate dai progettisti come aperture più piccole: i segni a matita presenti sulla tavola ci raccontano il loro processo di trasformazione in funzione del progetto della luce per le sale. Nella sala 7 ad esempio dei forti segni dividono in due parti l'ingombro della finestra e nella tavola dove i progettisti studiano la disposizione delle tavole e i pannelli di supporto alle opere di tale sala, la finestra si presenta come bifora, per poi cambiare nuovamente nel progetto definitivo, nel quale è chiara la decisione di abolire la possibilità di avere una grande apertura, di una bifora o di un grande lucernario per preferire due finestre più piccole separate. Lo stesso tipo di doppia apertura viene eseguita anche nella sala 9.

La planimetria generale vede inoltre il disegno di un grande lucernario per ogni sala, sono tutti di forma rettangolare

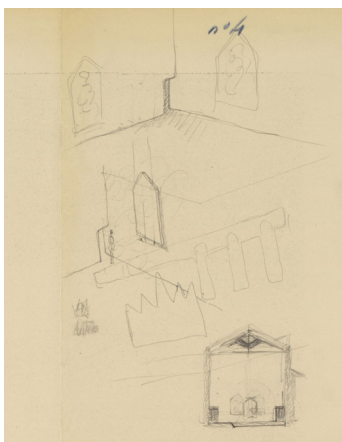


Fig. 16. Schizzo sull'ipotesi della realizzazione di un dislivello e di un'apertura laterale nella sala dove esporre il *Crocifisso* di Cimabue, schizzo presente sulla tavola con sala 4, eliocopia, n. 052560, MAXXI, Scarpa-1.PRO/1/149 - CASS.24.3, Progetti e incarichi professionali.

e con un profilo di rigiro sempre equidistante un metro e mezzo dal perimetro delle pareti di ciascun vano. Anche questo aspetto, come l'iniziale decisione di aprire grandi finestre, 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 progettano dei lucernari di forme differenti a seconda del fabbisogno della luce sulle opere, mentre per le sale "gemelle" 7 e 9 ritengono sufficiente la luce entrante dalla coppia di finestre. Nel progetto realizzato i lucernari 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. Lo stesso accade per il punto in cui il controsoffitto in legno sopra le capriate della sala 2 cambia l'inclinazione da obliqua a orizzontale per terminare sulla parete esterna sopra la grande finestra a nastro.

La tavola ci mostra inoltre che non erano ancora stati pensati i tagli verticali nelle pareti, né quelli sui tramezzi delle sale (tra la sala 2 e la 4, tra la sala 2 e 8, tra la sala 8 e 10) né l'apertura sul muro esterno in comune con il primo corridoio, dove il taglio verrà realizzato in aderenza alla parete divisoria tra la sala 2 e la sala 3.

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 ai lati di questi disegni tecnici: è evidente come lo strumento basilare per l'elaborazione del progetto sia la prospettiva, Scarpa progetta sulle viste da una sala all'altra e di ciascuna sala, le pareti divisorie sono evanescenti e si vede attraverso esse, le opere appese alle pareti cambiano di posizione e si mischiano nelle sale per trovare il loro giusto posizionamento.

Negli schizzi si ritrovano anche alcune soluzioni pensate da Scarpa per i supporti, come quello della Madonna col Bambino di Jacopo Bellini, o per il progetto architettonico delle sale, in questo caso non realizzate, come un piccolo dislivello nella sala di Giotto che prevede un paio di scalini a pochi metri dall'ingresso nella sala, che conducono il visitatore ad un livello leggermente ribassato, dove sono già previsti il posizionamento del Crocifisso di Cimabue e una apertura, che sembra una soglia verso la sala 4, ma che prelude all'idea del taglio nella parete, oggi presente proprio in quel punto.

Tenendo presenti queste idee iniziali leggibili sugli elaborati grafici, le parole di Michelucci ci aiutano a capire ancora meglio alcune fasi di definizione del progetto delle sale mano a mano che il cantiere procede, ci



Fig. 17. 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.

trasmettono l'atmosfera che si crea in cantiere e come si sono suddivisi i compiti i tre architetti. I dialoghi con Michelucci registrati da Antonio Godoli nel 1990, proprio nelle sale dei Primitivi, ci descrivono le emozioni provate dall'architetto di fronte a tali capolavori negli anni in cui lavora al progetto con Scarpa e Gardella, che per lui sono ancora vive quarant'anni dopo. Il valore attribuito al lavoro compiuto nelle sale deriva dall'immenso valore delle opere esposte.

*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.*⁸⁰

L'intervento definitivo si inserisce negli spazi esistenti senza apportare grandi modifiche, perchè incontra i limiti imposti da condizioni di lavoro vincolanti, ma, nonostante ciò, la cifra stilistica di Carlo Scarpa si rende 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».⁸¹

Carlo Scarpa, Giovanni Michelucci e Ignazio Gardella riescono nel loro intento di creare un percorso che emoziona il visitatore, che deriva 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. Modificano quindi di poco il percorso che il visitatore deve percorrere, sanno dare vita ad un progetto che si innesta perfettamente nell'area di progetto senza stravolgerne la configurazione, al contrario, con gli accorgimenti adeguati, lasciano quasi intatti gli ambienti esistenti, mettendo in atto una perfetta armonia tra le parti, ma offrono nuove prospettive, per cui da una sala già si possono intravedere le opere appena viste o quelle che stanno per mostrarsi, senza mai annoiare.

Bianca Albertini e Sandro Bagnoli per descrivere le sale dei Primitivi scrivono di un «percorso come avventura»;⁸² la particolarità del percorso espositivo costruito è efficace



Fig. 18. Esempi di scorci fra le sale, dalla sala 2 sulle sale 5, 7 e 3, GFPMFi.

sia nel senso del "giro normale", dalla sala due alla sala nove, sia a ritroso, grazie alla scelta di spezzare la consueta assialità del percorso, che segue delle traiettorie oblique come lo sguardo del visitatore. Sicuramente il progetto non stravolge lo spazio esistente anche perchè è il risultato di una grande opera di mediazione tra le effettive esigenze della Galleria, dovute ancora alle ripercussioni dei danni di guerra, alla sempre rinnovata necessità di mettere in sicurezza la fabbrica vasariana, e naturalmente alle richieste della committenza.

Osservando i caratteri architettonici delle sale riallestite e mettendo a confronto il nuovo allestimento con quello ottocentesco appare evidente che la scelta dei materiali e 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 non vogliono essere imitativi delle chiese due e trecentesche, ma sono estremamente semplificati, accennati, e si percepiscono mentre si procede nel percorso attraverso le sale.

L'uso del tradizionale cotto toscano per il rivestimento della pavimentazione, la scelta dell'imbiancatura a intonaco naturale trattato alla «fiorentina» per le pareti, l'utilizzo della pietra serena come supporto delle opere e per le protezioni delle porte, alludono tutti ad un'architettura toscana coeva alle opere in mostra. La prima grande sala, con l'alto soffitto a capriate e la luce che piove lateralmente dall'alto, allude indubbiamente alla monumentale misura spaziale di una chiesa gotica toscana. Anche l'allestimento delle altre sale, dove è sempre presente una luce diffusa, adempie ad 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



Fig. 19. Esempi di scorci fra le sale, dalla sala 3 sulle sale 4 e dalla sala 4 sulla sala 3, GFFPMFi.

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». ⁸³

«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». ⁸⁴

Nella prima sala, oltre alla grande apertura orizzontale, con la demolizione del soffitto ottocentesco, vengono consolidate e rinverzate le grandi capriate lignee, la struttura portante dell'intero invaso, sotto le quali viene posizionato il grande Crocifisso. Prima che questo venga sostituito dalla *Madonna col Bambino in Maestà* di Giotto, si trova quasi al centro della sala, in modo che sia visibile non solo appena si entra, ma anche dalle sale attigue, la 5-6 e la 7. Scarpa studia a lungo come sistemare quest'opera e decide di posizionarla su di un basamento in pietra serena che, per la scelta del materiale e per la collocazione, evoca nuovamente un altare medievale. Il *Cristo*, è visibile da tutti i lati, perchè rinuncia alla parete come supporto, lo sostengono dei ferri che lo tengono sospeso inclinato verso il basso, cioè incombente verso il visitatore. Bruno Zevi commenta favorevolmente la nuova sistemazione del Crocifisso: «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». ⁸⁵

Come accade in altri lavori di Scarpa, ad esempio a Verona nel Museo di Castelvechio, dove sceglie di esporre alcune opere in modo che si differenzino dalle altre per le loro straordinarie qualità plastiche e formali, e suggerisce la possibilità di ammirare tali opere a trecentosessanta gradi.



Fig. 20. Esempi di scorci fra le sale, dalla sala 5 sulla sala 4 e dalla sala 7 sulla sala 2, GFPMFi.

L'intervento che cancella definitivamente le tracce degli ambienti ottocenteschi è la realizzazione dei tagli nelle pareti, che avevano la molteplice funzione di ampliare gli spazi, suggerire innumerevoli scorci tra le sale, di facilitare lo spostamento delle grandi tavole da una sala all'altra e di tenere viva l'attenzione del visitatore.

I temi progettuali sono quindi una particolare concezione dello spazio, organizzato tenendo conto della preesistenza, delle richieste della committenza, delle nuove esigenze del percorso espositivo e dell'ordinamento di Roberto Salvini, a cui si legano gli altri temi oggetto di studio del progetto come il disegno dei supporti, la scelta delle tinte neutre per le pareti, l'esposizione delle opere private delle cornici, la scelta dei materiali, delle tecniche della tradizione fiorentina e, infine, importantissimo, l'utilizzo della luce come strumento costruttivo.

Le opere esposte vengono quindi posizionate sulle pareti, eccetto ovviamente il grande Crocifisso, a seconda degli studi condotti sui rapporti proporzionali (Fig. 21, 22, 23, 24, 25, 26): come indica Guglielmo Pacchioni nella sua relazione intitolata "A proposito dei lavori compiuti e da compiersi nella Galleria degli Uffizi"⁸⁶ e come ribadiscono Scarpa, Michelucci e Gardella nella loro relazione programmatica di progetto⁸⁷, si studiano i rapporti tra dimensioni e forme, i rapporti dimensionali tra opere e altezza, ampiezza 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 e il numero di persone che questo è destinato ad accogliere: si tiene in considerazione la dimensione dei vani in rapporto alla quantità di persone che vi si possono affollare di fronte a capolavori di maggiore notorietà. Dagli studi da me effettuati sui disegni preparatori per l'allestimento delle sale è evidente che i tre architetti, insieme a Roberto Salvini, hanno studiato

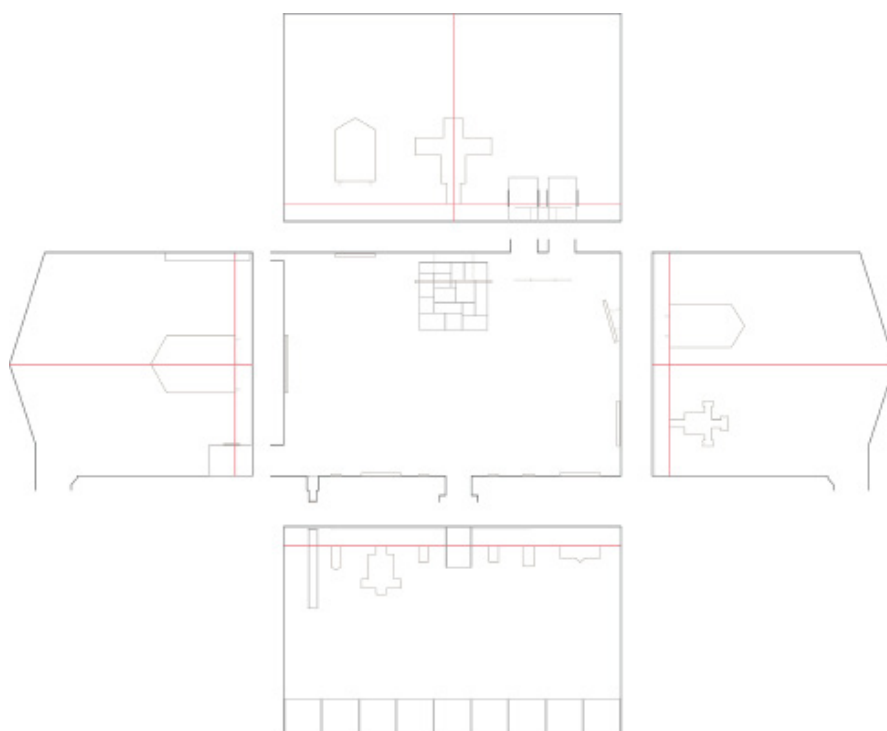


Fig. 21. Studi proporzionali Sala 2.

prima di tutto un'unica linea alta un metro da terra al di sopra della quale collocare tutte le tavole. Questa fascia libera, elimina e sostituisce il piano individuato dalle modanature di stucco che percorre tutto il perimetro delle sale e su cui poggiano le opere nell'allestimento ottocentesco (alto più o meno quanto questa fascia) e con essa si accantona anche la possibilità di realizzare uno zoccolo continuo come nel caso della Mostra Giottesca del 1937. Lo zoccolo viene ripensato come strumento unificatore dei vari ambienti, ma molto più basso, come battiscopa metallico.

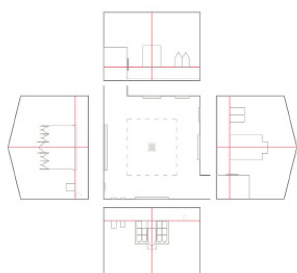


Fig. 22. Studi proporzionali Sala 3

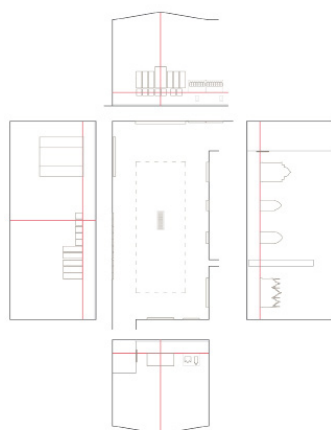


Fig. 23. Studi proporzionali Sala 4

Se si osservano attentamente i disegni è evidente inoltre l'intenzione di lasciare vuota la parete alle spalle del pubblico che entra in Galleria dalla sala di Giotto e di posizionare tavole delle stesse dimensioni o di dimensioni molto simili sulla medesima parete, mantenendo un numero massimo di cinque opere per parete. Un punto saldo dell'allestimento è sicuramente la ricerca degli assi di simmetria verticali di ciascuna parete disponibile, al fine di disporre prima di tutto le opere in base al rapporto di simmetria. I progettisti ricercano l'asse di simmetria 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 nello spazio disponibile ed equidistanti tra loro, le distanze tra

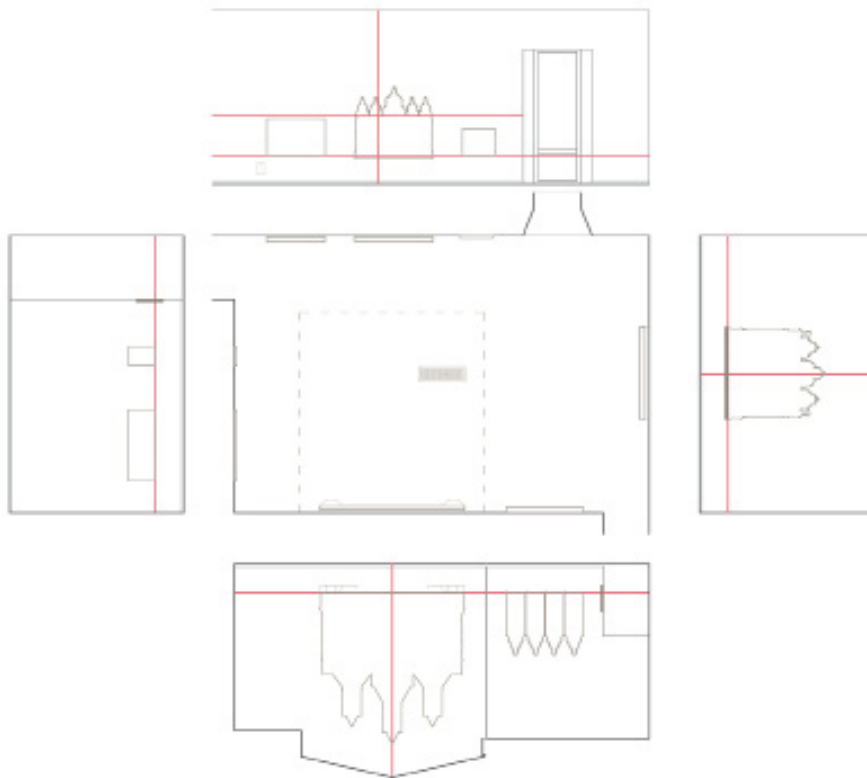


Fig. 24. Studi proporzionali Sala 5-6.

le tavole si ripetono ritmicamente per tutta la lunghezza delle pareti, che fungono da pannelli espositivi.

Studiando i prospetti, 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 alcuni schemi in altezza. Ripetendo infatti la misura della fascia su cui "poggiano" i capolavori per tre volte si raggiunge la quota di intradosso delle aperture ed il limite superiore della fascia all'interno della quale si dispongono tutte le opere di dimensioni minori, ripetendola altre due volte si intercettano i vertici delle pale d'altare più alte.

Le opere sono quindi attentamente selezionate e, anche nel progetto realizzato, si riflettono le intenzioni progettuali che compaiono nelle tavole esaminate: se ne espongono un numero esiguo rispetto a quelle che finiscono nei depositi e alcune, quelle di maggiori dimensioni, vengono isolate sulle pareti affinché i visitatori riescano ad ammirarle come dovuto.

Roberto Salvini ha l'intenzione principale di «portare qualche ritocco nella distribuzione dei pezzi, andando così ad eliminare quel senso di affollamento che in qualche



Fig. 25. Studi proporzionali Sala 7

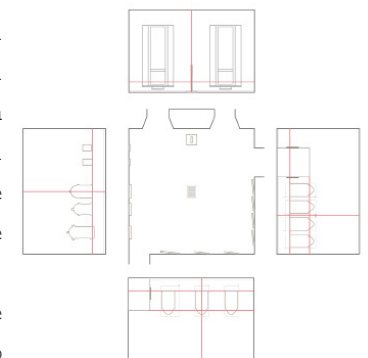


Fig. 26. Studi proporzionali Sala 9

parte ancora si avverte». ⁸⁸ In questo modo i progettisti e il direttore Salvini dimostrano di tenere in considerazione anche il rapporto tra il volume di visitatori e il volume delle sale.

Oltre a questi importanti fattori che intervengono nel processo progettuale, rientra tra i criteri adottati nella disposizione delle tavole anche la distribuzione della luce; Michelucci in particolare ci spiega tale scelta:

Aevate 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 devono starci, dobbiamo averli tutti davanti. ⁸⁹

E poco dopo:

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. ⁹⁰

Come già anticipato, le opere scelte vengono esposte senza le cornici, Roberto Salvini afferma che «Si è cominciato ad affrontare il problema delle cornici, spesso troppo brutte o discordanti col carattere del quadro» ⁹¹ e scrive a Scarpa per definire con lui questo aspetto dell'allestimento. Pensa a tale soluzione per due motivi principalmente: il primo è che il visitatore, già impegnato a ricostruire rimandi e influenze tra i vari artisti, non deve subire l'effetto di falsificazione che crea una cornice ottocentesca su una tavola del XIII o XIV secolo, il secondo è più pratico e mira ad evitare che la luce proveniente dall'alto crei un'ombra sui bordi delle tavole, che può 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 pur essendo quasi invisibili. In alcuni casi servono solo a porgere al visitatore le tavole sospese grazie ai supporti inseriti negli angoli o superiormente, nel caso delle pale d'altare appoggiate sulle lastre di pietra serena

inserite nella parete. Nel 1956 la prima opera che si mostra al visitatore è il 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 conservati al MAXXI, si possono notare due diverse soluzioni di ancoraggio al piedistallo a "T" o su di una forcella.^{9²} In un altro schizzo su carta^{9³} il supporto a forcella 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 i tiranti. In questo disegno la croce, vista dal retro, è fissata al muro proprio da un sistema di tiranti. Nella soluzione finale viene mantenuto il sistema di tiranti, ma Scarpa riprende e conferma l'idea iniziale del piedistallo a "T" inserito nella lastra di pietra serena.

Quando il Crocifisso viene riportato in Santa Croce e al suo posto si decide di posizionare la *Madonna col Bambino in Maestà*, sempre di Giotto, si decide di mantenere un solo tirante sul retro e al piedistallo si aggiunge la forcella per sostenere la base, molto più ampia, del grande dipinto, unificando in tale maniera le idee di Scarpa.

Solamente nelle sale 6 e 9 vengono infine progettati dei supporti che sostengono i dipinti su un lato e che permettono di orientarli anche diagonalmente verso l'osservatore e di muovere le opere che ruotano attorno ad un perno come le pagine di un libro.

Le pareti a tinte "neutre" costruiscono un piano di sospensione 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, dove restano sospese le tavole dei Primitivi. 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. Le tinte delle pareti sono trasparenti, Scarpa sceglie pitture lavabili trasparenti che vanno stese in più mani con sovrapposizioni di velature a varietà di tinte, sull'intonaco bianco con superficie a leggera scorza d'arancia, 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 aggiunta di nuovi pezzi,^{9⁴} un'esigenza che muoverà anche le ragioni delle tecniche museografiche successive.

Dallo studio attento dei disegni si può cercare di

ricostruire anche il lavoro di Salvini che ha condotto l'allestimento definitivo delle sale. Proprio dal fatto che sui disegni dei prospetti delle sale sono già presenti i dipinti capiamo che la progettazione delle sale porta avanti sempre allestimento e architettura insieme: dai cambiamenti pensati per l'uno derivano le modifiche sull'altra e viceversa.

Sugli elaborati a noi pervenuti, che per convenienza identificheremo come "progetto preliminare" delle sale, ad esempio, la sala 6 è ancora un frazionamento dell'attuale grande sala 2 e, per questo motivo, contiene opere che poi vengono esposte nell'attuale sala 5-6. La sala del Duecento e di Giotto invece accoglie nel suo assetto definitivo 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 (ad unica eccezione del Dossale di S. Cecilia, che compare ancora oggi nella sala 4), che invece accoglierà il Trecento senese predisposto in prima battuta nella sala 5.

Se si mettono a confronto i disegni con le foto storiche scattate dopo l'inaugurazione delle sale nel 1956, si riescono a cogliere gli spostamenti di singole opere o l'inserimento di altre non contemplate nella fase preliminare del progetto.⁹⁵

Le caratteristiche che uniformano lo spazio e lo rendono unitario conferendo armonia alle nuove sale sono questo particolare trattamento delle pareti, la bicromia mantenuta in tutte le sale, lo zoccolo che percorre l'intero perimetro dei vani e il trattamento della luce. Quest'ultimo aspetto è forse il più complesso affrontato dai tre maestri in funzione dell'armonizzazione degli spazi, perchè, come già riporta Guglielmo Pacchioni nella relazione citata precedentemente, ogni stanza ha una sua individualità in termini di illuminazione, le fonti di luce sono diverse e bisogna 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.

3.4.1. *Le tecniche di illuminazione del museo*

Il problema dell'illuminazione è il terzo aspetto affrontato da Guglielmo Pacchioni in *A proposito dei lavori compiuti e da compiersi nella Galleria degli Uffizi 1951*,⁹⁶ terzo tema fondamentale dopo quello inerente alla sicurezza e alla conservazione. 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 progettando l'inserimento di numerosi lucernari, in alcuni casi di dimensioni notevoli, talvolta nascosti da controplafonature, e abbassando i soffitti per favorire il rapporto tra i visitatori e le opere, tra l'uomo e l'ambiente. La luce deve essere costante e intensa nelle sale e, già nel 1948, progetta nuovi sistemi di illuminazione pensati appositamente sala per sala, 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: sono complessi lucernari in legno, ferro e vetro termolux. Bartoli predilige l'utilizzo della luce naturale, mentre trova che le ultime soluzioni tecnologiche per l'illuminazione artificiale conferiscano un grande senso di aridità alle opere.

Nonostante da un lato gli interventi di Bartoli anticipino le soluzioni adottate dalle successive sistemazioni della Galleria del 1952 e del 1956, i grandi lucernari non rispecchiano del tutto le esigenze della Galleria, che deve rivedere il sistema di illuminazione perchè, come Pacchioni tiene a sottolineare, nel caso degli Uffizi 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, tra cui quello a piramide rovescia progettato da Bartoli, che sono ad esse ancorati.

Guglielmo Pacchioni è tra i primi, prendendo ad esempio le gallerie di pittura di Londra, Parigi e Milano, a prendere in considerazione la possibilità di adottare sistemi di illuminazione artificiale, pur nella convinzione che questa non valorizzi a pieno le opere, ma che possa consentire di aprire anche nelle ore serali. Dal momento che la luce naturale cambia da sala a sala a seconda dell'orientamento verso l'esterno, dell'incidenza dei raggi sulle pareti e sui pavimenti, e visto che nelle ore estive più calde la qualità e la quantità di luce sono alquanto diverse e vanno a compromettere il benessere dei visitatori, il Soprintendente lavora con Salvini per riuscire ad ottenere per ogni sala la maggiore luce possibile e la più consona alle opere che vi sono esposte.

Da questi presupposti parte anche l'intervento di Scarpa, Michelucci e Gardella nelle Sale dei Primitivi, che ha il valore aggiunto di utilizzare, tra gli altri, anche e soprattutto la luce come strumento armonizzatore delle

sale. Come abbiamo letto, nella relazione programmatica di progetto i tre maestri riconoscono la corretta esecuzione di alcune opere tra cui la 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 che ci riserbiamo 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».97

Nella sala di Giotto intervengono in maniera più consistente realizzando la grande apertura orizzontale su un lato all'imposta delle capriate, che fa entrare la luce dall'alto lateralmente senza creare riflessi sulle tavole. Lo stesso viene messo in progetto per la sala del Lippi, la sala adiacente dove continuano le capriate lignee. Nella sala di Giotto la quantità di luce necessaria è alta perchè grande è il volume da illuminare, aumentato dalla demolizione del soffitto ottocentesco. La finestra a nastro può essere oscurata da una tenda con meccanismo a incasso nella parete. Per avere poi sempre la stessa incidenza di luce si posizionano forti lampade all'esterno, sopra il tetto, evitando di inserire apparecchi disordinatamente come invece accadrà negli anni Novanta, quando la sala di Giotto viene provvista di molte lampade all'interno che interferiscono con lo spazio architettonico e contrastano con la fonte luminosa principale, determinando un appiattimento della visione.

Ignazio Gardella, in uno scritto 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».98

Per le sale 3 e 4 prevedono la demolizione dei lucernari e del soffitto che corrono da parte a parte dell'unico vano per realizzare un nuovo soffitto e un lucernario completamente nuovi a due falde, "a capanna", per la sala 5-6 costruiscono un lucernario sempre a doppia falda ma degradante verso l'esterno della fabbrica seguendo l'andamento della copertura e sfruttano la luce proveniente dalla finestra per avere luce radente. Le sale 7 e 9 sono

dotate di due grandi aperture, che i progettisti approvano come fonti primarie, ma progettano inizialmente per queste sale anche dei lucernari, che decidono però probabilmente di non realizzare perchè ritenuti superflui.

Il progetto della luce è l'unico in cui le esigenze della illuminazione architettonica e quindi dell'edificio contenitore si studiano separatamente rispetto a quelle del contenuto, quindi delle opere, anche se le scelte operate su ognuna di queste vanno nella stessa direzione per ottenere un risultato unitario. Se da un lato l'illuminazione architettonica richiede una luce diffusa e morbida, l'illuminazione delle opere deve essere decisa e diretta solo su queste.

A ciò si deve aggiungere che la progettazione della luce in un edificio di grande prestigio che ospita un museo 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.

Queste sono le difficoltà affrontate da Scarpa, Michelucci e Gardella, che hanno studiato la luce naturale, mentre diventano problematiche più articolate nel progetto della luce dei Nuovi Uffizi.

In generale 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, o meglio, 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 stato 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.

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 modo da rendere poco visibili i corpi illuminanti. Ciascun

modulo comprende tre o quattro proiettori, rispettivamente per le campate terminali e per quelle intermedie. In considerazione dell'elevata altezza di installazione, che rende disagiati le operazioni di manutenzione e di ricambio lampada, sono stati adottati apparecchi con lampada a scarica, che richiedono una manutenzione poco frequente.⁹⁹

3.4.2. Un lavoro di squadra fatto di contributi diversi: il lavoro di Scarpa, il lavoro di Gardella, il lavoro di Michelucci

Non è facile discernere il contributo dei tre architetti al progetto per le Sale dei Primitivi basandosi sui materiali esistenti, e questo sia perchè non hanno lasciato disegni esecutivi o documenti firmati sia perchè il loro lavoro è avvenuto direttamente in cantiere, prendendo le decisioni sull'avanzamento dei lavori in Galleria, a volte solo oralmente a volte disegnando sui muri quello che le maestranze avrebbero dovuto eseguire.

Tutte le direttive dei progettisti vengono coordinate da Guido Morozzi in cantiere, che monitora il lavoro degli operai e uniforma il progetto delle sale. Le perizie elaborate nell'aprile del 1954 infatti contengono ancora delle voci con l'indicazione di interventi non eseguiti, pertanto il riscontro delle opere definitivamente effettuate si trova nella corrispondenza tra il Soprintendente e l'Architetto Morozzi e, per quanto riguarda le spese sostenute, negli atti contabili conservati presso l'Archivio della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio di Firenze, che portano appunto la firma dell'architetto Morozzi.

Se da un lato va sottolineato che l'insieme finale delle sale risistemate da Scarpa, Michelucci e Gardella non è il risultato di tre contributi differenti e separati, ma delle capacità dei tre maestri fuse insieme, con i loro scontri e le loro differenze nell'approccio all'architettura, nel quale a volte sono diametralmente opposti, dall'altro sicuramente però i tre architetti si sono necessariamente suddivisi i compiti e, guardando al tipo di materiale che si trova nei rispettivi fondi, si possono formulare delle ipotesi in merito: presso la Fondazione Michelucci di Fiesole non si trovano né schizzi né disegni, la fonte più importante di informazioni sono le stesse parole dell'architetto, che si ritrovano nei dialoghi registrati dall'architetto Antonio Godoli; per quanto riguarda Scarpa, presso il MAXXI sono presenti diversi schizzi che fanno pensare che sia suo il progetto dei ferri, dei supporti delle opere, del battiscopa e dei lucernari, oltre che

di alcuni aspetti dell'allestimento; nel fondo Gardella dello CSAC invece ritroviamo diversi elaborati grafici che riguardano il consolidamento delle capriate, l'impianto di illuminazione, la demolizione delle tramezzature interne alle sale, i disegni delle sezioni delle sale e qualche dettaglio costruttivo riguardante le cornici di rigiro dei lucernari, dove viene inserito anche il sistema di illuminazione con tubi fluorescenti.

Dalle pagine del settimanale «L'Espresso» Bruno Zevi, sostenendo il lavoro dei tre mastri dalle critiche, riconosce la fusione delle diverse personalità progettuali: «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». ¹⁰⁰

Le parole di Michelucci testimoniano ulteriormente la divisione dei differenti apporti. Alla domanda di Antonio Godoli: «Ricorda qualche momento particolare e significativo della sua esperienza di lavoro agli Uffizi negli anni '50?», 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 [...]». ¹⁰¹

In un intervento del 1994 Morozzi scrive che l'eccellente risultato raggiunto nelle Sale dei Primitivi era 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». ^{1°2} L'intervista di Antonio Godoli (attuale responsabile per il settore architettonico degli Uffizi) a Giovanni Michelucci conferma quanto affermato da Morozzi. E' 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. Ed è in effetti l'armonia dell'insieme, la coerenza fino nei dettagli, che ha potuto creare un ambiente così ben definito senza un intervento museografico invadente.

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 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». ^{1°3}

L'intervento realizzato, forte ma non invadente, porta quindi chiaramente i segni della personalità di Scarpa, il cui intento era in effetti di lasciare traccia della propria presenza, e soprattutto nel riuscito intento di non annoiare il visitatore per il quale si crea un percorso ricco di spunti di riflessione riporta al Museo Correr, oppure alla ristrutturazione dell'ex Convento di Santa Caterina a Treviso nel posizionamento delle opere come se fossero ancora esposte nella cappella originale.

Tali accorgimenti vengono tenuti presenti nelle sistemazioni successive degli Uffizi alla luce delle nuove esigenze espositive.

3.4.3. Le Sale dei Primitivi come riferimento per il riallestimento delle Sale Lippi, Botticelli e Leonardo

Le prime stanze del braccio di levante degli Uffizi costituiscono per il linguaggio architettonico utilizzato uno spazio che non ha riferimenti e consonanze in alcuna altra parte degli Uffizi e il volume da cui vengono ricavate era occupato da sale espositive realizzate cinquant'anni prima soppalcando l'aula del Senato, consistente parte a sua volta nel volume del Teatro Mediceo. Come si è visto, nelle intenzioni iniziali di Scarpa, Gardella e Michelucci non c'era solo la sistemazione delle prime sei sale di esposizione della Galleria, ma anche il riordino delle Sale del Seicento e Settecento, la realizzazione di una nuova Sala di Leonardo e la progettazione di un'uscita alla fine del terzo corridoio. Sulla base del loro progetto, negli anni successivi, vengono progettate e riordinate le sale del Lippi, di Botticelli e di Leonardo, come testimonia la relazione dattiloscritta dell'architetto Nello Bemporad del 1979, conservata nel suo archivio personale:

Nell'attesa che sia compiuto il nuovo archivio di Stato si è per il momento dato inizio a quei lavori di restauro che si sono rivelati possibili e urgenti - e di cui ho già accennato all'inizio. E' stato instaurato un percorso a senso unico della pinacoteca mediante il ripristino dello scalone Buontalenti (1967) ritrovato durante gli studi nel complesso e collocato quasi al termine delle attuali sale di esposizione. Ciò si imponeva per il progredire dell'affluenza dei visitatori da 100.000 a più di 1.000.000 annui. Né si poteva mantenere un'unica scala di accesso e di uscita perchè i Vigili del Fuoco avevano già dichiarato inagibile la Pinacoteca.

Si è liberato per quanto possibile l'ingresso con il parziale restauro della Chiesa romanica di San Pier Scheraggio (1971) che è introdotta nel percorso del Museo con la sottostante più antica Chiesa di S. Maria dei Feralupe, trasformata in cripta durante la costruzione di San Pier Scheraggio.

Si è ripristinata lungo l'intero perimetro della Fabbrica, la tradizionale e originale bicromia data dalla pietra serena - che è stata, ove necessario restaurata - in contrasto con l'originale intonaco liscio a mestola trattato con latte di calce in parte ritrovato (1972-1973).

Nel contempo si è ordinato il Corridoio Vasariano per il congiungimento con Pitti e per la disponibilità di nuovi spazi espositivi. La loggia degli Stipendiati è stata ripristinata sulle antiche forme medievali ed adibita a sezione didattica.

In fine ci siamo posti il problema di ripristinare con forme più appropriate ai tempi attuali le prime sale di esposizione (1973 sala del Lippi; 1978 sala del Botticelli; 1979 sala di Leonardo). Dopo il riuscito esempio di quella adiacente dei Primitivi di Scarpa, Gardella e Michelucci da tutti ben conosciuta, ci siamo ispirati a tale falsariga per la sala del Lippi e quindi è stata la volta della Sala del Botticelli. ¹⁰⁴

La relazione di Nello Bemporad attesta il fatto che il riordino delle sale del Lippi, del Botticelli e di Leonardo prenda avvio negli anni Settanta proprio con la sistemazione della sala del Lippi, parte che non viene realizzata per mancanza di fondi, ma già inclusa nel

progetto elaborato da Scarpa, Michelucci e Gardella per le sale dei Primitivi, e, oltre a questo, ci racconta come in realtà le iniziali intenzioni di riordino pensate dai tre maestri anticipino di decenni e si rivelino fondamentali per le successive trasformazioni della Galleria. Nella relazione si legge infatti che finalmente si provvede ad una scala di uscita per i visitatori come si auguravano di poter realizzare Scarpa, Michelucci e Gardella.

Mentre la sala del Lippi viene inaugurata nel marzo 1973, il restauro per la sala del Botticelli viene approfondito maggiormente sia perchè presenta diversi problemi strutturali dovuti alle dimensioni, era infatti la sala più grande della Galleria, sia per le "emergenze storiche" che racchiudeva. Prima della sistemazione la sala presenta un'impostazione neoclassica voluta dall'architetto Bartoli, che nel 1948 mette in risalto il nuovo salone ricavato dalla divisione orizzontale del volume del teatro Mediceo inserendolo nel tessuto stilistico-museografico delle prime sale e posizionandovi pale di grandi dimensioni; nel 1951 invece Roberto Salvini predispone l'allestimento in questa sala dei dipinti del Botticelli e del trittico del Van der Goes. Salvini vi fa aggiungere tre "gabinetti" per dipinti piccoli, che si rivelano inagibili con l'aumentare progressivo del numero dei visitatori. Come riporta Nello Bemporad, passati venti anni dalla sua costruzione, la Sala necessita una revisione generale delle sue strutture, cogliendo allo stesso tempo l'occasione di dar seguito all'intervento realizzato da Scarpa, Michelucci, Gardella e Morozzi nel gruppo di sale dei "Primitivi", come già lo stesso Bemporad aveva fatto nella Sala del Lippi nel 1973. Il controsoffitto nasconde altre tre capriate seicentesche del Teatro Mediceo corrispondenti al punto del palcoscenico, delle quali si può dare conto al visitatore come dato storico importante della Galleria. La sala presenta inoltre qualche tramezzatura aggiunta che non rispetta la configurazione originale. La sala del Botticelli è un esempio di come il linguaggio utilizzato nelle sale dei Primitivi venga preso come riferimento sia per la parte strutturale delle capriate lignee sia nelle finiture come l'intonaco tirato a mestola ed il cotto, ci sono molti punti di contatto tra i due progetti di sistemazione come ad esempio la ricerca di equilibrio tra il grande e vigoroso contenitore architettonico risultato dal restauro e il contenuto, ottenuta grazie ad una presentazione sobria senza orpelli, inutili all'esposizione di capolavori a cui non occorre nessuna ulteriore sottolineatura. Seguendo sempre il filo conduttore dell'ordinamento precedente si è cercato di tenere in considerazione i possibili

affollamenti di fronte ad alcune opere in funzione della nuova disposizione di queste.

Nel volumetto intitolato *Inaugurazione della Sala del Botticelli* sono di notevole importanza sia la presentazione di Luciano Berti, in quegli anni Soprintendente ai Beni Artistici e Storici e Direttore della Galleria degli Uffizi, per quanto riguarda i principi dell'ordinamento, sia la relazione dell'architetto Nello Bemporad, Soprintendente per i Beni Ambientali e Architettonici, circa il progetto architettonico. Da questo documento si riescono a dedurre diversi procedimenti e lavorazioni eseguiti dalle maestranze prima nelle Sale dei Primitivi e poi nella Sala del Botticelli.

Le capriate di legno, che svolgono la loro funzione portante insieme alle pareti longitudinali coprono una luce di venti metri e sono posizionate a quattro metri di interasse, sono rivestite da uno strato di catrame e uno successivo di calce, ma, una volta levati questi rivestimenti superficiali, pur rivelandosi in un apparente buono stato, da successive analisi si rileva che la catena ha venti centimetri di avvallamento, il monaco di quella verso la Sala del Lippi era incompleto e le saette di tutte e tre erano profondamente deteriorate. Si decide quindi di sgravare le capriate della loro funzione statica, anche perchè a tutto ciò si aggiungevano le infiltrazioni d'acqua della gronda sul lato di via Castellani agli appoggi, che a loro volta si mostrano esternamente in buono stato, ma l'anima è in realtà marcia per una profondità variabile dai quaranta ai cinquanta centimetri. Si rende quindi urgente il restauro completo dei tetti, privi di impermeabilizzazione, delle capriate - con la ripulitura dello strato di catrame a calce, la sverzatura, la sostituzione delle parti mancanti, rotte o deteriorate, il rinforzo interno delle catene e dei puntoni mediante tondini in acciaio imbullonati alle estremità con dado e controdado e successiva tassellatura del foro, mentre si crea una alloggiatura in ferro per gli estremi della capriata stessa ripetendo il tipo di appoggio già adottato nelle sale restaurate poco prima - e della controsoffittatura: Nello Bemporad riassume con queste parole le sue intenzioni progettuali:

D'accordo con l'allora direttore della Galleria e attuale Soprintendente ai Beni Artistici e Storici, Luciano Berti, piuttosto che ripristinare una situazione che presentava molti inconvenienti per la manutenzione e che stilisticamente creava un'interruzione alla moderna sistemazione delle sale, preferii studiare una soluzione che permettesse di porre in vista quanto era rimasto dell'antico teatro mediceo e cioè le originali notevolissime capriate - ripeto venti metri di luce - che nello stesso tempo continuasse il piano di sistemazione iniziato nelle sale attigue dei Primitivi e del Lippi.

Il nuovo progetto prevedeva la demolizione completa della controsoffittatura con il relativo sistema di illuminazione e il restauro delle capriate, poste totalmente in vista, che però, sarebbero rimaste in opera solo in funzione estetica. Infatti non parve opportuno caricare nuovamente il peso del tetto sulle capriate e quindi sui muri longitudinali in quanto da misurazioni eseguite risultò che il muro prospiciente piazza Castellani presentava un fuori piombo di cm. 28, mentre quello verso il piazzale, da un calcolo eseguito fino al 1967 - con relazione inviata al superiore Ministero - presentava un carico di 28 Kg/cmq. ^{1°5}

Si decide allora di realizzare un cordolo in cemento armato inserito nelle quattro pareti che le collegano permettendo la ripartizione dei pesi e si costruisce una copertura in acciaio e cemento armato ordita in senso ortogonale rispetto alle capriate. Le falde di copertura diventano così indipendenti dalle capriate e vengono realizzate con travi in ferro poste parallelamente alla facciata su appoggi costituiti da un cordolo continuo ma di sezione diversa sulle quattro pareti garantendo così la ripartizione dei carichi delle coperture. Nei lati corti, privi di appoggio strutturale, vengono aperte due finestre a nastro lunghe quanto la sala, risolvendo così il problema dell'illuminazione dall'alto senza lucernari, come per la sala di Giotto. Bemporad precisa inoltre che le Sale dei Primitivi sono state tenute come riferimento anche per quanto riguarda l'intonaco alle pareti e la pavimentazione, per l'uso di materiali e tecniche tradizionali rifacendo l'intonaco tirato a mestola e posando il cotto di Impruneta, fatta eccezione per la misura e la posa diagonale dei quadroni utilizzati e per l'uso di materiali moderni come il cemento armato e il metallo, lasciati a vista, che denunciano soluzioni ai problemi tecnici che si sono presentati. La sala viene allestita e arredata secondo il progetto di Luciano Berti nel gennaio 1978. ^{1°6}

Nello Bemporad lavora anche alla sala di Leonardo, al secondo piano della Galleria, che è la sesta sala in cui arriva il visitatore dopo la sequenza delle sale dei Primitivi e che nel corso degli anni ha subito innumerevoli modifiche. In quel periodo conserva l'allestimento di Bartoli con l'enorme lucernario piramidale pendente dal soffitto. «Questa sala rappresenta l'anello di congiunzione tra gli ambienti di moderna concezione e quelli del nucleo storico buontalientiano, dei quali la Tribuna costituisce il fulcro». Per la ristrutturazione della sala vengono pensate numerose soluzioni, soprattutto perchè doveva contenere opere di particolare importanza come l'*Adorazione dei Magi*, che deve essere esposta singolarmente. Il progetto viene completato nel 1979, l'allestimento postbellico rimosso e, grazie ad un controsoffitto meccanizzato,

l'illuminazione zenitale può essere regolata di intensità.
108 Si rivela fondamentale l'apporto di Michelucci, che nello stesso periodo, dal settembre 1989, sta pensando al progetto per l'uscita del museo in Piazza del Grano. Della sala originaria, ricostruita utilizzando gli stessi materiali impiegati nelle sale dei Primitivi, rimangono solo i muri perimetrali: pareti imbiancate, pavimenti in cotto, inserti di pietra Serena, transenne e battiscopa in ferro. A differenza però delle sale dei Primitivi, dove ogni parete ospita una sola opera, in questa sala venne applicato il criterio della totale flessibilità per la collocazione delle opere d'arte.

Michelucci effettua molti sopralluoghi ed elabora diverse soluzioni per risolvere il soffitto e il lucernario della sala, che vengono riportate in scala sulla carta solo successivamente. In particolare, Antonio Godoli e Bruno Sacchi, collaboratori di Michelucci, hanno raccolto il materiale elaborato sulle ipotesi formulate dal maestro e lo hanno elaborato fino a produrre i disegni esecutivi, Irene Romagnoli ha realizzato invece le "maquettes" della sala.

L'architetto pensa ad una diminuzione del volume della sala abbassando il soffitto, di otto metri di altezza, per portarlo a misura, in modo da rendere possibile un'armonizzazione di tale vano con agli altri ambienti degli Uffizi, controllare meglio le condizioni termigrometriche e conferire una dimensione più comprensibile che favorisca l'osservazione dei quadri con più calma. Pensa inizialmente ad un lucernario a capanna o a doppia falda, come quello realizzato nelle sale dei Primitivi, poi decide di realizzare un lucernario a pianta centrale con quattro padiglioni ribassati, che deve ricordare la chioma di un albero. Questa scelta è dettata dalla volontà di non preferire nessuna assialità della sala. Le diagonali, costituite dalla struttura delle travi continue, diventano il tema principale: partono in piano dai quattro angoli della sala, si innalzano e si incontrano al centro formando la cuspide.

Il pavimento viene realizzato dello stesso materiale utilizzato nelle sale dei Primitivi, in cotto dell'Impruneta, che richiama il partito del soffitto, che vede al centro un listello che disegna il quadrato del lucernario, i mattoni dell'impiantito sono montati a "spina reale" con la "ghirlanda" di rigiro fatta con lo stesso listello del centro, pari a mezzo mattone. Lucernario e soffitto praticabile sono costruiti tenendo conto della reversibilità della struttura composta da elementi smontabili imbullonati fra loro. Nell'ampia intercapedine tra il solaio ed il tetto trovano posto le attrezzature

tecniche come le batterie per il trattamento dell'aria e relative condotte con distribuzione e immissione nella sala attraverso bocchette longitudinali adiacenti al perimetro del lucernario. L'illuminazione artificiale delle pareti avviene con apparecchi fluorescenti wall-washer appositamente realizzati e annegati nella sezione del soffitto.

Questo intervento nella sala di Leonardo, è un esempio in cui si rende manifesto il metodo progettuale di Michelucci, secondo il quale l'architetto deve sparire dietro il proprio progetto di allestimento per far risaltare invece le opere, attuando un "buon lavoro di muratore". Questo è proprio il criterio che il maestro sente come proprio mentre pensa al progetto per le Sale dei Primitivi e che viene adottato nel "programma metodologico" scritto dalla Direzione della Galleria alla fine degli anni Ottanta; secondo tale metodo ogni nuovo segno progettato doveva rispondere al criterio di funzionalità, lontano dalle sistemazioni museografiche recenti, che ambiscono a sovrapporsi, a dialogare e interpretare spazi compiuti, ad inventarne di nuovi, con linguaggio ed idiomi trasferiti del repertorio architettonico di altre epoche. L'intervento non trova appoggio nel pubblico, che crede nello spazio "flessibile" dove ciascuna opera è presentata e si vede al pari delle altre, senza particolari accenti, risalti o "gerarchie".

109

Infine per le pareti e per il soffitto viene scelto un rivestimento in seta indiana grezza di colore avorio, per fare sì che questa sala riesca ancora meglio ad assolvere la sua funzione di anello di congiunzione tra le sale precedenti lisciate ad intonaco e la Tribuna successiva tappezzata in tessuto rosso. La pavimentazione viene finita in legno bicromo, materiale che stacca dal cotto e dal marmo intarsiato delle sale precedenti e successiva rispettivamente.¹¹⁰

La sistemazione della sala del Lippi, inserita nella programmazione dei lavori sulla Galleria iniziati a partire dalla fine degli anni Ottanta, parte con le finalità di adeguare tutti gli spazi aperti al pubblico alle normative, della conservazione, del recupero e riordinamento degli ambienti pur rispettando la loro configurazione storica. Nella sala del Lippi non si riuscono ad avere una visione corretta e una conservazione adeguata dei dipinti a causa di alcune caratteristiche funzionali della sala, che quindi necessitano di una riconsiderazione generale.

Rispetto alla pianta la sala presenta un'altezza eccessiva, la luce proveniente da un'apertura in alto causa un illuminamento troppo disomogeneo sulle pareti. Il volume

d'aria contenuta nella sala, inoltre, non è facilmente controllabile da un punto di vista termoigrometrico e da ciò deriva quindi la necessità di riprogettare un nuovo involucro e gli impianti ad esso annessi.

Sempre tenendo come riferimento i risultati prodotti dalla poetica razionalista nelle sale dei Primitivi, si procede alla progettazione e il tema principale è quello del lucernario, che, una volta inserito sul soffitto, deve costituire la faccia mancante al parallelepipedo della stanza e contribuisce all'illuminazione e al controllo climatico. La geometria scelta è a capanna invece della forma a padiglione adottata nella sala di Leonardo, perchè la sala del Lippi è rettangolare e all'asse maggiore del rettangolo corrispondono sia la linea del colmo del soffitto sia la linea del colmo del tetto soprastante. Il lucernario diventa così una superficie attrezzata con la duplice funzione di sopperire alle necessità di illuminazione e condizionamento.

La pavimentazione a rettangoli in cotto dell'Impruneta è posata in modo da riflettere la proiezione del vuoto del lucernario sul soffitto. Le travi principali del soffitto sono lasciate con le "ali" a vista come per la sala di Leonardo, queste attraversano la luce della sala nel senso della larghezza e modellano le due falde del lucernario innalzandosi verso il colmo.

Come gli altri elementi, anche gli impianti sono progettati in modo che esistano una corrispondenza e un dialogo tra il soffitto e il pavimento: le bocchette di mandata dell'aria interne alla sala e posizionate sul soffitto sono disposte specularmente rispetto a quelle di ripresa posizionate sul pavimento. In questo modo la velocità dell'aria si riduce in prossimità delle pareti su cui si trovano i dipinti, allo stesso modo anche gli inquinanti non attaccano in maniera consistente le opere e la temperatura è più uniformemente distribuita e non subisce variazioni indotte dalle persone.

La parte impiantistica viene posizionata nel vano tecnico tra il soffitto portante e il tetto: qui vengono posizionate le unità di trattamento dell'aria, le alette di controllo per la luminosità diurna, il sistema di distribuzione del flusso attraverso condotte e gli apparecchi wall-washer a luce fluorescente diretta inseriti nello spessore del soffitto.

Nuovamente viene messo in pratica uno dei principi base della museografia del Novecento e, come nelle sale dei Primitivi o nella sala di Leonardo, si garantisce la flessibilità assoluta nel posizionamento delle opere e il criterio di massima modificabilità dell'ordinamento delle opere, punti salienti sempre del "Programma metodologico"



Fig. 27. Vista della Sala 2 dopo i lavori inaugurati nel 2015.

predisposto dalla Direzione degli Uffizi alla fine degli anni Ottanta e dell'intervento denominato Nuovi Uffizi iniziato con il restauro dei saloni del piano nobile dell'ala di levante durati dal 1992 al 1996. ¹¹¹

3.4.4. Le trasformazioni del progetto originario: il restauro conservativo delle Sale dei Primitivi inaugurate nel 2015

Dopo la conclusione degli interventi di restauro e adeguamento funzionale della Sala 1 e delle Sale dalla 19 alla 23, il cantiere Nuovi Uffizi continua il suo percorso nelle Sale dei Primitivi al secondo piano dell'ala di levante con accesso al Primo Corridoio e adiacenti al Vestibolo Lorenese. Le sale sistemate da Scarpa, Michelucci e Gardella tra gli anni 1953-1957 sono sei (sale 2, 3, 4, 5-6, 7 e 9), ma il progetto Nuovi Uffizi si è occupato prima delle Sale dalla 2 alla 7, e successivamente della sistemazione della sala 9, che deve essere ancora inaugurata. Essendo le Sale dei Primitivi riconosciute da sempre come esempio della museografia moderna, il progetto Nuovi Uffizi prevede di mantenerle inalterate nella loro originaria configurazione spaziale e architettonica, coniugando il rispetto degli stilemi architettonici e la conservazione dell'architettura delle sale fino nelle finiture con l'aggiornamento del microclima interno e dell'illuminazione.

Prima ancora di procedere al cantiere vero e proprio



Fig. 28. Vista della Sala 3 dopo i lavori inaugurati nel 2015.

e al riallestimento, la Direzione della Galleria e la Direzione responsabile dell'allestimento per le Sale del Medioevo e del primo Rinascimento nelle persone di Antonio Natali e Daniela Parenti rispettivamente, hanno espresso la necessità di lasciare *in situ* durante i lavori alcune opere di grandi dimensioni per esigenze sia logistiche che 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.

I capolavori hanno così convissuto con il cantiere "sopportando" la costruzione dei ponteggi interni alti fino a dodici metri, la sostituzione dei lucernari interni ed esterni, l'inserimento dei nuovi impianti tecnologici, il restauro delle pareti e dei soffitti. In particolare, una volta terminata la costruzione dei *climabox*, si è provveduto alla rimozione di 156 staffe metalliche, che sorreggevano i dipinti e che erano incassate nelle pareti con funzione



Fig. 29. Vista della Sala 4 dopo i lavori inaugurati nel 2015.

di supporti del precedente allestimento, per fare fronte alle nuove esigenze di flessibilità dell'allestimento, già impiegato nelle nuove sale espositive, che prevede l'installazione di barre porta-quadri lungo tutto lo sviluppo delle pareti.

Le opere di ripristino delle murature e di restauro sono state precedute da saggi stratigrafici e prove di laboratorio su campioni di intonaco e di tinteggiatura con la finalità di conoscerne la caratterizzazione mineralogica, individuare la tipologia ed i materiali originali e quelli impiegati nei successivi trattamenti di finitura e poter procedere alle integrazioni e ricostruzioni con materiali di opportuna composizione e granulometria. Sulla base dei saggi effettuati si sono studiati quindi i nuovi impasti degli intonaci da stendere sulle pareti delle sale.

Dal punto di vista architettonico, gli interventi eseguiti sono consistiti in opere di manutenzione ordinaria e straordinaria, mantenendo invariate le tramezzature interne e tutte le aperture, che comprendono sia le finestre sia le fenditure alte progettate negli anni Cinquanta, e sono finalizzate sia all'eliminazione di elementi incongrui di recente inserimento sia al ripristino di materiali e finiture analoghi a quelli originali afferenti alla redazione degli anni Cinquanta.

Le uniche opere strutturali eseguite riguardano la sostituzione dei lucernari esterni i cui vetri sono stati sostituiti da vetri atermici di tipo calpestabile e opere finalizzate alla sicurezza in copertura. Le sale non necessitano di opere di consolidamento: i pochi e puntuali interventi strutturali hanno quindi riguardato solo limitate forometrie, necessarie per il passaggio di



Fig. 30. Vista della Sala 5-6 dopo i lavori inaugurati nel 2015.

impianti elettrici e meccanici.

Per quanto riguarda la parte impiantistica si è provveduto a raggiungere e perfezionare gli obiettivi che Scarpa, Michelucci e Gardella hanno previsto, ma che, per mancanza di risorse finanziarie e per la limitatezza delle tecnologie esistenti, non sono stati raggiunti ma solo impostati e avviati: la realizzazione di ambienti consoni al carattere delle opere esposte e le migliori condizioni climatiche e di illuminazione per una corretta fruizione e tutela di tali capolavori. Il tema centrale trattato nel progetto di Scarpa, Michelucci e Gardella è senza dubbio la luce, la luce naturale che sagomano e trattano come elemento costruttivo a tutti gli effetti, dal momento che la Galleria allora era aperta solamente nelle ore mattutine. Oggi nelle Sale dei Primitivi la luce naturale si diffonde tramite un sistema avanzato di controllo e gestione dei meccanismi di oscuramento e filtra attraverso le ampie superfici vetrate dei lucernari esterni attraverso le lastre opaline dei lucernai interni e può inoltre essere calibrata dai *brise-soleil* a comando automatico. Durante il restauro, che ha rispettato le stratigrafie e le fasi storiche, è stato infatti motorizzato, tra le interessanti apparecchiature meccaniche trovate, il sistema di movimentazione manuale delle alette di oscuramento della luce naturale entrante dai lucernari, la cui funzione è venuta meno negli anni proprio a causa del deterioramento dei meccanismi oscuranti posizionati nel sottotetto. Il movimento delle lamelle frangiluce è stato motorizzato e collegato ad una stazione meteo esterna, che



Fig. 31. Vista della Sala 7 dopo i lavori inaugurati nel 2015.

rileva le condizioni ambientali, la posizione del sole e garantisce il corretto orientamento delle lamelle in modo da consentire il passaggio solo della luce diffusa. Lo stesso sistema può far inclinare fino a chiudere completamente le lamelle, in caso di luminosità eccessiva, oppure accendere le 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, mentre una serie di spot indirizza luce d'accento sulle opere. I sistemi adottano sorgenti con tecnologia LED di ultima generazione ad elevata resa cromatica e ne traggono forti vantaggi in termini di efficienza energetica, durevolezza e facilità nella gestione dei controlli automatizzati. I nuovi corpi illuminanti sono posizionati su un profilo ad "H" estruso continuo di alluminio distribuito trasversalmente all'andamento delle capriate, appeso grazie a pendini di sospensione in trufolino di acciaio impercettibile dal basso dall'occhio del visitatore, agganciato a sua volta agli elementi portanti del soffitto.

A questo proposito, è doveroso riportare che negli anni Novanta, quando si sono estesi gli orari di apertura al pubblico degli Uffizi anche alle ore pomeridiane e serali, la Direzione della Galleria decise di inserire un binario a mezza altezza delle sale su cui innestare i corpi illuminanti artificiali. Questo intervento è stato rivisto dalla nuova Direzione Lavori, che ha pensato di eliminare il binario che interrompe esattamente a mezza altezza



Fig. 32. Vista della Sala 9 dopo i lavori inaugurati nel 2015.

la visione intera delle pareti e quindi dell'esposizione delle opere. La luce artificiale di tipo indiretto integra o sostituisce l'illuminazione naturale, la luce diretta sottolinea lo splendore delle superfici dipinte per mezzo di luci di misurata intensità e, infine, interviene la luce soffusa e discreta, riflessa dalle superfici, uniformemente satinata dei soffitti e delle pareti ridipinte di bianco. Sono stati completamente ristrutturati i locali tecnici posti nel sottotetto dove alloggiavano gli apparecchi preesistenti di climatizzazione, che vengono rimossi per posizionarvi due nuove unità di trattamento dell'aria progettate con canalizzazioni di adduzione e griglie di diffusione negli ambienti, sono calibrate sui parametri di potenza adeguata e, essendo posizionate nei vani tecnici del sottotetto, sono 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 risiega della finestra a nastro della sala 2 in modo che non siano visibili dai visitatori), i diffusori terminali sono stati inseriti in modo discreto sfruttando gli spazi esistenti ai bordi dei lucernari, mentre si sono conservate le canalizzazioni di ripresa esistenti, evitando in questo modo pesanti interventi sulle strutture. E' stata completamente rinnovata la rete di adduzione dei fluidi, collegata alla dorsale generale che alimenta tutta la fabbrica. Per quanto riguarda sempre la parte impiantistica sono ben visibili in ogni stanza le "colonne tecnologiche" in ottone brunito su cui viene riportato anche il numero della

sala: questi totem raccolgono tutte le apparecchiature elettriche di servizio e quelle necessarie per gli impianti speciali come quelli di sicurezza e di climatizzazione, di telefonia e diffusione sonora, completamente rinnovati e collegati con il sistema di supervisione e controllo centralizzato. Queste colonne sono state posizionate nei punti di minore impatto rispetto alle opere esposte e sul loro bordo i sensori controllano il mantenimento delle corrette condizioni termoigrometriche. Le "colonne tecnologiche" hanno permesso di minimizzare le tracce e di non scavarne né nelle pareti né nei soffitti.

L'impianto di sicurezza consiste in un sistema di rilevazione antincendio, in un impianto antintrusione e in un sistema di registrazione TVCC con telecamere ad alta risoluzione. Ci sono dei dissuasori anti-avvicinamento a tecnologia laser che rilevano qualsiasi inserimento oltre una certa distanza dalle tavole e sono disposti a parete o a soffitto a seconda delle dimensioni e della posizione delle opere.

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.

Note:

¹ Venturi Lionello, *Il gusto dei Primitivi*, Zanichelli, Bologna 1926, cit. p. 14.

² Croce Benedetto, *Rivista Bibliografica*, in «La Critica», 1927, vol. XXV, pp. 56-59.

www.ojs.uniroma1.it: CSI Biblioteca di Filosofia. Università di Roma "La Sapienza" - Fondazione "Biblioteca Benedetto Croce".

³ Previtali Giovanni, *La fortuna dei Primitivi. Dal Vasari ai Neoclassici*, Einaudi, Torino, 1964.

Lionello Venturi - *Il Gusto dei Primitivi*, www.thesionline.it.

⁴ Venturi Lionello, *Il gusto dei Primitivi*, Zanichelli, Bologna 1926, cit. p. 13.

⁵ Ivi, cit. p. 4.

⁶ Ivi, cit. p. 9.

⁷ Il nuovo allestimento del Museo nazionale di Pisa nel convento di San Matteo in Soarta prende avvio dalla necessità di pensare nuovi criteri espositivi per una migliore conservazione ed esposizione degli importanti capolavori raccolti. La vecchia sistemazione non prevedeva un controllo delle condizioni termoigrometriche 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 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, pp. 19-22, 30, 84.

⁸ Monciatti Alessio, *Alle origini dell'arte nostra. La mostra giottesca del 1937 a Firenze*, Il Saggiatore, Milano 2010, p. 123.

⁹ Ivi, pp. 81-86.

¹⁰ Coletti Lucio, *La mostra Giottesca*, in «Bollettino d'arte», XXXI, 1937-1938, pp. 49-72, cit., p. 49.

¹¹ Salmi Mario, *La Mostra Giottesca*, in «Emporium», XLIII, pp. 349-364, cit. in Monciatti Alessio, *Alle origini dell'arte nostra*, il Saggiatore, Milano 2010, p. 32.

¹² Per l'intera descrizione dell'ordinamento della Mostra Giottesca del 1937, cfr. Monciatti Alessio, *Alle origini dell'arte nostra. La mostra giottesca del 1937 a Firenze*, il Saggiatore, Milano 2010, pp. 25-31.

¹³ *La Nazione*, 10 aprile 1937, riportato in Monciatti Alessio, *Alle origini dell'arte nostra. La Mostra Giottesca del 1937 a Firenze*, Il Saggiatore, Milano 2010, p. 83.

¹⁴ Carteggi Michelucci, FM, cit. in Monciatti Alessio, *Alle origini dell'arte nostra...*, Il Saggiatore, Milano, 2010, p. 83.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Monciatti Alessio, *Alle origini dell'arte nostra...*, Il Saggiatore, Milano 2010, pp. 81-84, 122-124.

- ¹⁷ ASGFi, Fondo Anno 1954 - Posizione Galleria degli Uffizi, Fascicolo n. 3 Sale Scarpa - Michelucci.
- ¹⁸ MAXXI, Archivio Carlo Scarpa, Serie Attività professionale, Allestimento di sei sale della Galleria degli Uffizi. Segnatura Scarpa/AP/1/149.
- ¹⁹ Zevi Bruno, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino, 1950, cit., p. 213.
- ²⁰ *Ibid.*
- ²¹ Zevi Bruno, *Sale Nuove agli Uffizi*, in «Cronache» 29 luglio 1956, pubblicato successivamente in Zevi Bruno, *Cronache di architettura*, 73/190, 1955-1957, Bari 1971, pp. 191-192.
- ²² Beltramini Guido, Forster Kurt W., Marini Paola (a cura di), *Galleria degli Uffizi e Gabinetto dei Disegni e delle Stampe*, in Beltramini G., Forster Kurt W., Marini P. (a cura di), «Carlo Scarpa: mostre e musei 1944-1976: Case e paesaggi 1972-1978», Electa, Milano 2000, p. 154.
- ²³ Conforti Claudia (a cura di), «*Tredici edifici l'un con l'altro continovati...*»: la costruzione degli Uffizi di Giorgio Vasari (1559-1579), in Cecchi Roberto-Paolucci Antonio (a cura di), *Cantiere Uffizi*, Gangemi, Roma 2007, pp. 363-374.
- ²⁴ Su questo tema Gustavo Giovannoni scrive per la rivista *Mouseion* un saggio intitolato *Gli edifici antichi e le esigenze della museografia moderna* già nel 1934, antecedente quindi agli interventi di ricostruzione del secondo dopoguerra, in cui tratta proprio della differenza tra questi due tipi di intervento e anticipa molti temi progettuali che si ripresentano nel secondo dopoguerra.
- Giovannoni Gustavo, *Les édifices anciens et les exigences de la muséographie moderne*, in «*Mouseion*», XXV-XXVI, n.1/2, 1943, pp. 17-23.
- ²⁵ Dalai Emiliani Marisa, *Musei della ricostruzione in Italia*, tra disfatta e rivincita della storia, in Licisco Magagnato (a cura di), «Carlo Scarpa a Castevecchio», catalogo della mostra, Milano, 1982, p. 161.
- ²⁶ Godoli Antonio, *Michelucci e gli Uffizi*, 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 a Fiesole (FI) 1990, in «*Gli Uffizi. Studi e Ricerche 12*», pp. 51-54.
- ²⁷ *Ibid.*
- ²⁸ Per esempio, presso l'Archivio Disegni della Soprintendenza di Firenze si trova un disegno databile intorno al 1930, in cui si vede la proposta di allargamento di via Castellani e via della Ninna mediante l'abbattimento dell'intera ala laterale dell'ex Palazzo della Dogana, in quel periodo Biblioteca Nazionale, e di alcune case del Comune, con notevoli espropri da effettuare. Il progetto di ampliamento di via Castellani non viene realizzato.
- Grifoni Paola, *Galleria degli Uffizi 1900-2000. Trasformazioni, ampliamenti e progetti*, in Cecchi Roberto-Paolucci Antonio (a cura di), «*Cantiere Uffizi*», Gangemi, Roma 2007, pp. 82-83.
- ²⁹ Il suo incarico copre gli anni 1986-1989.
- ³⁰ Archivio Storico della Soprintendenza ai Monumenti, filza 92/0, cartella 1. Lettera del Soprintendente alle Gallerie del 5 gennaio 1965, cit. in Cecchi Roberto-Paolucci Antonio (a cura di), «*Cantiere Uffizi*», Gangemi, Roma 2007, p. 86.
- ³¹ *Fiesole, 1990. Giovanni Michelucci, Una proposta per Piazza Castellani*, in «*Gli Uffizi. Studi e Ricerche. I pieghevoli, 8*», Centro Di, Firenze, 1990.
- ³² Giovanni Michelucci rileva la forte affinità fra le rappresentazioni dell'architettura in pittori del due e trecento e la ricerca di purificazione concettuale e lineare di alcuni manufatti di Libera e Ridolfi.
- Sul confronto tra architetture dipinte da pittori Primitivi con opere di architetti «contemporanei nei quali è presente un carattere e una tendenza moderna più spiccata ed apparentemente indipendente», si veda

Michelucci Giovanni, "Contatti" fra architetture antiche e moderne, in «Domus, l'arte nella casa», febbraio 1952, n. 50, pp. 67-71 e Michelucci Giovanni, "Contatti" fra architetture antiche e moderne (seconda parte), 1952, n. 51, pp. 134-136.

Michelucci rileva la forte affinità fra le rappresentazioni dell'architettura in pittori del due e trecento e la ricerca di purificazione concettuale e lineare di alcuni manufatti di Libera e Ridolfi.

³³ Godoli Antonio, *Michelucci e gli Uffizi*, in «Gli Uffizi. Studi e Ricerche», n. 12, Centro Di, Firenze, 1994, p. 54.

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.

³⁴ Cfr. Paragrafo 3.4.4. Le Sale dei Primitivi come riferimento per il riallestimento delle Sale Lippi, Botticelli e Leonardo.

³⁵ Intestazione di tutte le perizie di spesa. Cfr. APPARATI in REGESTO.

³⁶ Barbacci Alberto, *Relazione sull'andamento dei lavori di sistemazione della galleria degli Uffizi, 12 dicembre 1953*, in «Gli Uffizi. Studi e Ricerche», 1956, n. 12, Centro Di, Firenze, 1994, p. 47.

³⁷ Per le proposte progettuali esposte nel dettaglio si rimanda al paragrafo 3.3.5.1 del presente capitolo e alla Relazione programmatica di progetto, cfr. REGESTO in APPARATI.

³⁸ 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, Archivio Carlo Scarpa. Serie Attività professionale. Allestimento di sei sale della Galleria degli Uffizi. Scarpa/AP/1/149, cit., p. 1.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Atto di convenzione per l'utilizzo dei locali liberati dalla biblioteca Nazionale Centrale*, 6 giugno 1936, in Cecchi Roberto Paolucci Antonio (a cura di), "Cantiere Uffizi", Gangemi, Roma 2007, pp. 57-58.

⁴¹ Ragghianti Carlo Ludovico, *Una lettera di Carlo L. Ragghianti*, 24 maggio 1952, in "IL MONDO" - 28 giugno 1952.

⁴² Guglielmo Pacchioni, Soprintendente alle Gallerie, *A proposito dei lavori compiuti e da compiersi nella Galleria degli Uffizi 1951*, 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», 1956, n. 12, Centro Di, Firenze, 1994, p. 35-42. Cfr. in REGESTO in APPARATI.

⁴³ Micheletti Emma, *I direttori. Roberto Salvini e Luisa Becherucci*, in «Gli Uffizi. Studi e Ricerche», 1956, n. 12, Centro Di, Firenze, 1994, p. 57-60.

Cfr. in REGESTO in APPARATI.

⁴⁴ *Ibid.*, cfr. in REGESTO in APPARATI.

⁴⁵ *Ibid.*, cit. p. 57, cfr. in REGESTO in APPARATI.

⁴⁶ *Ibid.*, cfr. in REGESTO in APPARATI.

⁴⁷ *Ibid.*, cit. p. 57, cfr. in REGESTO in APPARATI.

⁴⁸ *Ibid.*, cit. p. 58, cfr. in REGESTO in APPARATI.

⁴⁹ *Ibid.*, cit. p. 59, cfr. in REGESTO in APPARATI.

⁵⁰ Pacchioni Guglielmo, *A proposito dei lavori compiuti e da compiersi nella Galleria degli Uffizi 1951*, pubblicato in «La Galleria degli Uffizi. Problemi tecnici e di riordinamento», Arnaud, Firenze, 1951 e successivamente in «Gli Uffizi. Studi e Ricerche. 12, 1956, Centro Di, Firenze, 1994, pp. 35-42.

⁵¹ Salvini Roberto, *Criteri di ordinamento e di esposizione*, pubblicato in «La Galleria degli Uffizi. Problemi tecnici e di riordinamento», Arnaud, Firenze, 1951 e successivamente in «Gli Uffizi. Studi e Ricerche. 12, 1956, Centro Di, Firenze, 1994, pp. 43-47.

⁵² Pacchioni Guglielmo, *A proposito dei lavori compiuti e da compiersi nella Galleria degli Uffizi 1951*, pubblicato in «La Galleria degli Uffizi. Problemi tecnici e di riordinamento», Arnaud, Firenze, 1951 e

successivamente in «Gli Uffizi. Studi e Ricerche. 12, 1956, Centro Di, Firenze, 1994, pp. 35-42.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*, cit. p. 42.

⁵⁵ Salvini Roberto, *Criteri di ordinamento e di esposizione*, pubblicato in «La Galleria degli Uffizi. Problemi tecnici e di riordinamento», Arnaud, Firenze, 1951 e successivamente in «Gli Uffizi. Studi e Ricerche. 12, 1956, Centro Di, Firenze, 1994, pp. 43-47.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ 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 Canali Ferruccio (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, p. 412.

⁵⁸ Presso il MAXXI:

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.

Questi grafici non sono stati fino ad ora oggetto di un'inventariazione analitica, anche se ogni elaborato presenta una numerazione più o meno progressiva (probabilmente apposta in ordine di riordinamento di tutto il Fondo e non 'a soggetto'). Si è dunque proceduto ad una descrizione dei singoli disegni, al tentativo di una loro individuazione tematica (pur a volte di difficile interpretazione), alla ricerca di correlazioni tra un foglio e l'altro, mantenendo la numerazione apposta in origine).

⁵⁹ 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.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Venezia, 13 aprile 1954, lettera del Soprintendente alle Gallerie ed 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, Centro Archivi MAXXI, Archivio Carlo Scarpa. Serie Attività professionale. Allestimento di sei sale della Galleria degli Uffizi. Scarpa/AP/1/149. Cfr. REGESTO in APPARATI.

⁶² Canali Ferruccio (a cura di), *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"*, in Canali Ferruccio (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, cit. p. 415.

⁶³ *Ibid.*, cit. p. 416.

⁶⁴ 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, Archivio Carlo Scarpa. Serie Attività professionale. Allestimento di sei sale della Galleria degli Uffizi. Scarpa/AP/1/149.

⁶⁵ 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.

⁶⁶ Firenze, 19 Agosto 1954. Lettera dal "Conservatore onorario degli Uffizi" Pacchioni -Piazza dei Pitti n. 1- a Carlo Scarpa.

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

⁶⁷ Firenze, 6 settembre 1954. Missiva di Guido Morozzi, della Soprintendenza ai Monumenti di Firenze a Carlo Scarpa.

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

⁶⁸ Firenze, 24 febbraio 1955. Convocazione riunione 4 marzo 1955 da Salvini per Gardella, Michelucci, Morozzi e Scarpa.

ASGFi, Fondo Anno 1955, Posizione 2. Galleria degli Uffizi, n. 3. Esercizio finanziario Comunicazioni e convocazioni Gardella, Michelucci, Morozzi, Scarpa, Salvini.

⁶⁹ 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.

⁷⁰ Firenze, 20 agosto 1955, risposta alla lettera del Soprintendente da parte del Direttore Salvini.

ASGFi, Fondo Anno 1955, Posizione 2. Galleria degli Uffizi, n. 3. Esercizio finanziario Comunicazioni e convocazioni Gardella, Michelucci, Morozzi, Scarpa, Salvini.

⁷¹ 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.

⁷² 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.

ASGFi, Fondo Anno 1955, Posizione 2. Galleria degli Uffizi, n. 4. Lavori.

⁷³ Firenze, data non presente. Comunicazione del Soprintendente al Ministero della Pubblica Istruzione.

ASGFi, Fondo Anno 1955, Posizione 2. Galleria degli Uffizi, n. 4. Lavori.

⁷⁴ Firenze, 27 ottobre 1955. Lettera del direttore Roberto Salvini a Carlo Scarpa.

ASGFi, Fondo Anno 1955, Posizione 2. Galleria degli Uffizi, n. 3. Esercizio finanziario Comunicazioni e convocazioni Gardella, Michelucci, Morozzi, Scarpa, Salvini.

⁷⁵ 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.

⁷⁶ 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.

ASGFi, Fondo Anno 1955, Posizione 2. Galleria degli Uffizi, n. 1. Esercizio finanziario.

Cfr. REGESTO in APPARATI.

⁷⁷ *Ibid.*, cfr. REGESTO in APPARATI.

⁷⁸ *Ibid.*, cfr. REGESTO in APPARATI.

⁷⁹ 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 Canali Ferruccio (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, p. 412.

⁸⁰ Godoli Antonio, *Michelucci e gli Uffizi*, in «Gli Uffizi. Studi e Ricerche», n. 12, Centro Di, Firenze, 1994, pp. 51-54.

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.

⁸¹ Beltramini Guido, Forster Kurt W., Marini Paola (a cura di), *Galleria degli Uffizi e Gabinetto dei Disegni e delle Stampe*, in 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, p. 154.

⁸² Albertini Bianca, Bagnoli Sandro, *Scarpa, Musei ed esposizioni*, Jaca Book, Milano, 1992, p. 19.

⁸³ Salvini Roberto, *Il nuovo ordinamento della Galleria*, in «Casabella», 1957, n. 214, cit. p. 23.

⁸⁴ Chiezzi Federica, *Verso i nuovi Uffizi: la Galleria e la cultura del museo dal Dopoguerra a oggi*, Edifi, Firenze 2006, p. 47.

⁸⁵ Cfr. Zevi Bruno, *Verso un'architettura organica*, Einaudi, Torino, 1945 o *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino, 1950.

⁸⁶ 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, Firenze 1951, pp. 5-20, pubblicato anche in *Gli Uffizi. Studi e Ricerche*, n. 12, Centro Di, Firenze, 1994, p. 42, cfr. REGESTO in APPARATI.

⁸⁷ 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, Archivio Carlo Scarpa. Serie Attività professionale. Allestimento di sei sale della Galleria degli Uffizi. Scarpa/AP/1/149, cit., p. 3.

Cfr. REGESTO in APPARATI.

⁸⁸ Roberto Salvini, Direttore della Galleria degli Uffizi, *Criteri di ordinamento e di esposizione*, in «La Galleria degli Uffizi. Problemi tecnici e di ordinamento», Arnaud, Firenze 1951, pp. 33-41, pubblicato successivamente in «Gli Uffizi. Studi e Ricerche», 1956, n. 12, Centro Di, Firenze, 1994, cit. p. 43.

⁸⁹ *Michelucci e gli Uffizi*, 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 a Fiesole (FI) 1990, in «Gli Uffizi. Studi e Ricerche 12», cit. p. 51.

⁹⁰ *Ivi*, cit. p. 52.

⁹¹ Roberto Salvini, Direttore della Galleria degli Uffizi, *Criteri di ordinamento e di esposizione*, in «La Galleria degli Uffizi. Problemi tecnici e di ordinamento», Arnaud, Firenze 1951, pp. 33-41, pubblicato successivamente in «Gli Uffizi. Studi e Ricerche», 1956, n. 12, Centro Di, Firenze, 1994, cit. p. 47.

⁹² MAXXI, 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.

⁹³ MAXXI, 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.

⁹⁴ Basso Peressut Luca, *Il museo moderno: architettura e museografia da Auguste Perret a Louis Kahn*, Ed. Lybra Immagine, Milano 2005, pp. 242, 243.

⁹⁵ 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 quanto riguarda 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 di tavola 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 dalla Fortezza di Botticelli, inizialmente posizionata su un'altra parete con altre opere dello stesso autore. Nella stessa sala si decide, diversamente dalla decisione iniziale 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 (perpendicolarmente alla parete compresa tra le due grandi finestre).

⁹⁶ Guglielmo Pacchioni, Soprintendente alle Gallerie, *A proposito dei lavori compiuti e da compiersi nella Galleria degli Uffizi 1951*, in «La Galleria degli Uffizi. Problemi tecnici e di ordinamento», Arnaud, Firenze 1951, pp. 5-20, pubblicato successivamente in «Gli Uffizi. Studi e Ricerche», 1956, n. 12, Centro Di, Firenze, 1994, p. 35-42.

⁹⁷ 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, 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.

⁹⁸ Gardella Ignazio, *Ignazio Gardella*, con saggio introduttivo di G.C. Argan, Comunità, Milano 1959.

⁹⁹ 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.

¹⁰⁰ Zevi Bruno, *Fuori dell'avanguardia come Ammanati*, in «L'Espresso», n. 1959, ora in «Cronache di architettura», 1958-60, vol. II, Laterza, Bari 1971, cit. in Conforti Claudia, Duilio Roberto, Marandola Marzia, *Sistemazione di alcune sale agli Uffizi 1953-56*, in Conforti Claudia, Duilio Roberto, Marandola Marzia, «Giovanni Michelucci (1891-1990)», Electa, Milano 2006, p. 225.

¹⁰¹ Godoli Antonio, *Michelucci e gli Uffizi*, trascrizione dei dialoghi tra Giovanni Michelucci e l'Arch. Antonio Godoli (Uffizi) passeggiando nelle sale della Galleria e della 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.

¹⁰² Morozzi Guido, *Gli anni '50 e '60*, in «Gli Uffizi. Studi e Ricerche», 1994, n. 12, Centro Di, Firenze, p. 31.

¹⁰³ 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 Canali Ferruccio (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, 412.

¹⁰⁴ Cit. in Cecchi Roberto-Paolucci Antonio (a cura di), *Cantiere Uffizi*, Gangemi, Roma 2007, p. 73.

¹⁰⁵ Bemporad Nello, *Inaugurazione della Sala del Botticelli*, Arnaud, Firenze, 1951.

¹⁰⁶ Cecchi Roberto, Paolucci Antonio (a cura di), *Cantiere Uffizi*, Gangemi, Roma, 2007, pp. 75, 76.

¹⁰⁷ Ivi, p. 76, cit. brano scritto da Godoli.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 76-78.

¹⁰⁹ *Ivi*, pp. 95-98.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 78.

¹¹¹ *Ivi*, pp. 100-103.

4. *La critica architettonica e artistica*

4.1. *La critica e la fortuna dell'opera*

Dal 1948 al 1956 le sistemazioni del secondo dopoguerra che interessano la Galleria degli Uffizi e molti altri musei in Italia scatenano, come è facile immaginare che potesse accadere, molte critiche.

In un articolo di Mario Vinciguerra,¹ già 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».² 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, di 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» e vengono esposti a livello dello sguardo dello spettatore; osserva che i dipinti presentano dimensioni che innescano una molteplicità di soluzioni e vengono accostati seguendo il criterio di omogeneità stilistica e cronologica, in un ambiente che presenta vincoli spaziali.

Sul tema importante dell'ordinamento delle opere isultano fondamentali gli scritti di estetica di Benedetto Croce: sul lato teorico e critico egli sostiene la singolarità e sull'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 ad un criterio cronologico e non più geografico. L'accostamento di artisti diversi produce, secondo Vinciguerra, il riconoscimento di affinità per elementi esteriori e tecnici, quindi arbitrari; si nota il passaggio da artista ad artista, ognuno dei quali è unico, e da scuola a scuola. Questo tipo di ordinamento, inoltre andrebbe fatto su un numero di opere molto più vasto.

In risposta a Vinciguerra scrive Lionello Venturi, il quale, trattando della riapertura degli Uffizi del 1952, che segue quella non soddisfacente del 1948 (causa la insufficienza di luce e la poca efficienza del sistema di riscaldamento), 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 seguito nella Galleria degli Uffizi secondo un criterio cronologico. Il problema riguarda l'ambientamento delle pitture, che all'inizio del Novecento dà molta importanza alla ricostruzione dell'ambiente come ad esempio nel museo dell'imperatore Federico a Berlino eseguito da Bode, in cui ogni gruppo di pitture è accompagnato dalle sculture, dai mobili, dalle stoffe e dalle ceramiche 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, perchè dà luogo a falsificazioni e distrae il visitatore dall'opera stessa e dalle sue qualità artistiche, riducendola ad elemento decorativo.

La modalità di esposizione e allestimento cambia in seguito per fare in modo che le opere si vedano bene e che seguano un ordine cronologico allo stesso tempo, a seconda delle affinità esistenti tra esse. Dal XVII secolo si inizia a distinguere e studiare le scuole pittoriche, mentre nel corso del XVIII secolo si utilizza proprio la distinzione tra scuole come parametro e metodo per esporre le opere al pubblico, con la controindicazione però che 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 ad esporre le opere appartenenti ad una scuola differente. Il vantaggio quindi dell'ordinamento secondo un criterio cronologico era essenzialmente il poter seguire la storia attraverso i diversi risultati raggiunti nelle diverse scuole, il poter seguire lo sviluppo delle civiltà espresso nelle opere d'arte e, secondo Venturi, in questo modo una Galleria può diventare intelligente.

Gli Uffizi dispongono di un numero ampio e sufficiente di opere, al contrario di quanto affermato da Vinciguerra, 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 con il suo sindaco il nuovo ordinamento e condanna sia l'eccessivo nazionalismo che vuole chiudere le opere nei compartimenti stagni delle diverse scuole sia le visioni troppo immobiliste di critici come Vinciguerra. Ciò che si può ammirare agli Uffizi è dunque il risultato di un grande lavoro avvenuto dopo un evento catastrofico come la guerra, che ha distrutto l'edificio di Vasari, che ha causato la dispersione, l'occultamento di capolavori e quindi i grandi mutamenti a cui tutto questo ha dato luogo. Secondo Venturi non sono quindi giustificabili tutte

le critiche contro la riapertura degli Uffici 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.³

Per quanto riguarda l'intervento del 1954-1956, Bruno Zevi mette in risalto l'intervento di Scarpa, Michelucci e Gardella nelle Sale dei Primitivi come felice conclusione di una serie di interventi volti a restaurare la Galleria affetta dai danni di guerra 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 Uffici tutto l'indirizzo dei nuovi musei: difesa titubante perchè 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».⁴ Facendo il paragone tra le nuove sale e gli altri ambienti della Galleria, definisce questi ultimi come un «museo polveroso e casuale», che ritrova un ordine e un senso solo al piano inferiore, esattamente in corrispondenza delle Sale dei Primitivi, dove si trova il Gabinetto delle Stampe e dei 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 vivo il suo interesse e la sua attenzione nel percorso, ma indirettamente ne resta colpita la sua sensibilità.

Bruno Zevi prende lo spazio nel suo saggio per elogiare i tre progettisti e 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 Berenson⁶ che non dimostra la totale approvazione nei confronti dell'intervento in analisi, o meglio, dichiara 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.⁷

Berenson usa quindi il termine «teatralità», che non rientra tra gli obiettivi che i tre progettisti si sono posti, anzi esprime proprio il concetto contrario. Nella visione del critico sembra inoltre che le opere d'arte vengano messe in risalto solo dal chiarore delle pareti di fondo in contrasto con le loro cromie accese e non da una molteplicità di fattori come i rapporti proporzionali, le prospettive, lo studio dell'allestimento curato nei minimi dettagli o dallo studio della luce.

L'intervento, secondo Berenson, finisce addirittura per umiliare i capolavori due e trecenteschi, che non beneficino dell'architettura e dell'allestimento che le ha interessate, ma, al contrario, ne vengono umiliate, secondo lui «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».⁸ La loro «sommessa voce» non solo non viene esaltata dall'intervento, ma, attraverso il nuovo progetto museografico, rischia 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 il museo didattico ed educativo tanto sperato da Argan e che i soldi spesi a tal fine per la Galleria potessero essere utilizzati meglio.

La risposta di Roberto Salvini alla critica di Berenson compare nell'articolo uscito su *Casabella* l'anno seguente,⁹ nel quale cita le parole rivolte contro il progetto nonché il riferimento bibliografico 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 la mano da un "estro drammatico" che "umilia" le opere d'arte servendoci di un modo troppo "appariscnte 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).¹⁰

il Direttore naturalmente non è d'accordo con le critiche negative mosse da Berenson e le smentisce, argomentando punto per punto la propria opinione.

Non posso condividere questo punto di vista. La presentazione più "appariscnte" è quella del Crocifisso di Cimabue: ma essa è per l'appunto

ispirata ad un ben noto affresco assisiense 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 evviare all'effetto del lustro sulle pareti a fronte delle finestre.

E' un errore pensare che nelle vecchie pinacoteche, dove i quadri si strovano 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.¹¹

Tutti gli aspetti del progetto vengono motivati e spiegati 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»¹² costruendo una «adeguata cassa armonica».¹³

Salvini risponde approfondendo il tema fino nei particolari: l'ambientamento non significa falsificazione e dunque imitazione delle antiche chiese medievali in cui le opere venivano esposte, 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 riuscirà a capire ciò che ammira fino nel significato più profondo. E' per ottenere questo risultato, oltre che per trovare soluzione ai problemi di sicurezza e di aggiornamento impiantistico della Galleria, che vengono convocati tre grandi architetti e che si investono i fondi provenienti dal Ministero e non per i fini inutili che delinea Berenson. In queste parole Salvini espone il concept 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 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 preconconcetto 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.¹⁴

The Burlington Magazine esprime la massima approvazione nei confronti dell'intervento di Scarpa, Gardella e Michelucci nelle sette Sale dei Primitivi, che sono state ricostruite in maniera eccellente eccetto la sala di Filippo Lippi (8), che ha mantenuto le caratteristiche in una «lamentable architecture of 1890-1900»¹⁵, ovvero di una architettura lamentevole, dal momento che presenta ancora i tratti del restauro dell'immediato dopoguerra.

Viene inoltre indicato come un importante miglioramento 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 completata nelle sale 2 e 9, così come in altre sale deve essere ancora installato o completato 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 positivo adeguamento moderno.

In occasione della morte di Ignazio Gardella (1999), Carlo Aymonino sceglie di ricordarlo riproponendo un suo scritto del 1956 che tratta proprio del progetto per le Sale degli Uffizi:¹⁶ descrive la propria stima nei confronti dei tre architetti e, in particolar modo per Gardella, di cui 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, che creano un legame tra la pittura esposta e il mondo esterno, e la complementarità degli ambienti.

Note:

¹ Vinciguerra Mario, *Meno esperimenti più oculatezza. Il caso degli Uffizi*, in «Il Messaggero di Roma», 3 maggio 1952.

² *Ibid.*

³ Venturi Lionello, *La rinascita degli Uffizi*, in «Il Mondo», 24 maggio 1952.

⁴ Zevi Bruno, *Sale Nuove agli Uffizi*, 29 luglio 1956, in «Cronache», pubblicato successivamente in Zevi Bruno, *Sale Nuove agli Uffizi* in «Cronache di architettura», 73/190, 1955-1957, Bari 1971, pp. 191-192.

⁵ *Ibid.*

⁶ Berenson Bernard, *Rivisitando Firenze*, in «Corriere della Sera» 20 settembre 1956, cit. in «Gli Uffizi. Studi e Ricerche», n. 12, Centro Di, Firenze, 1994, p. 248-250.

⁷ *Ivi*, p. 249.

⁸ *Ibid.*

⁹ Salvini Roberto, *Il nuovo ordinamento della Galleria*, in «Casabella», febbraio-marzo 1957, n. 214, pp. 20-25, cit. in *Gli Uffizi. Studi e Ricerche*, n. 12, Centro Di, Firenze, 1994, pp. 250-252.

¹⁰ *Ivi*, p. 251.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ivi*, p. 252.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Salvini Roberto, *Il nuovo ordinamento della Galleria*, in «Casabella», febbraio-marzo 1957, n. 214, pp. 20-25, cit. in *Gli Uffizi. Studi e Ricerche*, n. 12, Centro Di, Firenze, 1994, pp. 250-252.

¹⁵ *The Uffizi and problems of restoration in Florence*, in «The Burlington Magazine», Marzo 1957, volume XCIX, n. 648, pp. 73-84.

¹⁶ Aymonino Carlo, *Musei italiani. I nuovi Uffizi*, in «Il Contemporaneo», a. III, n. 48, 8 dicembre 1956, pubblicato successivamente in «Per/to Ignazio Gardella», Zodiac, 1999, n. 20, pp. 6, 7.

PARTE TERZA

5. Saggio conclusivo

5.1. Il tema del contrasto nel progetto per le Sale dei Primitivi

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 di museografia riconosciuto a livello internazionale, ma dall'altro è forse il meno trattato dalla letteratura tra tutti gli interventi museografici realizzati negli stessi anni.

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 per arrivare al risultato finale.

Primo fra tutti, il contrasto nasce tra i progettisti: loro stessi confessano gli scontri avuti in cantiere sul metodo da adottare nella progettazione delle sale, da un lato Michelucci, che dichiara la propria volontà di sparire dietro al progetto che può solo nascere dalla volontà di mettere in risalto i capolavori da esporre, dall'altro Scarpa e il suo dichiarato intento 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, 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 ed incompiensione; 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.¹

Tra i tre maestri, così diversi per i loro metodi progettuali, si innescano quindi due diverse tensioni che si possono identificare nelle due correnti antitetiche sugli allestimenti, quella conservatrice e quella innovativa, incarnate da Michelucci e da Scarpa, mediate dalla presenza di Gardella e del direttore della Galleria Roberto Salvini. E' come se, grazie alla presenza nel gruppo di un architetto che "vuole sparire" di fronte all'opera e di un altro architetto che invece vuole rendere evidente il proprio intervento, si riesca ad ottenere un risultato equilibrato e omogeneo, in cui architettura e allestimento si equivalgono per tenere le fila, al contempo, di tutti gli aspetti. Questo è stato possibile proprio grazie all'intervento di Gardella nel ruolo di mediatore, al lavoro di gruppo tra i progettisti, alla proficua collaborazione con il Direttore Roberto Salvini, che promuove, come altri direttori di musei in Italia, un'inedita collaborazione tra storia dell'arte e architettura, e quindi anche grazie al contrasto positivo di vedute fra i progettisti. Se infatti avesse prevalso una sola posizione sulle altre anche l'equilibrio del progetto realizzato sarebbe stato alterato, mentre ancora oggi costituisce il punto di forza della composizione.

Se per Scarpa è fondamentale la riconoscibilità e il segno della mano del progettista, nel risultato finale non si vede la mano di uno solo dei tre e nessun contributo si sovrappone al lavoro degli altri in maniera evidente. Le sale dei Primitivi rappresentano il prodotto del lavoro di tre personalità e professionalità decisamente differenti, dal cui contrasto e confronto nasce un riferimento per la museografia italiana.

Il contrasto nasce però, a cantiere già aperto, anche tra i progettisti, la Direzione e la commissione giudicatrice del progetto composta da Giulio Carlo Argan, Mario Salmi e Lionello Venturi, incaricata dal Ministero della Pubblica Istruzione. 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 mercè quella luce che veniva dall'alto.

L'equilibrio e il carattere unitario costituiscono gli esiti più importanti del progetto per le Sale dei Primitivi, frutto della sapienza degli architetti, di un grande lavoro di gruppo e di una sottile mediazione tra quanto 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 nel primo gruppo di sale espositive degli Uffizi è la continuazione del progetto di Lando Bartoli, che mette in luce, già nell'immediato dopoguerra, le problematiche della Galleria, risolte grado per grado nel corso delle varie sistemazioni, tra le quali si inserisce quella delle prime sale espositive della Galleria.

Gardella, Michelucci e Scarpa non tralasciano naturalmente 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, dirette in quegli anni da Guglielmo Pacchioni e da Alfredo Barbacci, sia dalla Direzione di Roberto Salvini al fine di mettere a punto un programma efficace per il rinnovamento degli Uffizi.

Il minimo intervento per cui decidono i tre architetti 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 ai fini della ricerca sul progetto per le Sale dei Primitivi la relazione di Guglielmo Pacchioni,² in cui inserisce, come spunto progettuale indirizzato ai progettisti della Galleria, già nel 1951, l'esigenza di trovare nuovi sistemi di oscuramento delle sale a lamelle metalliche regolabili a seconda della luce e la possibilità di inserire velari che diffondono la luce naturale. Il Soprintendente esprime inoltre la sua predilezione per uno zoccolo da inserire nelle sale come elemento unificatore degli spazi, che difatti viene posto in opera secondo il progetto finale, anche se Scarpa, Michelucci e Gardella pensano inizialmente ad uno zoccolo in pietra serena. Molto interessanti, più del testo centrale della relazione, sono le note allo stesso, dove Pacchioni espone alcune incoerenze dell'allestimento di cui «si sono resi ben conto tanto il direttore tecnico dei lavori quanto gli ordinatori»³: si riferisce all'uso del Bardiglio accanto al mattone, accostamento che interrompe la tradizione toscana della pietra serena e del cotto, dell'uso del marmo colorato per la cornice delle porte che non trova accordo né con le cromie dei dipinti né con la neutralità che dovrebbe contraddistinguere gli ambienti. Il loro progetto iniziale, che in prima battuta comprende anche il riordino di altre parti della Galleria, purtroppo non viene portato a termine in tutte le sue parti e, fino al 1956, risulta compiuto solo il progetto per le Sale dei Primitivi. I loro propositi descritti nella relazione programmatica di progetto vengono a loro volta presi come spunti progettuali e sono realizzati nel corso dei successivi interventi inclusi sia nel piano de "I Grandi Uffizi" sia in quello che fa capo a "I Nuovi Uffizi". Il loro esempio nelle Sale dei Primitivi viene attentamente seguito come riferimento per la sistemazione di alcune sale negli anni successivi.

La forza del progetto risiede dunque nel minimo intervento, in cui le opere di muratore, fabbro, imbianchino, scalpellino, marmista, vetraio e falegname sono sapientemente eseguite secondo le tecniche tradizionali e con l'utilizzo dei materiali della tradizione come la pietra serena e il cotto dell'Impruneta, la sua efficacia sta nella cura dei particolari e nei dettagli più impercettibili come il bordo vuoto che esiste tra il perimetro dei controsoffitti e il limite delle pareti separatrici delle sale. Il senso di equilibrio e armonia che si percepisce appena si varca la soglia del grande salone del Duecento è dato dunque dalla pulizia della composizione e dalle proporzioni che i

maestri hanno saputo ritrovare negli spazi a loro affidati o che sanno progettare con pochi semplici accorgimenti. Molto probabilmente le scelte sul posizionamento di un'opera o sul dimensionamento delle aperture, delle lastre in pietra serena oppure ancora 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 hanno permesso 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 permesso di tenere il controllo allo stesso tempo su tutti gli aspetti del progetto e di ottenere così l'uniformità degli spazi, che di nuovo ritorna come esito degli scontri risolti tra i progettisti e come inevitabile risultato di una approfondita ricerca sul disegno delle sale, sulla prospettiva, sui materiali e tecniche costruttive. Queste forze lavorano all'unisono e vengono convogliate verso l'unico obiettivo di costruire una grande opera museografica, in gran parte studiata sulla prospettiva, che consente creare anche un percorso visivo unitario. Se si potessero tracciare delle linee immaginarie lungo le direzioni dello sguardo del visitatore, si potrebbe rilevare una rete di collegamenti tra le sale, che si intrecciano e 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 create sulle sale, la curiosità del visitatore viene continuamente stimolata e con essa la sua attenzione e la volontà di proseguire nel percorso quando scruta ciò che può vedere nella sala successiva.

Su un piano prettamente più pratico, ma non secondario, fondamentale si rivela l'impegno dell'architetto Guido Morozzi, che si fa abile interprete delle direttive di Scarpa, Michelucci e Gardella nella direzione lavori. Il suo contributo è decisivo per la riuscita di un intervento omogeneo e ben eseguito, tanto che si può sicuramente definire il quarto architetto del progetto, che, al pari degli altri, dà il proprio contributo alla buona riuscita del progetto, contributo che si fonde con gli altri, senza che si riescano facilmente a definire i suoi confini.

Se nel primo fondo sono presenti i disegni tecnici della planimetria generale degli Uffizi, le sezioni trasversali e longitudinali delle sale completate con il dettaglio del sistema di sostegno della copertura e dei controsoffitti, oltre ad alcuni dettagli esecutivi delle capriate, nel fondo Scarpa si ritrovano gli stessi elaborati con i segni a matita dell'autore, che evidenziano tutti, o quasi,

gli elementi dell'apparato allestitivo, alcune ipotesi progettuali dello stesso e i disegni dei supporti dei capolavori dei pittori primitivi. Prendendo in esame gli stessi elaborati si notano alcuni schizzi che suggeriscono già i cambiamenti in previsione e poi realizzati per le sale, come l'eliminazione del tramezzo separatore delle sale 2 e 6 che avrebbe portato alla realizzazione di un'unica grande sala per le opere del Duecento.

E' quindi evidente che Scarpa si concentra sull'allestimento, si occupa del disegno dei supporti e di tutte le soluzioni allestitivo studiate con estrema perizia, con la quale riesce ad ottenere alti risultati utilizzando pochi materiali: nascono quindi lo zoccolo in bronzo, i supporti in legno e in bronzo 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, elimina la sequenza assiale delle sale, levando materia per realizzare i tagli delle porte e delle finestre studiati in modo che le pareti sembrino piani intersecantesi. Importante è anche il lavoro dell'architetto-ingegnere che si focalizza sul rapporto tra interno ed esterno, tra l'antico edificio vasariano 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; come è naturale, questo contributo sfocia inevitabilmente nella progettazione dei dettagli esecutivi. Michelucci è un punto di riferimento per Firenze e per gli Uffizi, le sale dei Primitivi rispecchiano nell'architettura il senso del volume semplice e delle dimensioni chiare di questo autore che si fa portatore della tecnica costruttiva fiorentina nei materiali scarni e nelle opere, nella ricerca di un moderno rapporto con la tradizione toscana.

Come già sottolineato, il progetto si evolve direttamente sul cantiere, nel momento stesso in cui questo viene realizzato e pertanto mancano le tavole esecutive che documentano i lavori eseguiti e che ci possano dare prova di quanto realizzato rispetto alle lavorazioni preventivate nelle perizie iniziali. Michelucci racconta che il progetto si disegna direttamente sul muro, in questo modo avviene il confronto tra i tre architetti e si spiega la mancanza di elaborati grafici sul progetto. Da questa condizione si può cogliere nuovamente una contraddizione tra la volontà di lasciare un segno e la mancanza di elaborati grafici che illustrino le soluzioni definitive adottate, ma nuovamente, anche questo aspetto del progetto non può che spronare a condurre uno studio delle variazioni planimetriche e altimetriche, nonché dell'ordinamento delle opere.

Nelle Sale dei Primitivi il progetto trova esecuzione tra altre due tensioni opposte: la volontà Scarpa, attento conoscitore di allestimenti, di lasciare il segno della mano dell'architetto in ogni intervento, anche di dettaglio, e il fatto che l'opera nella realtà nasce spontaneamente, via via a contatto con quei capolavori: si fa semplicemente eseguire e l'architetto ha il compito di farsi guidare dalle opere stesse e dal loro grande valore, al fine di poter vedere il risultato finale.

Dalla diretta osservazione delle sale oggi, nuovamente sistemate nel corso del 2015, ci si rende conto dei lavori non effettuati: le principali variazioni introdotte in corso d'opera hanno riguardato la ricostruzione dei soffitti e dei lucernari non eseguiti nelle sale 2, 7 e 9, la creazione di nuove finestre nelle sale, la realizzazione dello zoccolo a battiscopa in pietra di rigiro alle pareti realizzato poi in ferro e l'inserimento di elementi d'arredo per l'allestimento espositivo.

La sistemazione definitiva delle sale all'atto della loro inaugurazione, come viene documentata nelle foto d'epoca, è rimasta sostanzialmente inalterata fino ad oggi, tranne che per l'impianto di illuminazione terminato in un secondo momento, negli anni Sessanta e successivi. Pertanto, come dichiara l'Architetto Marinella del Buono, Direttore lavori del cantiere Nuovi Uffizi, con l'ultimo intervento di restauro e adeguamento funzionale, ci si è doverosamente limitati, per quanto riguarda gli aspetti architettonici, ad opere di semplice manutenzione senza introdurre alcuna modifica alla sistemazione originaria, mentre si è proceduto, per quanto riguarda gli aspetti impiantistici, al completo rinnovo di tutti gli impianti, elettrici, meccanici e di sicurezza, compresi tutti gli apparecchi di illuminazione naturale/artificiale.

Note:

¹ Godoli Antonio, *Michelucci e gli Uffizi*, 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 a Fiesole (FI) 1990, in «Gli Uffizi. Studi e Ricerche 12», pp. 51-54.

² 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, pubblicato successivamente in «Gli Uffizi. Studi e Ricerche», 1956, n. 12, Centro Di, Firenze, 1994, p. 35-42.

³ *Ibid.*

Bibliografia ragionata

Su Allestimento e Museografia (secondo dopoguerra)

- Albini 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», 1971, n. 30/31, V, pp. 53-61.
- Argan Giulio Carlo, *Expositions itinérantes et éducatives dans les musées d'Italie*, in «Museum», 1950, vol. III/n. 4, pp. 286-288.
- 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 «Gli Uffizi. Quattro secoli di una Galleria», Atti del convegno Internazionale di Studi (Firenze, 20-24 settembre 1982), Olschki, Firenze 1983.
- Basso Peressut Luca, *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 Auguste Perret a Louis Kahn*, Ed. Lybra Immagine, Milano 2005.
- Basso Peressut Luca, *73 musei*, Ed. Lybra Immagine, Milano 2007.
- Bazin G., *Variations muséologiques*, in «Cahiers d'art», 1954, I, p. 93, citato in «Museo perchè, Museo come, saggi sul museo a cura dell'Associazione Nazionale dei musei Italiani», de Luca, Roma, 1980, p. 31.
- Becherucci Luisa, *Un problema museologico: gli Uffizi*, in «Antichità e Belle Arti», 1965, VI, 22.23, pp. 22-29.
- Becherucci Luisa, «I Grandi Uffizi», *problema nazionale*, in «Gazzetta Antiquaria», 1965, pp. 4-7.
- Beri Luca, *Il Museo tra Thanatos ed Eros*, in «Museologia», 1972, n. 1, pp. 5-18 e «Museologia», 1973-1974, n. 2-3, pp. 5-29.
- Boralevi Alberto, Pedone Monica (a cura di), *L. Becherucci. Lezioni di museologia*, UIA, Firenze 1995.
- Bosoni G., Carnoldi A. (a cura di), *Gli interni nel progetto sull'esistente*, il Poligrafo, Padova, 2007.
- Chiezzi Federica, *Verso i nuovi Uffizi: la Galleria e la cultura del museo dal Dopoguerra a oggi*, Edifi, 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 C., *Scritti di museologia e museografia*, Pontecorboli, Firenze 1996.
- Dalai Emiliani Marisa, *Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia*, in «Carlo Scarpa a Castelvecchio», catalogo della mostra a cura di L. Magagnato, 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.
- 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 M. T., *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*, Lybra, Milano 1997, p. 42.
- Huber Antonella, *Il Museo italiano: la trasformazione di spazi storici in spazi espositivi: attualità dell'esperienza museografica degli anni Cinquanta*, Lybra Immagine, Milano 2005.
- Johnson Philip Cortelyou, *Letter to the Museum Director*, in «Museum News», XXXVIII, n. 5, gennaio 1960, pp. 22-25.
- Lenzi F., Zifferero A. (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.
- Monciatti Alessio, *Alle origini dell'arte nostra. La mostra giottesca del 1937 a Firenze*, Il Saggiatore, Milano 2010.
- Mastropietro M. (a cura di), *Nuovo allestimento italiano*, Lybra, 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 S., *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.
- 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, p. 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, p. 31
- 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 M. (a cura di), *Giorgio Vasari e la nascita del museo*, Edifir, Firenze 2012.
- Wittgens Fernanda, in Ministero della Pubblica Istruzione (a cura di), *Atti del convegno di Museologia (Perugia 18-20 marzo 1955)*, Roma 1956.

Su I danni di guerra e la riapertura degli Uffizi, il cantiere Uffizi

- Bartoli Lando, *Introduzione all'architettura. Galleria degli Uffizi. I danni della guerra e il progetto di sistemazione*, Firenze 1946.
- Bartoli Lando, *Gli anni dopo la guerra*, in «Gli Uffizi. Studi e Ricerche», 1994, n. 12, Centro Di, Firenze, p. 20.
- Belli Gianluca-Belluzzi Amedeo, *Una notte d'estate del 1944*, Edizioni 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.

- Conforti Claudia (a cura di), *'..Tredici edifici l'un con l'altro continovati...': la costruzione degli Uffizi di Giorgio Vasari (1559-1579)*, in Cecchi Roberto-Paolucci Antonio (a cura di), *«Cantiere Uffizi»*, Gangemi, Roma 2007, pp. 363-374.
- Chiezzi Federica, *Verso i nuovi Uffizi: la Galleria e la cultura del museo dal Dopoguerra a oggi*, Edifir, Firenze 2006.
- Fasola C., *Le Gallerie di Firenze e la guerra*, Monsalvato, Firenze 1945.
- Fasola C., *La Galleria degli Uffizi in Firenze*, Azienda libraria editoriale fiorentina, Firenze 1948.
- Godoli Antonio, *Gli Uffizi: progetti e realizzazioni degli ultimi vent'anni*, in Cecchi Roberto-Paolucci Antonio (a cura di), *«Cantiere Uffizi»*, Gangemi, Roma 2007, pp. 91-107.
- Grifoni Paola, *Galleria degli Uffizi 1900-2000. Trasformazioni, ampliamenti e progetti*, in Cecchi Roberto-Paolucci Antonio (a cura di), *«Cantiere Uffizi»*, Gangemi, Roma 2007, pp. 82-83.
- Longhi Roberto, *Gli Uffizi sistemati*, in *«Paragone»*, 1952, 29, pp. 57-62.
- Michelucci Giovanni, *Una proposta per Piazza Castellani*, in *«Gli Uffizi. Studi e Ricerche. I pieghevoli, 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, p. 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 C. (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 C. (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»*, 1994, n. 12, Centro Di, Firenze, p. 31.
- 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, Firenze 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», 1994, n. 12, Centro Di, Firenze, 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 Poggi Giovanni, «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, p. 25.
 - Raghianti Carlo Ludovico, *La rinascita degli Uffizi*, in «Il Mondo», 28 giugno 1952, pubblicato in «Gli Uffizi. Studi e Ricerche», 1944, Centro Di, Firenze, p. 243.
 - Rusconi A. J., *Si riaprono, rinnovati, gli Uffizi*, in «La Nazione», 23 giugno 1948, pubblicato in «Gli Uffizi. Studi e Ricerche», 1994, n. 12, Centro Di, Firenze, p. 213-215.
 - 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, *La crisi dei Musei italiani*, in «Ulisse», 1957, XI, n. V, pp. 1397-1410.
- 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.
- Della Pergola Paola, *La didattica nei musei, in Museo perchè, Museo come*, saggi sul museo a cura dell'Associazione Nazionale dei musei Italiani, de Luca, Roma, 1980, p. 87.
- 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 «Mouseion», XXV-XXVI, n.1/2, 1943, pp. 17-23.
- Lovero P., *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.
- Wollf S. (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», Jan.-June 1999, n. 2q, 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, 1956, 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 1965, n. 22-23, pp. 30-32.
- Bemporad Nello, Il rinnovamento degli Uffizi a Firenze, in «Architettura: cronache e storia», 1981 May, v. 27, n. 5 (307), pp. 310-314.
- Bemporad Nello, Inaugurazione della Sala del Botticelli, Arnaud, Firenze, 1951.
- Berenson 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», March 1957, v. XCIX, n. 648, 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 Canali Ferruccio (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, Duilio Roberto, Marandola Marzia, Giovanni Michelucci (1891-1990), Electa, Milano 2006, p. 225.

- Dal Co Francesco, *I Grandi Uffizi*, in «Casabella 2000», Sept. V. 64, n. 681, pp. 4-5.
- Fabbrizzi F., *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 Becherucci*, in «Gli Uffizi. Studi e Ricerche», 1956, n. 12, Centro Di, Firenze, 1994, p. 57-60.
- Previtali Giovanni, *La fortuna dei Primitivi. Dal Vasari ai Neoclassici*, Einaudi, Torino 1964.
- Salvini Roberto, *Il nuovo ordinamento della Galleria*, in «Casabella», febbraio-marzo 1957, n. 214, , pp. 20-25.
- Venturi Lionello, *La rinascita degli Uffizi*, in «Il Mondo», 24 maggio 1952.
- Vinciguerra Mario, *Meno esperimenti più oculatezza. Il caso degli Uffizi*, in «Il Messaggero di Roma», 3 maggio 1952.
- Zermani Paolo, *Ignazio Gardella*, Laterza, Roma-Bari 1991, pp. 98, 99.
- Zevi Bruno, *Sale nuove agli Uffizi*, in «Cronache», 29 luglio 1956, pubblicato successivamente in B. Zevi, *Cronache di architettura*, 73/190, 1955-1957, 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

- Gardella Ignazio, Porta M. (a cura di), *L'architettura di Ignazio Gardella*, Etas libri, Milano 1985.
- Gardella Ignazio, *Ignazio Gardella*, con saggio introduttivo di G.C. Argan, Comunità, Milano 1959.
- 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'Archivolto, Milano, 12 giugno 1984.
- Intervento al Convegno sull'architettura moderna tra gli anno '30 e '50, Bergamo, 29 marzo 1985.

SCRITTI SU IGNAZIO GARDELLA

- Argan Giulio Carlo, *Ignazio Gardella*, Comunità, Milano, 1959.
- Argan Giulio Carlo, *Opere di Ignazio Gardella*, in «Architect's year book», ed. Elek Book, London, 1956.
- Buzzi Ceriani F., *Achitetti italiani - Gardella*, in «Comunità», 21, novembre 1953, pp. 49-51.
- Buzzi F., *Ignazio Gardella: progetti e architetture 1933-1990*, Marsilio, Venezia 1992.
- Casamonti M. (a cura di), *Ignazio Gardella Architetto (1905-1999): costruire la modernità*, Electa, Milano 2006.
- Ciarcia S., *Architettura di Ignazio Gardella: il pensiero e le opere*, Giannini, Napoli 2012.
- Farina P., *Il fascino del presente*, in «Controspazio», 1980, n. 1-6.
- Farina P., *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 R., *Appunti sulla progettazione di Gardella*, «Casabella-continuità», gennaio 1960, n. 235.
- 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 M. (a cura di), *L'architettura di Ignazio Gardella*, presentazione di G.C. Argan, Etas Libri, Milano 1985.

- Porta M., *Ritorno a Gardella*, in «Domus», marzo 1986, n. 670.
- Rebecchini M., *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 A., *Introduzione a Ignazio Gardella*, in «A + U», luglio 1976, n. 12.
- Santini P. C., *Incontri con i protagonisti: Ignazio Gardella*, in «Ottagono», Settembre 1977, n. 46.
- Samonà A., *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, *Una proposta per Piazza Castellani*, in «Gli Uffizi. Studi e Ricerche. I pieghevoli, 8», Centro Di, Firenze, 1990.
- Michelucci Giovanni, *"Contatti" fra architetture antiche e moderne*, in «Domus», febbraio 1952, n. 50, pp. 67-71.
- Michelucci Giovanni, *"Contatti" fra architetture antiche e moderne (seconda parte)*, 1952, n. 51, pp. 134-136.
- Michelucci Giovanni, *Fonti della moderna architettura italiana*, ivi, 1932, 56, pp. 460-461.
- Michelucci Giovanni, *Limiti del "razionalismo" e della decorazione nella nuova architettura*, in «Le Arti», 1939, 3, pp. 281-283.
- Michelucci Giovanni, *Ambienti storici e urbanistica moderna*, in «Domus», 1947, 223-225, pp. 97-103.
- Michelucci Giovanni, *La ricostruzione in Toscana, nell' Umbria e nelle Marche*, in «Edilizia Moderna», 1948, 40-42, pp. 2-7.
- Michelucci Giovanni, *Una proposta per Piazza Castellani*, in «Gli Uffizi. Studi e Ricerche. I pieghevoli, 8», Centro Di, Firenze, 1990.

SCRITTI SU GIOVANNI MICHELUCCI

- Albinetti P., De Carlo L. (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 M. Brancolini A., *Giovanni Michelucci. Una materia viva*, Fantacci, Monsummano Terme,

- Pistoia 1981.
- Borsi F., *Giovanni Michelucci*, Libreria Editrice fiorentina, Firenze 1966.
 - Butini R., *Giovanni Michelucci: fotogrammi del museo*, Diabasis, Reggio Emilia 2007.
 - Conforti Claudia, Duilio Roberto, Marandola Marzia, *Giovanni Michelucci (1891-1990)*, Electa, Milano 2006.
 - Conforti Claudia, Duilio Roberto, Marandola Marandola, *Giovanni Michelucci 1891-1990*, in «Casabella», 2008 Apr., v. 72, n. 765, p. 96-97.
 - Cresti C. (a cura di), *Michelucci architetto*, Pontecorboli, Firenze 2010.
 - Cerasi M., *Michelucci*, De Luca, Roma 1968.
 - Detti Edoardo, *Giovanni Michelucci*, in «Comunità», 1954, 23, pp. 38-42.
 - Leorati A., *Giovanni Michelucci*, Atti e memorie della Accademia Clementina di Bologna, Bologna 1991, pp. 253-254.
 - Koenig G. K., *Giovanni Michelucci*, in «Architettura in Toscana 1931-1968», ERI, Torino 1968, pp. 73-102.
 - Lugli L., *Giovanni Michelucci: il pensiero e le opere*, Patron, Bologna 1966.
 - Papini Roberto, *Di Giovanni Michelucci architetto*, in «Domus», 1930, 25, pp. 20-23, 58.
 - Rebecchini M., *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», 1962, 76, pp. 664-689.
 - Sacchi Bruno (a cura di), *Giovanni Michelucci*, catalogo della mostra RIBA, London, Modulo Editrice, Calenzano-Firenze 1978.

Carlo Scarpa

SCRITTI DI CARLO SCARPA

- Scarpa Carlo, *C. Scarpa per Cleto Munari*, Bertoncetto, S.I. dopo 1977.
- Scarpa Carlo, *Carlo Scarpa designer*, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine 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*, Venezia, Cicero 2010.

SCRITTI SU CARLO SCARPA

- Albertini Bianca, Bagnoli Sandro, *Scarpa: l'architettura nel dettaglio*, Milano, Jaca book, 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 I. (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*, Venezia, Marsilio, 2008.
- Bettini Sergio, *L'Architettura di Carlo Scarpa*, in «Zodiac», 1960, n. 6, pp. 140-187.
- Brusatin M., *Carlo Scarpa architetto veneziano*, in «Controspazio», 1972, 3-4, pp. 50, 51.
- Caliani P. F., A. Arnaldi (a cura di), *4: Carlo Scarpa e il modello dell'effimero : 15.12.2000*, in P. F. Caliani, «Appunti di museografia», 2001, Milano, CLUP.
- *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, n. 4, numero monografico.
- Colombo M., A. Lucivero (a cura di), *Carlo Scarpa*, Milano, Hachette, 2012.
- Crippa M. A., *Scarpa: il pensiero, il disegno, i progetti*, Jaca book, Milano 1984.
- Dal Co Francesco, Mazzariol Giuseppe, *Carlo Scarpa (1906-1978)*, Electa, Milano 1996.
- Dal Co Francesco, Mazzariol Giuseppe (a cura di), *Carlo Scarpa: opera completa*, Electa, Milano 1984.
- Di Lieto A., *I disegni di Carlo Scarpa per Castelveccchio*, Venezia, Marsilio 2006.
- Duboy P., *Carlo Scarpa: l'art d'exposer*, JRP, Zurigo 2014.
- Fabrizia F., *Carlo Scarpa: padiglioni espositivi 1950-1954-1961*, Unicopli, Milano 1998.
- Giolli R., *Alla Biennale di Venezia*, in «Casabella-Costruzioni», 1942, n. 175.
- Lanzarini O., *Carlo Scarpa: l'architetto e le arti: gli anni della Biennale di Venezia 1948-1972*, Venezia, Marsilio 2003.
- Longhi Roberto, *Frammento Siciliano*, in «Paragone», 1953, 47.
- Los S. (a cura di), K. Frahm (a cura di), *Carlo Scarpa*, Köln, Benedikt Taschen 1999.
- Los S., *Carlo Scarpa: architetto poeta*, Venezia, Cluva 1967.
- Marcianò A. F. (a cura di), *Carlo Scarpa*, Zanichelli, Bologna 1988.
- Marinelli S., *Carlo Scarpa: il museo di Castelveccchio*, Electa, Milano 1991.

- Milan M., *Carlo Scarpa e la Biennale : allestimenti ed interventi architettonici nel padiglione centrale ai Giardini*, Università degli Studi, Venezia 1984.
- Mazzariol Giuseppe, *Opere di Carlo Scarpa*, in «L'Architettura. Cronache e storia», 1955, I, 3.
- Mazzariol Giuseppe, *Un'opera di Carlo Scarpa: il riordino di un antico palazzo veneziano*, in «Zodiac», 1964, 13.
- Miotto L., *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 G.D., *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.
- *Studi su Carlo Scarpa. Materiali di Carlo Scarpa*, Regione Veneto, Marsilio, Venezia 2006.
- Tegetthof W., Zanchettin V. (a cura di), *Carlo Scarpa: strutture e forme*, Marsilio, Regione del Veneto, Venezia 2006.
- Tentori F., *Progetti di Carlo Scarpa*, in «Casabella-Continuità», 1958, 222.
- Tentori F., *Carlo Scarpa*, in «Casabella», 1979, 443.

Progetto per le Sale dei Primitivi: regesto dell'opera

Scheda del progetto

Nome	Progetto di sistemazione e riordino per le Sale dei Primitivi
Luogo	Galleria degli Uffizi - Firenze
Progettisti	Carlo Scarpa, Giovanni Michelucci, Ignazio Gardella
Collaboratori	Guido Morozzi (poi Soprintendente ai Monumenti dal 1964 al 1973, successore di Ugo Procacci, predecessore di Nello Bemporad)
Realizzazione	1954-1956
Committente	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	Carlo Ludovico Ragghianti
Direttore Uffizi	Roberto Salvini
Strutturista	Arch. Guido Morozzi, Arch. Enzo Vannucci

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, 1956, n. 12, Centro Di, Firenze, 1994, p. 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 stoia e purtroppo tra questi varie parte del soffitto a grottesche dei corridoi nonchè 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 Traballesi, 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 e 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 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 delle Gallerie e Musei - causata dalla guerra - e dal relativo sfollamento di opere d'arte, decise fino 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 (pocsettiani) 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 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 demolizione dei tramezzi;
 - 6) nel forte lesionamento delle volte a calotta e a botte della Sala della Niobe e 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 una 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 periziò 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 ad 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. Felicita 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 remozione 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 poichè 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 ovviarsi mediante le 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 ad ottenere i fondi necessari: sarebbe tuttavia indispensabile che una 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, 1956, n. 12, Centro Di, Firenze, 1994, p. 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 di poi, riuscirebbe più facile e più esatta - ma anche più fredda più impersonalmente obiettiva, legata più al raziocinio e meno alla 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».

Scrive 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 abiettivo 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, ad eccezione che nella volta della prima saletta verso l'Arno perchè qui l'intervento sarebbe costato troppo e si provvedeva quindi al suo isolamento e protezione, al 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 delle 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 lamiera 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 la via di piccoli forellini potrà portare, ad intervalli, un esiguo scorrere d'acqua e una conseguente rapida evaporazione sulle vetrate dei lucernari dai quali pioverebbe 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 ed attento, alle sagaci ricerche, alle prove pazienti compiute, caso per caso, dall'Arch. Morozzi e dai suoi collaboratori tecnici, nonchè 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 normale apertura delle sale e una 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 ad 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 ad una 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 perchè 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 una 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 aperte 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 purchè 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 "lustri". Condizione fortunata che si è potuta realizzare soltanto in due sale: la 28^a e la 32^a (secondo la numerazione data in questo ordinamento) [che corrisponde alla numerazione attuale, 1994, n.d.r.].

Molto meno felice o addirittura disagiatissima 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. E' 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;
- la 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^a alla 8^a, 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 Uffici e responsabilità di provvedervi.

E' 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 ad 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 perchè mancano i mezzi per fare come una meditata e misurata tecnica richiederebbe, vuol dire quasi sempre un dover rifare: spendere due volte anzichè 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 una 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 grand pala del Barocci, si raccoglievano, come si trattasse di una 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 avvicinamenti troppo eterogenei, se non si fosse subito sentita la necessità di qualche deroga: una, opportunissima, è fatta dal Catalogo del '26: Froment e Clouet, anzichè 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 artistica 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.

E' 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, non ostante 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, una 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 ad 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 ad oggi) sia esulato dagli Uffizi quel Gabinetto delle Gemme che risaliva alla 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 soluzione di carattere, dirò così, popolare, di utilità pratica e generale. Giustificazione universalmente accettata, l'insegnamento; ad 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" purchè 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 allogata 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.

Singularissima 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 cromatiche 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 finchè si vuole, ma non per questo meno determinanti nella composizione di una sala e nel succedersi o nel contrapporsi di una sala ad un'altra.

Facile sarà anche al più affrettato visitatore notare la mancanza di una 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 ad 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 (perchè mai si è voluto rompere la tradizione toscana del felicissimo connubio del cotto con la pietra serena?) si 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 pretensiosa 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, 1956, n. 12, Centro Di, Firenze, 1994, p. 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 una 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 accentuato 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 una 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, ad 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 thermolux 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 Galleria - 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 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.

Ed 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-Altdorfer, 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 nostra Galleria offre una 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 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 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-lucchesi 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 primi è chiara la ragione del trasferimento: sono quadri che hanno bisogno di un largo respiro e rimanevano soffocati nell'angusta saletta ove fino ad oggi si trovavano. La nuova collocazione del trittico Portinari risponde poi da un lato ad 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 - ed 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. 12, p. 47, pubblicato successivamente in Gli Uffizi. Studi e Ricerche, 1956, 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 ed 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 sulla 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 ad 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, 1956, n. 12, Centro Di, Firenze, 1994, p. 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, varie, 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. Studioso 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. 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, Nicholas 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, perchè 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 perchè 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 perchè 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 bellissimi 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 ed 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 ed 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 buontalentiana, la cui ultima rampa fu in quell'occasione arrovesciata, poichè 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, esponendo 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 ad 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 ed attuò molte trasformazioni in quelli che egli chiamo "gli Uffizi di transizione". Lasciò a Caterina Caneva, vicedirettrice degli Uffizi, il compito di parlare del suo directorato, limitandomi a dire che continuò una collaborazione costante ed 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, 1956, n. 12, Centro Di, Firenze, 1994, p. 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

E' 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 ad 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.

E' 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).

E' necessario pertanto provvedere al restauro delle quattro salette esistenti e danneggiatissime 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 adjacenti 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 ad 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 lucernazio 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 ad un'officina o ad 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; ed 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 ammonterebbe 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 poichè 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 riordami 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: BIGLIETTO DA GARDELLA A SCARPA. Secondo Feruccio Canali è di Edoardo Detti "Daddo"

DATA E LUOGO: DATA E LUOGO NON PRESENTI

Carissimo,

a Michelucci va bene il giorno 11 perchè è festa e quindi non ha lezione a Bologna.

Egli dice che è necessario che vi riuniate la mattina perchè il pomeriggio sarà chiuso.

Cari saluti da noi tutti.

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 GUIDO MOROZZI - SOPRINTENDENZA AI MONUMENTI DELLE PROVINCE DI FIRENZE, AREZZO E PISTOIA A SCARPA.

DATA E LUOGO: Firenze, 20 febbraio 1954

Gentile Architetto,

La informo che i disegni richiesti per la Galleria degli Uffizi, Le saranno inviati martedì prossimo, 23 febbraio.

Con cordiali saluti,
suo GMorozzi

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 ED 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 un 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 un 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 perchè 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: TELEGRAMMA DA GIULIO CARLO ARGAN A CARLO SCARPA

DATA E LUOGO: Roma, 22 aprile 1954

419 UFF URGENTE VENEZIA ROMA ISTR 987/03 19 22 1610-

SARO' UFFIZI SABATO 24 ORE 15 SALUTI - ISPETTORE CENTRALE 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: RACCOMANDATA/MISSIVA DA U. GUERRA DEL CONSIGLIO SUPERIORE DELLA DIREZIONE GENERALE DELLA ANTICHITA' E BELLE ARTI DEL MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE A SCARPA, SEGRETERIA; OGGETTO: INDENNITA' DI MISSIONE
DATA E LUOGO: Roma, 8 luglio 1954, PROT. N. 16553

Le trasmetto l'unita nota delle indennità dovutele per la sua partecipazione alla riunione della Commissione - della quale è componente - relativa al riordinamento della Galleria degli Uffizi in Firenze. La prego, pertanto, di volerla firmare nel punto segnato con una crocetta a matita rossa e di restituirla a questa Segreteria, in modo che l'Ufficio possa provvedere alla liquidazione di quanto Le compete, a mezzo vaglia postale ordinario.

IL SEGRETARIO DEL CONSIGLIO

Guerra

(Come nota Ferruccio Canali Scarpa, mentre si trovava a Palermo, il 27 dicembre 1953, aveva inviato l'elenco delle spese sostenute. Parte del viaggio era stato effettuato in treno e parte in aereo nella tratta Palermo-Roma)

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 ANTICHITA' 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, ed

a mezzo vaglia, le spettanze dovuteLe (L.58.198) a titolo di indennità di missione a Firenze (18.12.1953) per la sua partecipazione 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: LETTERA DI GIULIO CARLO ARGAN DAL MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE - DIREZIONE GENERALE DELLE ANTICHITA' E DELLE BELLE ARTI A SCARPA

DATA E LUOGO: Roma, 26 luglio 1954

Caro Scarpa,

eccoti la nuova tessera, valida fino al prossimo giugno.
Con tanti cordiali saluti.

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: 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 UFIZI 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: TELEGRAMMA DI SCARPA A GARDELLA

DATA E LUOGO: Venezia, 27 luglio 1954

Recto:

VENEZIA MILANOFONO 872 12 26 1940 +
+ CONFERMATE RIUNIONE FIRENZE 2 AGOSTO + GARDELLA

Sarò Firenze 2 Agosto
Saluti Scarpa
Architetto Ignazio Gardella
Aquileia 8 Milano

Telef. 52716 (a lato)

Verso:
indirizzo di Scarpa - ARCHITETTO CARLO SCARPA
RIOMARIN 863 Venezia

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 (anzichè 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 avei 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 (risposta per rimborso spese)

DATA E LUOGO: Venezia, 30 luglio 1954

Venezia, 30 luglio 1954

Signor Guerra,
Segr. Consiglio Superiore

Pubblica Istruzione B.B.A.A.

Roma

Ho ricevuto il vaglia postale per le spese e indennità dovutemi per la prima missione compiuta a Firenze il 18/12/1953, presso la commissione incaricata di esaminare il proposto riordinamento della Galleria degli Uffizi.

La ringrazio molto e la saluto cordialmente.

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,

aprofitto 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 DA U. GUERRA CONSIGLIO SUPERIORE DELLA DIREZIONE GENERALE DELLE ANTICHITA' E BELLE ARTI DEL MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE A CARLO SCARPA

DATA E LUOGO: Roma, 12 Agosto 1954

Egregio Architetto,

in relazione alla Sua del 30 luglio u.s., La prego di farmi sapere le date e la rispettiva durata delle altre riunioni, tenute a Firenze, alle quali Lei ha preso parte.

Tenga presente che per essere rimborsati delle spese sostenute, a norma di legge, deve far pervenire i biglietti ferroviari.

Le ricambio i 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 Angelis 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 perchè 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 perchè 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, Capi 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. G
Ho ritenuto opportuno di risolvere così, poichè 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 ANTICHITA' 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. 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 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. 5240277

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. 4000000

Sommano L. 5240277 a misura L. 4000000 a corpo

Lavori a misura	L. 5.240.277
Lavori a corpo	L. 4.000.000
Sommano	L. 9.240.277

Lavori imprevisi 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
ANTICHITA' 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

(dicansi 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, lisce 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

Ripporto 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. 8371242

Lavori a corpo

L. 300.000

Somma

L. 8.671.242

Per lavori imprevisti 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 ANTICHITA' 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 ad 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 chicciola etc., per la manovra di dette persiane, all'interno delle suddette sale.

n° 6 prezzo unitario 35000 importo a misura 210000

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 400000

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 2700 importo a misura L. 615600

5- Ricostruzione di lanterne sul tetto in ferro a T e ferro angolare per le sale 2 e 8

a.v. importo a corpo 500000

6- Provvista e posa in opera di griglie in bronzo complete di controtelaio in ferro collocate a filo pavimento nelle sale 2,3,4,5,7,8,9 per l'impianto di condizionamento dell'aria nelle varie sale. mq 1,90 prezzo unitario 150000 importo a misura 285000

Totale L. 2658200 importo a misura L. 900000 importo a corpo

Lavori a misura

L. 2.658.200

Lavori a corpo

L. 900.000

Sommano

L. 3.558.000

Per lavori imprevisti 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 ANTICHITA' 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

(diconsi lire TREMILIONINOVECENCOMILA)

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 50024

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. 2000 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, 9
mq. 2000 prezzo unitario 725 importo a misura 1450000

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 226310

5- Tinteggiatura a pittura lavabile NOVAL di pareti e sottotetto delle sale 2,3,4,5,7,8,9.
a.v. importo corpo L. 800000

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. 350000

Totale L. 2356334 importo a misura L. 1150000 importo a corpo

Lavori a misura	L. 2.356.334
Lavori a corpo	L. 1.150.000
Sommano	L. 3.506.334

Lavori imprevisi 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 ANTICHITA' 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 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

(dicansi 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 333960

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. 600000

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 250425

Da riportare L. 584385 importo a misura L. 600000 importo a misura
Ripporto L. 584385 importo a misura L. 600000 importo 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 2900 importo a misura L. 580000

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. 207000

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. 350000

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 30000 importo a misura L. 240000

Totale L. 1611385 importo a misura L. 950000 importo a corpo

Lavori a misura	L. 1.611.385
Lavori a corpo	L. 950.000
Somma	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 ANTICHITA' 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 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

(dicansi 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 1800000

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 1200000

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 6500000

4- Sistemazione e restauro di finestre complete di affissi e schermature, nelle sale 5, 7 e 9.

a.v. importo a corpo 500000

5- Noleggi ponti di servizio.

a.v. importo a corpo 500000

6- Per progettazione di opere di carattere particolare, per le quali è necessaria la prestazione di specialisti.

a.v. importo corpo L. 3000000

Totale L. 13500000 importo a corpo

Lavori a corpo L. 13.500.000

Lavori imprevisti 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 poichè 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
occupava 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 ricupero dei locali dell'Archivio di Stato, poichè 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 finestrini 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.

E' 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, ai Monumenti e Gallerie 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 gestione 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 perchè 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 perchè 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: CONVOCAZIONE RIUNIONE 4 MARZO 1955 DA SALVINI PER GARDELLA, MICHELUCCI, MOROZZI E SCARPA

DATA E LUOGO: - Firenze, 24 febbraio 1955

Prof. Arch. Ignazio Gardella - MILANO

Prof. Arch. Giovanni Michelucci - FIRENZE

Dr. Arch. Guido Morozzi - FIRENZE

Dr. Arch. Carlo Scarpa - VENEZIA

Come già d'accordo con l'Arch. Scarpa, si riterrebbe utile, per ragioni inerenti allo svolgimento dei lavori, di anticipare a venerdì 4 marzo ad ore 9 (con seguito nel giorno successivo) la riunione di codesta commissione, che, su proposta dell'Arch. Gardella, era stata fissata al giorno 7.

Si riterrà accettata la data del 4 marzo se non perverranno comunicazioni in contrario da parte delle SS. Loro.

Con viva cordialità
(Roberto Salvini)

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: TELEGRAMMA DA SALVINI A GARDELLA

DATA E LUOGO: Firenze, 7 marzo 1955

Architetto Gardella - Marchiondi 7 - MILANO

Riunione prevista per lunedì 14 mattina presto prego confermare entro domani

Salvini

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: TELEGRAMMA DA SALVINI A SCARPA

DATA E LUOGO: Firenze, 12 marzo 1955

Salvini Prof. Dr. Roberto

Direttore Galleria Uffizi - via Ninna, 5 - Firenze

Architetto Scarpa - S. Croce 863 - VENEZIA

Confermata riunione lunedì ore 9 - Salvini

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: TELEGRAMMA DA SALVINI A GARDELLA

DATA E LUOGO: Firenze, 12 marzo 1955

Salvini Prof. Dr. Roberto

Direttore Galleria Uffizi - via Ninna, 5 - Firenze

Architetto Scarpa - via Marchiondi, 7 - MILANO

Confermata riunione lunedì ore 9 - Salvini

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: TELEGRAMMA DA SALVINI A SCARPA

DATA E LUOGO: Firenze, 24 marzo 1955

Architetto SCARPA - Santacroce 863 - VENEZIA

Confermata riunione sabato mattina ore 9 sarà presente anche professore Argan.

Salvini

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: TELEGRAMMA DA SALVINI A GARDELLA

DATA E LUOGO: Firenze, 9 aprile 1955

Gardella - Marchiondi, 7 MILANO

IMPOSSIBILE SPOSTARE PERCHE' ARGAN ET ROSSI HANNO CONFERMATO LORO VENUTA GIORNO QUATTORDICI AUGURI

SALVINI

Dott. Roberto Salvini

Via Ninna, 5 Firenze

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: TELEGRAMMA DA MOROZZI A GARDELLA

DATA E LUOGO: Firenze, DATA NON PRESENTE

Architetto GARDELLA - Marchiondi, 7 MILANO

Riunione Uffizi confermata giorno 11 ore 9 architetto Michelucci presente giorno 12

MOROZZI

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: TELEGRAMMA DA SALVINI A GARDELLA

DATA E LUOGO: Firenze, 28 aprile 1955

Gardella - Marchiondi 7 - MILANO

Architetto Gardella,

riunione Uffizi confermata lunedì 2 maggio ore 9=

Salvini

Prof. Dr. Roberto Salvini

Direttore Galleria Uffizi - Firenze

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: TELEGRAMMA DA SALVINI A SCARPA

DATA E LUOGO: Firenze, 28 aprile 1955

Scarpa - Santa Croce 863 - VENEZIA

Architetto Scarpa,

riunione Uffizi confermata lunedì 2 maggio ore 9=

Salvini

Prof. Dr. Roberto Salvini

Direttore Galleria Uffizi - Firenze

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: TELEGRAMMA DA SALVINI A MICHELUCCI

DATA E LUOGO: Firenze, 21 Luglio 1955

Michelucci - FAIDELLO DOGANA NUOVA

Architetto MICHELUCCI,

prego confermare telegraficamente tua presenza riunione
tre agosto cordialità

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: TELEGRAMMA DA SALVINI A GARDELLA - FAIDELLO DOGANA NUOVA

DATA E LUOGO: Firenze, 21 Luglio 1955

Architetto MICHELUCCI,

prego confermare telegraficamente tua presenza riunione
tre agosto cordialità

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 delle due salette 7 e 9, lasciando
provvisoriamente inalterata la grande sala n.8 (cfr. Del resto la mia
lettera al Direttore Generale, in data 21 luglio). In tal modo la
Galleria potrà avere il suo ordinamento definitivo (salvo per quanto
riguarda le ultime sale del terzo corridoio) prima della fine dell'anno e
trovarsi in una situazione tale da consentire lo studio dei progetti per
gli ulteriori lavori con tutta calma e con la possibilità di adottare il
sistema degli appalti.

Per svolgere questo "programma minimo" occorrerebbe avere al più presto,
per evitare la sospensione dei lavori e perdita di tempo, e quindi anche
a maggior costo, l'assicurazione di un finanziamento non inferiore a 18
milioni, da distribuirsi come segue:

a-Circa cinque milioni di debito che si prevede maturerà durante
il completamento di lavori in corso nelle sale 2-3-4-5-6.

£5.000.000

b-Circa quattro milioni per lavori di ordinaria manutenzione nella
Galleria (compresi tre milioni per la retribuzione degli operai
addetti al funzionamento degli impianti).

£4.000.000

Da riportare

£9.000.000

Riporto	£9.000.000
c-Circa sei milioni per il completamento delle salette 7 e 9	£6.000.000
d-Circa tre milioni per l'arredamento ed il ricollocamento delle opere d'arte in tutte Le sale di questo gruppo	£3.000.000
 Totale	 £18.000.000

La differenza di circa tre milioni in più rispetto alla cifra di 15 milioni indicata dall'arch. Morozzi si giustifica con la spesa occorrente per il completamento dell'impianto di luce artificiale, spesa che in quel momento l'architetto dimenticò di comprendere.

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 "ricollocamento 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 smobilitazione 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 perchè tale decisione, dati i seri motivi che la determinano, sia ufficialmente sanzionata con l'approvazione del preventivo dei lavori e con l'autoizzazione 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 ANTICHITA' 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
rif. 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, poichè 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 ANTICHITA' 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 pressochè 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'unità 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 quattrocento mila lire in più rispetto alla prima richiesta, ma se teniamo conto delle seguenti opere imprevidite 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.

Hanno influito soprattutto sulle opere e le spese imprevidite 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 sconnesco, 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 imprevidite 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 richiesto, 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, cit. 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 perchè 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 fondamentalmente diverse non era facile: 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 presentano direttamente, senza l'iter di sofferte

eleborazioni. 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, cit. 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 colore dei muri. Ma simile estro drammatico intorno a un problema di natura pratica, risulta soverchio, e finisce per umiliarle non poco. E' 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 perchè 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 poichè 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, Gardella Ignazio, Michelucci Giovanni, Scarpa Carlo, Sistemazione di alcune Sale della Galleria degli Uffizi, in «Casabella Continuità», n. 214, p. 20.

Nella prima sala, liberata dal soffitto di recente costruzione, una perlinatura di legno è stata posta al di sopra delle antiche capriate. Il pavimento è a piastrelle di cotto pressato. La base su cui poggia il sostegno metallico del grande crocifisso di Cimabue è in pietra serena. In questa prima sala sono le grandi "Maestà" di Cimabue, di Giotto e di Duccio di Boninsegna. Attraverso le due aperture si scorgono gli interni delle sale 2 e 3.

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 Francesca, 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. E' 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 perchè 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, poichè 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 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 sommessima 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 preconcetto 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 evocano, 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.

E' un errore pensare che nelle vecchie pinacoteche, dove i quadri si strovano 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'adequata 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, volume 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 240000000 lire has been spent on the reconstruction of the Uffizi in Florence. This represents approximately the sum of £ 140000. 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. [...]

Salvini Roberto, La sistemazione degli Uffizi, in « Ulisse », 1957, vol. XI, n. V, 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 proceduto 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 sommessa 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 preconconcetto 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 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 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 nuove sale sono indispensabili, 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?

Aloi Roberto, Galleria degli Uffizi Firenze, nuovo ordinamento di alcune sale (1956). Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci, Prof. Carlo Scarpa,

Guido Morozzi, architetti., in «Musei-Architettura-Tecnica», Hoepli, Milano 1965, pp. 335-342.

Questo nuovo ordinamento della Galleria degli Uffizi comprende le prime sei sale, dove sono esposti dipinti italiani dal Duecento fino a metà del Quattrocento; una serie di capolavori la cui qualità è già implicita nell'enunciazione di alcuni nomi: Cimabue, Duccio di Boninsegna, Giotto, Simone Martini, Pietro e Ambrogio Lorenzetti, Orcagna, Masaccio, Giovanni da Milano, Paolo Uccello, i Pollaiuolo, Gentile da Fabriano.

Le sale sono state sistemate con il criterio di dare all'ambiente una funzione subordinata alla qualità espressiva e al valore storico delle opere, senza alcun preconconcetto anche nel risolvere il problema dell'illuminazione, alternando, a seconda della convenienza all'ambiente e alle opere, i sistemi più vari, da quello tradizionale del lucernario, a quello moderno della finestra continua al sommo della parete fino alla solita finestra verticale. Nella prima sala dove sono le grandi «Maestà» di Cimabue, di Giotto, e di Duccio di Boninsegna, è stato tolto il soffitto di recente costruzione, lasciando in vista le antiche capriate ed è stata aperta una finestratura continua su uno dei lati.

Il sostegno metallico del Crocifisso di Cimabue, staccato dalla parete di fondo, poggia su una base di pietra serena, questa presentazione si ispira a un noto affresco di Giotto in Assisi. La saletta del Trecento senese è illuminata dal lucernario aperto nel soffitto a capanna, la doppia sala del Gotico Internazionale dal lucernario nella prima parte, dal finestrone nella seconda. La dimensione delle porte tra una sala e l'altra è stata mantenuta relativamente piccola per non disturbare il carattere degli ambienti, mentre sono state create lunghe aperture verticali, che servono per il passaggio dei quadri di grandi dimensioni e determinano scorci suggestivi. Nei punti di passaggio, all'altezza di maggiore usura, gli spigoli dei muri sono protetti da lastre di pietra serena. Le pareti sono a intonaco naturale, trattato alla fiorentina; i pavimenti in piastrelle di cotto pressato, con zoccolo in ferro verniciato nero.

Gardella Ignazio, Le attenzioni di un "gamin", in Dal Co Francesco, Mazzariol Giuseppe (a cura di), «Carlo Scarpa: opera completa», Electa, Milano 1984, pp. 214-219.

Il mio primo incontro con Carlo Scarpa risale alla Triennale di Milano del 1938. Io avevo l'incarico di allestire la sezione del vetro e del metallo (le Triennali di prima della guerra erano merceologiche) e Scarpa in uno spazio attiguo, destinato alle singole ditte, curava l'esposizione dei vetri di Venini. Era un giovane magro, agile, coi capelli un po' arruffati, vivacissimo, pronto alla discussione, avido di informazione, curioso di conoscere il gruppo di architetti milanesi di cui anch'io facevo parte.

Uno Scarpa irrequieto e un po' "gamin" che stava ancora fiutando la selvaggina da puntare, molto diverso dallo Scarpa leggermente ieratico, se pur sempre con dei lampi di "gaminerie", dei suoi anni più maturi. Volle subito farmi sapere che disegnare vetri e vetrine lo interessava, sì, ma anche perchè era un modo per guadagnarsi da vivere, che il suo vero interesse non era per gli oggetti ma per gli "spazi architettonici" (la nuda parola architettura non godeva, in quegli anni, di una buona stampa).

Stranamente aveva allora una infatuazione giovanile per Neutra; ricordo che ne parlammo a lungo perchè il mio giudizio su Neutra era diverso dal suo. Stranamente, perchè la sua vera passione è stat poi quella per Wright, a lui certo più congeniale, una passione che si rifletteva un po' ingenuamente anche nel suo modo di vestirsi, di comportarsi.

Tuttavia sarebbe un errore credere che nel mondo poetico di Scarpa fosse il semplice specchio di quello wrightiano. Sono due mondi (al di là, s'intende, del giudizio di merito che ognuno può dare su di essi) per molti aspetti diversi e diversi certamente nel modo di guardare alla storia.

Per Wright la storia (se non altro la storia dell'architettura) nel suo passato, nel suo presente e anche nel suo futuro era tutta in lui stesso. Questa almeno è l'opinione che mi sono formato sentendo Wright parlare in pubblico e conversando in privato con lui, quando nel dopoguerra è venuto a Firenze, accolto dal ministro Sforza come un capo di stato, con gli araldi che suonavano le trombe a Palazzo Vecchio (e giustamente perchè un artista vale molto spesso di più che un capo di stato).

Per Scarpa invece la storia, soprattutto quella che oggi si definisce come storia di lunga durata, alla Braudel, la storia nella varietà dei suoi risvolti, nella sua ricca e complessa quotidianità, dalla quale poi emerge l'aulico e il sublime, stava al di fuori di lui. Era un fiore intorno a cui ronzava continuamente, attratto dalle più sottili venature dei colori e da cui succhiava le essenze da trasformare nel miele dell'architettura, ben sapendo che c'erano, c'erano stati, ci sarebbero stati altri mieli di sapore diverso dal suo, di cui tuttavia riconosceva il valore, purchè fossero mieli veri, cioè vere architetture. E raramente si sbagliava. E' una immagine - me ne rendo conto - un po' sofisticata, ma adatta a Scarpa che era appunto un consapevole distillatore di essenze, un consapevole alchimista alla ricerca dell'oro, e niente affatto - come forse qualcuno ritiene - un artista istintivo, ingenuo, "naif".

Ho ritrovato Scarpa a Venezia, dopo la guerra, quando Samonà mi ha dato un incarico di docenza all'IUAV dove anche Scarpa insegnava. E per più di un quarto di secolo ho avuto con lui una consuetudine di incontri periodici da cui è nata una solida e affettuosa amicizia, sostenuta anche da una stima, credo, reciproca.

L'amicizia con Scarpa era tuttavia di una qualità particolare, intensa e stimolante ma mai "distesa" come quella che ho avuto e ho con altri architetti della mia età e anche di me molto più giovani, perchè Scarpa nella sua apparente esuberanza, estrosità ed estroversità era in fondo un riservato, un controllato che non amava mai abbandonarsi.

Del resto la personalità di Scarpa resta, almeno per me, che pur lo conoscevo così bene, difficile da delineare; nello stesso tempo indefinibile e inconfondibile. Certamente era un architetto nel senso pieno e anche etimologico del termine, cioè un comandante in capo della costruzione e non un sottufficiale abile solo nelle operazioni tattiche. Voglio dire che non lo si poteva ridurre, secondo una connotazione con la quale spesso lo si classificava, a un sia pur geniale, genialissimo artigiano capace di far fremere, di far palpitare sensualmente la "carne" dei materiali che egli usava: legno, intonaco, pietra, cemento, ferro. Anche se in questo era un maestro, tuttavia il suo amore per un certo modo di stendere l'intonaco frattazzandolo con un fazzoletto di tela, o di colorire il ferro bruciandolo sul fuoco e il suo amore quasi maniacale per il tormentato disegno di un particolare, non era fine a se stesso, non era una perdita di centralità, una perdita, nelle parti, dell'intero architettonico.

Piuttosto c'era in lui una coerenza vorrei dire aristocratica, per cui non poteva ammettere in nulla la sciatteria; tutto doveva essere portato al massimo livello di stile: l'opera di architettura, ma anche il disegno di architettura, la forma di una maniglia o di una cerniera, il colore di una cravatta.

Si diceva a Venezia che egli per prima cosa - e se è vero non era certo una civetteria ma rientrava in questa coerenza - insegnasse ai suoi allievi come si tempera una matita, e la matita doveva essere di legno con la mina di grafite. Al di là dell'aneddoto, un esempio tipico della coerenza scarpiana lo si ritrova a Castelvecchio.

L'ubicazione della statua di Cangrande e la forma elaborata del supporto che la sostiene levandola in alto non costituiscono un compiaciuto e isolato episodio ma un punto di riferimento di visuali esterne e interne, un momento legato e integrato a tutti gli altri momenti, una chiave di volta nel contesto del restauro, che non è passivamente filologico, ma creativamente progettuale.

Ho lavorato con Scarpa e Michelucci alla sistemazione di alcune sale della galleria degli Uffizi di Firenze e, pur nella diversità dei nostri caratteri, ci siamo trovati facilmente d'accordo (ciò che spesso non succede) sulle scelte fondamentali dell'intervento.

Ma la sensibilità pittorica del veneziano Scarpa contrastava con la secca asciuttezza del toscano Michelucci (e Michelucci si infastidiva un poco come di una inutile pignoleria, quando Scarpa discuteva per ore e ore sul disegno di un particolare). Per esempio, se lo zoccolino di ferro doveva essere distaccato di un centimetro piuttosto che di un centimetro e mezzo, dalla parete. Eppure per Scarpa il valore dell'ombra che poi fa leggere le modanature era essenziale, tanto quanto la proporzione degli spazi di un ambiente. In questo era un "antico".

Nei templi greci le leggere incisioni degli astragali non hanno minore peso figurativo del rapporto tra il diametro e l'altezza del fusto delle colonne del periptero e non importa che la dimensione dell'astragalo sia quasi infinitesimale rispetto a quella del tempio, per rientrare a pieno titolo nell'unità dell'architettura.

Chiudo questi brevi e frammentari ricordi, mentre molti altri si affollano, con una osservazione.

Credo che l'architettura di Scarpa non sia imitabile, e sarebbe un pericoloso tradimento riprenderne passivamente e scolasticamente gli stilemi. La sua architettura è un'invenzione troppo personale, ogni volta diversamente rinascete e svincolata da qualsiasi schema programmatico, per poter essere codificata in un codice trasmissibile. Ma essa se non può tradursi in una scuola rimane però una fonte vivissima per tutti di impulsi e di stimoli creativi. A differenza di altri artisti, la misura del suo valore sta proprio anche in questa sua inimitabilità e Scarpa resta e resterà un grande architetto capace di dare, oggi e domani, una straordinaria risonanza di emozioni ai fruitori delle sue opere, che hanno la magica mobilità delle forme riflesse nelle acque dei canali veneziani.

Albertini Bianca, Bagnoli Sandro, Scarpa, Musei ed esposizioni, Jaca Book, Milano, 1992, pp. 19, 40, 53-54.

0

[...]

Percorso come avventura (p. 19)

Nella Quadreria del Museo Correr, allestita negli anni 1957-60, seguiamo il rettilineo percorso nel succedersi allineato delle sale dovuto alla rigida struttura delle Procuratie Nuove di Piazza San Marco a Venezia, una rigidezza sottolineata dallo scandire dei cavalletti di legno a sostegno dei quadri, sistemati in fuga prospettica accanto alle finestre che guardano la grande piazza (tav. 14, ill. 3). Ma l'imprevisto ripassare dalla Sala delle Sculture, ci dà come uno scatto, ci costringe ad un ripensamento, se non proprio ad un rimescolamento dell'attenzione con cui poi proseguiamo la visita (tavv. 13, 15).

Le prime sale degli Uffizi, sistemate insieme a Giovanni Michelucci e Ignazio Gardella negli anni 1954-56, portano inconfondibilmente il marchio di Scarpa proprio in virtù di questo personale metodo sperimentato in precedenza. Tutto il loro percorso è caratterizzato da un espediente adatto a catturare l'attenzione, a tener viva la curiosità: le grandi pareti dell'edificio, illuminate da tinte chiare, sono come lacerate da stretti tagli verticali (tavv. 8-10, ill. 2). Questi permettono di far passare le grandi tavole, ma dato il punto in cui sono stati praticati, consentono scorci prospettici sulle sale e sulle opere contigue, sia in avanti che indietro nel giro del percorso, tanto che la sequenza obbligata, sia dalla cronologia che dalle masse murarie, perde gran parte della sua rigidità e lo spazio si dilata e penetra ovunque. Si è, poi, sospinti a seguire delle sinuosità, attorno ai muri, attraverso varchi abbastanza stretti rispetto alle pareti dove sono aperti (tav. 11, ill. 5) e in questa oscillazione si è immessi d'un tratto, di nuovo, nella grande prima sala, la principale, «ammessi» alla presenza di Cimabue e di Giotto. Superato questo by-pass spaziale, l'emozione subisce ancora un soprassalto perchè d'un colpo abbiamo davanti Paolo Uccello e la sua «Battaglia di San Romano» (tav. 12): un affaccio obbligato e capolavori distanti più di un secolo sono come riuniti, senza incorrere in anacronismi rappresentativi o in errori cronologici.

Scarpa persegue lo stesso effetto anche in progetti di musei che non ha poi realizzato: nella ristrutturazione dell'ex Convento di Santa Caterina a Treviso, che doveva prevedere la sistemazione del nuovo museo Bailo, quando si tratta di trovare il modo di collocare il ciclo pittorico di Tommaso da Modena (1325-1379), pensa ad un ambiente piuttosto alto in cui gli affreschi staccati possano respirare e assumere la posizione, sia reciproca sia rispetto al visitatore che dal basso li osservi, identica a quella che avevano nella cappella originale; e per questo progetta due grandi telai su cui appoggiarli, ruotanti su di un perno centrale, per «lezioni collettive», e che ricostruiscono il perimetro stesso della cappella. Ma ecco che a consentire la perfetta completa visione delle opere prende vita un sistema di rampe che, oltre a collegare i due piani dell'edificio, permette per due volte, a quote diverse, un affaccio sullo spazio della cappella ricostruita, già visitata una prima volta al livello più basso, appena entrati.

Scarpa ci dimostra che condurre il visitatore a passare nuovamente in un luogo o a rivedere un'opera, lungi dall'essere una ripetizione, è - se calibrato con arte - una rottura dei tradizionali schemi espositivi ottocenteschi, e anche una maniera gentile per didatticamente far conoscere un autore o un'opera. Adoperato, poi, come calcolato e contenuto «colpo di scena» insieme agli altri elementi del racconto scarpiano, servirà a farci vivere la visita ad un museo come si vive un'avventura.

[...]

Alcuni esempi (p. 40)

A Firenze l'intervento più importante consiste nell'alta finestratura continua realizzata sopra la falda del tetto, che illumina le due sale maggiori (Giotto, Lippi). Nell'alto volume della sala, con le possenti capriate in vista, la luce che viene dall'alto è simile a quella che si trova nei grandi ambienti religiosi, da cui le famose tavole provengono, e che perciò vivono in una luce diffusa a loro confacente, come quella originaria. Ad evitare i raggi del sole una tenda è sufficiente, pur lasciandone passare il chiarore. Quanto all'illuminazione elettrica bisogna notare che per avere sempre quella provenienza e quella incidenza di luce sono state poste forti lampade all'esterno sopra il tetto. In questo modo non ci sono nemmeno apparecchi dislocati qua e là come accade oggi: la sala è stata provvista di numerosissime lampade, collocate all'interno, giro giro, le quali, oltre a costituire un'indebita presenza nello spazio architettonico, contrastano con la fonte luminosa principale, determinando un appiattimento della visione.

[...]

«Un risicato modo di porgere» (pp. 53, 54)

[...] Per le tavole dipinte, anche agli Uffizi si assiste ad una presentazione assai castigata, elementare: le tavole di Gentile da Fabriano appoggiano ad aste di metallo che permettono loro una posizione inclinata per offrirsi ad una luce migliore oltre che risaltare in rilievo, staccandosi dalla rigida scatola delle pareti.

Il «Cristo» di Cimabue si mostra con austerità mediante un essenziale sostegno, fatto di larghi spessori di ferro piantato in una pedana di pietra serena, e ancorato a parete da tiranti, due briglie metalliche come quelle che si vedono negli affreschi di Giotto.

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 - perchè 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 ed 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 mercè quella luce che veniva dall'alto.

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 devono starci, dobbiamo averli tutti davanti.

Lungo queste pareti, appunto in una mutata sistemazione della sala rispetto ad 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, 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 ed 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.

Ritenevate di proseguire col vostro progetto alla ristrutturazione delle

successive sale della Galleria?

Quando furono fatte le sale dei lucerari 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 ed 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 cuspide).

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?

E' 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? E' 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.

E' 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 ed anche la monumentalità architettonica venga ad 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 ed abituandoci si sparisce l'importanza.

E' 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 perchè sentiva più vicini al suo modo di vedere e rappresentare la realtà, lontano per esempio dal rigore, dalla organizzazione delle rappresentazioni prospettive 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 forza, 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 ed 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 alla 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" n. 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, perchè 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. E' 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.

Aymonino Carlo, Per/to Ignazio Gardella (30 marzo 1995 - 15/03/1999), in

«Zodiac», 1999, n. 20, pp. 6, 7.

Caro Guido,

per ricordare la figura di Ignazio nella cultura e nell'architettura italiana ho pensato di riproporre un lontano scritto, pubblicato su "Il Contemporaneo" nel 1956, a commento del riordino delle prime sale della Galleria degli Uffizi di Firenze, realizzato "a sei mani" con Giovanni e Carlo Scarpa.

Un intervento ancora oggi visibile dai frequentatori di quegli spazi museali, e ancora mirabile per misura, chiarezza e unità compositive; nonché ancora significativo del particolare contributo fornito in questo campo dall'architettura italiana degli anni Cinquanta.

E poi ciò che mi ha colpito è la data: Ignazio era un cinquantenne!

Roma, 23 marzo 1999

Musei italiani. I nuovi Uffizi

All'elenco ormai nutrito dei musei italiani rinnovati negli ultimi anni si sono aggiunte da poco le prime cinque sale del Museo degli Uffizi. Non tutti gli esperimenti precedenti possono dirsi riusciti in egual misura: mentre infatti il rinnovato Museo di Palazzo Bianco in Genova dell'architetto Albini o quello Correr in Venezia dell'architetto Scarpa costituiscono due esempi altamente significativi in questo difficile campo dell'arredamento e dell'architettura e mentre sono in corso le polemiche per l'esempio più recente, il Museo del castello Sforzesco di Milano, la goffa e assurda realizzazione del Museo Etrusco di Valle Giulia in Roma rivelava i pericoli che tali lavori presentano quando non siano affidati a persone di consumata esperienza e di gusto sostenuto da una rigorosa cultura.

Ciò è tanto più necessario se si tien conto della giusta tendenza attuale a sostituire il concetto degli ambienti anonimi, tutt'al più bene illuminati, destinati alla semplice esposizione delle opere, con quello della progettazione unitaria di tutto il museo, sì da raggiungere uno stile preciso utilizzando tutti i mezzi dell'allestimento - quadri, ambienti, aperture, rifiniture, colori, eccetera -; ciò contribuisce a fare dei musei una delle voci più interessanti della moderna cultura architettonica, sintesi al livello più completo ed elevato delle molteplici esperienze fatte dagli architetti italiani in mostre temporanee nei primi anni di attività.

Bene ha fatto quindi la direzione degli Uffizi a valersi della progettazione di tre personalità affermate, quali gli architetti Gardella, Michelucci e Scarpa. Dati i tre temperamenti diversi dei progettisti, c'era solo da temere un compromesso che portasse a un risultato anonimo, anche se ad alto livello. Nelle sale sinora allestite si è invece raggiunto il risultato inverso, cioè il felice contributo specifico di ognuno di essi per un effetto omogeneo e di grande stile. Tentando di precisare tali contributi, di Michelucci ci sembra riconoscere il senso del volume semplice, delle dimensioni chiare, dei materiali scarni - il pavimento di cotto, le pareti intonacate, le liste di noce del soffitto della prima sala - elementi tutti sempre più precisati nelle ultime sue opere e legati alla ricerca di un moderno rapporto con la tradizione toscana. Di Gardella apprezziamo il senso della continuità dello spazio interno che elimina la sequenza delle stanze una dietro l'altra, con aperture improvvise che permettono di intuire lo sviluppo del percorso e la complementarietà degli ambienti,

l'utilizzazione del taglio delle porte e delle finestre per alleggerire la massa muraria delle pareti sino a ridurle al valore di piani intersecantisi, senza cadere nell'esasperato gusto costruttivista; e le finestre che si aprono sul paesaggio da pavimento a soffitto sono un felice squarcio, un legame tra la pittura esposta e il mondo esterno, un rifiuto del concetto del museo come scatola magica già sperimentato nel Museo del Parco di Milano.

Di Scarpa seduce infine la consumata perizia nell'allestimento, che già apprezzammo nel museo Correr, che gli permette di ottenere effetti preziosi con pochi materiali: lo zoccolino in bronzo, i supporti in legno e in bronzo delle opere, i soffitti distaccati, il semplice mancorrente che indica un percorso; perizia raggiunta dopo un continuo affinamento e superamento delle prime prove talvolta macchinose.

Tale metodo di realizzare un museo di "stile", impostato sulla valorizzazione delle opere esposte, sulla continuità del percorso senza affaticare il visitatore, e soprattutto su un allestimento che non si sovrapponga ai contenuti ma li valorizzi con pochi accenni di grande gusto e esecuzione, è un contributo specifico che la architettura italiana sta portando alla civiltà europea.

(Carlo Aymonino, da "Il Contemporaneo", a. III, n. 48. 8 dicembre 1956)

Beltramini Guido, Forster Kurt W., Marini Paola (a cura di), Galleria degli Uffizi e Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, in Beltramini Guido, Forster Kurt W., Marini Paola (a cura di), in «Carlo Scarpa: mostre e musei 1944-1976: Case e paesaggi 1972-1978», Electa, Milano 2000, p. 154.

I danni gravissimi che l'occupazione tedesca aveva inferto a Firenze durante la seconda guerra mondiale e la ricostruzione di larghi brani del tessuto urbano che ne seguì fecero del centro toscano uno dei principali banchi di prova della cultura architettonica italiana del dopoguerra, uno dei luoghi in cui il confronto tra storia e progetto si mostrò dapprincipio più violento e inconciliabile, rendendo così solo più amara - in questo come in altri ambiti - la resa ai successivi, inevitabili compromessi. In quel clima ancora tutto infervorato dal dibattito sul suo destino, 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.

L'incarico di riallestire le prime sei sale degli Uffizi venne attribuito a Scarpa, insieme a Ignazio Gardella e a Giovanni Michelucci, nel 1953: le opere si protrassero fino agli inizi del 1956, consentendo l'inaugurazione dei nuovi spazi già nel corso della primavera di quell'anno. A quello stesso turno di tempo deve risalire anche un documento ufficiale redatto dal direttore della Galleria Roberto Salvini, nel quale si esprimeva l'auspicio di un ulteriore coinvolgimento dei tre progettisti nel riordino dei restanti ambienti constatati i risultati davvero molto incoraggianti ottenuti dall'intervento. Il lungimirante invito di Salvini non venne purtroppo ascoltato: ma il precedente istituito dalla trasformazione di quelle sale fu di tale impatto da costituire comunque il modello cui si adeguarono, nei decenni successivi,

tutti coloro che vennero investiti del compito di operare le scelte di adeguamento architettonico della Galleria.

E' necessario ricordare brevemente che la fabbrica degli Uffizi, per la sua prossimità a una delle testate di Ponte Vecchio rase al suolo dai tedeschi nell'agosto del 1944, aveva subito notevoli perdite e danneggiamenti; ciò aveva immediatamente imposto l'avvio dei lavori di riparazione e d'ammodernamento così che, malgrado le infinite difficoltà e la scarsità di mezzi, alla riapertura pressochè totale della primavera del 1952 la Galleria poteva dirsi almeno in parte risanata nelle strutture e negli impianti. Tuttavia gli architetti della Soprintendenza ai Monumenti incaricati dell'opera di ripristino, pur provvedendo a liberare le sale degli arredi di gusto ottocentesco ormai del tutto fuor di luogo, vi avevano sostituito una retorica modernista non meno stantia: il nuovo sistema di illuminazione, ad esempio, si materializzava in lucernari le cui forme incombenti e inopportune, unitamente alla freddezza - "da albergo diurno", come ebbe a dire Roberto Longhi - della luce che spandevano sugli ambienti e sulle opere, avevano suscitato molte perplessità e anche critiche feroci. Fu probabilmente in seguito a questa esperienza inadeguata alle esigenze di un complesso espositivo di così alto rango che si fece strada l'idea di affiancare ai funzionari interni alla Soprintendenza una commissione di professionisti di levatura internazionale: perchè non si trattava più solo di risanare e tutelare i capolavori e il loro intorno, ma soprattutto d'inventare una nuova idea di spazio museografico capace d' "imprimere agli interni il sigillo di quella intellettuale deferenza con cui noi ricordiamo questi misteriosi oggetti" in modo simile a ciò che, in quegli stessi anni, si andava via via realizzando anche altrove in Italia.

A causa della totale assenza - negli archivi privati e in quelli pubblici del museo e della Soprintendenza - di ogni tipo di elaborato grafico relativo all'intervento di Gardella, Michelucci e Scarpa agli Uffizi, non è facile attribuire a ciascuno di loro con precisione la paternità delle diverse scelte operate nel corso dell'allestimento delle nuove sale fiorentine, che ci si presentano oggi anche leggermente mutate rispetto alla sistemazione finale del 1956, documentata fortunatamente da numerose immagini fotografiche. Secondo la testimonianza di Giovanni Michelucci, i tre architetti - affiancati da Guido Morozzi con l'incarico di direttore dei lavori - progettavano giorno per giorno in cantiere, discutendo ogni proposta e ogni dettaglio oralmente (ma non senza contrasti) e tracciando dove capitava veloci schizzi poi tradotti dallo studio in esecutivi e di cui s'è persa ogni traccia.

Pur essendo frutto di collaborazione tra pari e nonostante i limiti imposti da condizioni di lavoro tanto vincolanti, la cifra stilistica di Carlo Scarpa - che stava conoscendo un felicissimo momento di maturazione grazie alle esperienze di riallestimento delle collezioni permanenti delle Gallerie dell'Accademia a Venezia e di Palazzo Abatellis a Palermo, per fare solo due degli esempi più noti e pressochè contemporanei - trova comunque il modo di emergere in modo riconoscibile: nei nuovi ambienti, depurati definitivamente da ogni elemento spurio, minime ma puntuali modifiche al precedentemente 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. [...]

Guidarini Stefano, Ignazio Gardella nell'architettura italiana. Opere 1929-1999, Skira, Milano, 2002, p. 90.

Firenze

La riflessione di Ignazio Gardella sullo spazio museale prosegue tra il 1954 e il 1956, dopo l'apertura del Padiglione milanese, con la sistemazione delle prime sei sale della Galleria degli Uffizi a Firenze, progettata e realizzata in collaborazione con Giovanni Michelucci e Carlo Scarpa. L'accostamento di tre personalità così distanti appare fin dall'inizio assai difficile e, in effetti, l'impostazione del progetto è segnata da lunghe discussioni e da accesi scontri, come testimoniato dallo stesso Gardella: «...la sensibilità pittorica del veneziano Scarpa contrastava con la secca asciuttezza del toscano Michelucci, che si infastidiva come di una inutile pignoleria quando Scarpa discuteva per ore e ore sul disegno di un particolare».

Il risultato dell'inedita collaborazione è comunque di grande qualità e chiarezza espressiva. Esclusa l'ipotesi di un criterio d'intervento unitario, si cerca di definire i singoli ambienti in diretto rapporto con le opere esposte. Nella Sala del Cimabue, ad esempio, vengono riportate in vista le capriate in legno della copertura, restituendo all'ambiente il suo valore tettonico, e viene aperta una finestratura continua sulla parete laterale. Il grande crocifisso, isolato da un basamento in pietra serena, si inclina leggermente verso il visitatore. In altre sale si ricerca un ambiente più raccolto e una differente esposizione luminosa, con lucernari intagliati nel controsoffitto. I pavimenti sono in cotto pressato.

Molti dettagli costruttivi rimandano al repertorio formale di Scarpa, come il basamento del crocifisso, la zoccolatura continua in ferro e i tagli verticali aperti nelle pareti per permettere il passaggio dei dipinti di grandi dimensioni.

Conforti Claudia, Duilio Roberto, Marandola Marzia, Sistemazione di alcune sale agli Uffizi 1953-56, in Conforti Claudia, Duilio Roberto, Marandola Marzia, «Giovanni Michelucci (1891-1990)», Electa, Milano 2006, p. 225.

Il progetto per la sistemazione delle prime sale del primo corridoio della galleria degli Uffizi - da Cimabue a Piero della Francesca - è iniziato dall'isolito team di architetti nel dicembre 1953, allorché Roberto Salvini, raffinato studioso dell'arte toscana, è direttore della galleria. Per un curioso intreccio del destino, questo progetto trova un'imprevedibile anticipazione nell'allestimento approntato da Michelucci - con la collaborazione dell'allievo Giuseppe Giorgio Gori e di Mario Chiari - per la mostra che celebra, nell'aprile 1937, i cinquecento anni dalla morte di Giotto. La grande esposizione, ospitata proprio in alcune sale degli Uffizi, rivolte su via Castellani, disegna in controluce le coordinate del nuovo progetto, soprattutto per quanto attiene alla cosiddetta Sala dei Primitivi, dove saranno esposti il crocifisso di Cimabue, in origine al museo dell'Opera di Santa Croce a Firenze e la Madonna in trono tra Angioli e Santi di Giotto, già agli Uffizi. Il fulcro del nuovo allestimento è sicuramente la sala di Cimabue, dove demolendo un soffitto ottocentesco vengono riconfigurate possenti

capriate lignee, illuminate da una finestra continua collocata sulla loro imposta, mentre alcuni tagli verticali, alti e stretti, fendono le pareti, recuperando a fini espressivi la concreta necessità di predisporre un varco per il passaggio delle grandi tavole esposte. Il crocifisso di Cimabue si libra obliquamente nello spazio grazie a due sottili tiranti e a un sostegno verticale di ferro infisso in una pedana di pietra grigia che, grazie a piccoli piedritti arretrati di sostegno, sembra staccarsi dal pavimento. Anche i nitidi piani intonacati, che definiscono lo spazio espositivo, sembrano sospesi a pochi centimetri dal pavimento. Dalle pagine di «Casabella», Roberto Salvini difende il lavoro dei tre architetti dalle censure di Bernard Berenson, che critica il carattere troppo «drammatico» e «apparisciente» della disposizione delle opere e in particolare del crocifisso, argomentando che la collocazione del Cristo di Cimabue era ispirata ad un affresco di Giotto che «ci mostra come tali croci dipinte fossero esposte nelle chiese sul volgere del Duecento». Dalle pagine del settimanale «L'Espresso» Bruno Zevi sostiene appassionatamente l'allestimento, nel quale riconosce con acuminata lucidità la fusione delle diverse personalità progettuali: «Michelucci è portato a visioni semplificate fino al grado rustico, fiduciose nella produzione artigiana; 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». Tuttavia questo incarico, che avrebbe dovuto estendersi alla completa risistemazione della galleria, resterà un episodio isolato e nel volgere di alcuni decenni, progressivamente alterato e manomesso. RD

Monciatti Alessio, *Alle origini dell'arte nostra. La mostra giottesca del 1937 a Firenze*, Il Saggiatore, Milano 2010, pp. 84-86.

Con l'allestimento della Mostra giottesca, Michelucci utilizzava mezzi diversi e non mimetici per evocare l'atmosfera degli ambienti che originariamente avevano accolto le opere esposte, anticipando l'effetto di astratta ricontestualizzazione che lo avrebbe orientato negli anni Cinquanta nel riallestimento delle Sale dei Primitivi, insieme a Carlo Scarpa e Ignazio Gardella. Testimone d'eccezione della grande stagione degli allestimenti razionalisti, la Mostra Giottesca ne permise la sperimentazione e nonostante il ruolo di Scarpa sia stato riconosciuto per quel riallestimento come il più rilevante, non si dovrà dimenticare che molti dei suoi protagonisti avevano condiviso l'esperienza della Giottesca: insieme a Salvini, allora direttore della Galleria, Salmi come presidente del Consiglio Superiore delle Belle Arti aveva invitato i tre architetti e Morozzi, divenuto soprintendente ai beni architettonici di Firenze.

Il salone della mostra già conteneva nel suo maggior affollamento i confronti essenziali della Sala del Duecento, cuore del nuovo allestimento della Galleria: la Maestà di Ognissanti occupava una posizione preminente nella parete sinistra e le si contrapponevano la Madonna Ruccellai di Duccio e quella di Sana Trinita di Cimabue, disposte, come si è visto, a pendant nella parete di destra, insieme al Crocifisso di Santa Croce, rimasto agli Uffizi fino a poco prima

dell'alluvione del 1966, che lo avrebbe devastato. Come già dopo la Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento, che aveva portato all'esposizione del Bacco di Caravaggio, il percorso della Galleria risentiva di una mostra temporanea. Della Giottesca Tachiani, come la gran parte dei recensori, aveva apprezzato il

salone centrale che, ingegnosamente trasformato, si presenta ora come una grandiosa e luminosa nave di chiesa, il confronto fra l'arte di Giotto e quelle di Cimabue e di Duccio è, per la prima e forse unica volta, immediato.

Non a caso le parole che Salvini userà nel 1957 per illustrare lo spirito del nuovo allestimento risultano evocative:

Un gusto di alta e 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 [...] prima grande sala di Cimabue e di Giotto [...] col suo alto soffitto a capriate e con la luce che piove lateralmente dall'alto allude alla monumentale e agile misura spaziale di una chiesa gotica toscana [...] una chiesa del tipo di Santa Croce.

Il 3 aprile, in occasione dell'ultima adunanza ufficiale del Comitato, Ojetti rende noto che la Commissione stava lavorando alacremente e, forse con un eccesso di ottimismo, annunciava orgogliosamente che per il 27 tutto sarebbe stato pronto. Dal verbale sappiamo che i lavori ai locali sono ormai a buon punto, che si raccomanda al podestà la demolizione del tratto di muro e della cancellata che limitano il cortile dei Veliti, poichè l'uscita dei visitatori della mostra sarà da via de' Castellani, e soprattutto che l'esame delle opere è terminato e che il ministro dell'Educazione nazionale

ha già impartiti gli ordini opportuni a tutte le R. Soprintendenze. [Inoltre] la Germania ha dato tutto quello che è stato richiesto, compresa la Madonna di Berlino. Molte opere dall'America: si alzano i costi di assicurazione ma è ormai certo che questa mostra di Giotto avrà successo memorabile.

Nella stessa adunanza si annuncia altresì che verrà fatto ad opera dell'Istituto Luce un film su Giotto. Avrebbe illustrato i grandi cicli a fresco con la lettura critica che Ojetti propose il 27 aprile per le celebrazioni ufficiali e che lo stesso Istituto filmò per il cinegiornale del 5 maggio. L'oscuro lavoro di preparazione era terminato. Tutte le sue difficoltà, incertezze e contraddizioni si erano risolte nella cristallizzazione della mostra che conosciamo.

Monciatti Alessio, *Alle origini dell'arte nostra. La mostra Giottesca del 1937 a Firenze*, Il Saggiatore, Milano 2010, pp. 122-124.

Un modello nascosto

Tanto la Giottesca si rivela isolata nel panorama internazionale e

inedita in quello italiano contemporaneo, quanto fu da noi un modello influente. Gli sviluppi postbellici che nel paese conobbero le mostre d'arte medievale, e in particolare quelle di pittura due e trecentesca, confermano in primo luogo come il quadro di riferimento per studiare la formazione della mostra fosse appunto italiano, quand'anche non toscano. Basterebbe a confermarlo il fatto che nell'imponente mole documentaria che illustra la genesi del progetto e la sua realizzazione non si menzioni alcuna iniziativa estera, né vi siano indizi per pensare che qualcuna fosse tenuta a modello dai membri della Commissione esecutiva. Altrettanto eloquente per tale isolamento è che già in fase progettuale si considerassero i manoscritti e le altre tecniche con meno valore evocativo; per quelle che sarebbero state relegate in salette laterali dedicate si auspicava «una scelta di antiche miniature fiorentine che potrebbero star bene vicine a completamento dei seguaci di Giotto insieme a qualche bel disegno antico». Ciò nonostante fino a tempi recenti nessuna esposizione ne avrebbe rivendicato l'esempio né l'avrebbe indicata a termine di paragone, preferendo enfatizzare la dimensione «mitica». Il clima sociale e politico dell'Italia repubblicana, pervaso dalla massiccia riconversione postbellica, sconsigliava di rivendicare la continuità con una mostra degli anni del consenso. La sua influenza viene taciuta anche laddove era incontrovertibile, per esempio per le Sale dei primitivi degli Uffizi e forse, ancor prima, per il nuovo allestimento del Museo nazionale di Pisa nel convento di San Matteo in Soarta, che fu aperto nel 1949 e che nella galleria delle croci dipinte rievocava la disposizione tipologica della mostra fiorentina. Soltanto nelle «spigolature» introduttive all'esposizione giubilare del 2000, Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche, proclamata «la prima e la più ampia in assoluto che lo [Giotto] vede protagonista», il curatore Angelo Tartuferi guarda esplicitamente di sfuggita l'idea generale e le osservazioni minute sull'«ormai mitica "Mostra Giottesca" che si svolse a Firenze nel 1937». Rispetto a quella, segna il computo delle decadi e rivendica che

Sebbene fossero esposti circa duecento pezzi di pittura, i dipinti giotteschi erano all'incirca dello stesso numero - se non addirittura un po' di meno - rispetto a quelli che è stato possibile mettere insieme in questa occasione.

Per non ridurre la rilevanza delle esposizioni ai termini numerici delle opere comprese in catalogo - di Giotto o a lui attribuite - sarà utile richiamare le influenze tipologiche e dispositive che carsicamente si manifestarono, tanto nel modo di considerare quanto in quello di ideare e allestire le mostre, almeno quelle dedicate a materiali e cronologie affini alla nostra.

Negli anni immediatamente successivi al conflitto, la conseguente straordinaria disponibilità di opere mobili, rimosse a scopi precauzionali, avrebbe favorito un'inedita fioritura di mostre d'arte.

ALLESTIMENTO DELLA MOSTRA GIOTTESCA DEL 1937

Monciatti Alessio, Alle origini dell'arte nostra. La mostra giottesca del 1937 a Firenze, Il Saggiatore, Milano 2010, pp. 81-84.

Tanto sono documentati la scelta e il reperimento delle opere quanto poco sappiamo della loro presentazione. Se la ricomposizione del percorso espositivo è stata possibile grazie alle cronache dell'inaugurazione, la

scarsa documentazione disponibile non ci consente di visualizzare come si presentassero tutte le stanze, né più di qualche singola scelta di allestimento.

Il 30 gennaio, ovvero contestualmente alla scelta dei locali, il podestà si affrettò a invitare il Comitato a «mettere mano subito ai lavori del Salone che dovrà essere spartito con divisori a seconda della luce». I lavori sarebbero stati eseguiti da Guido Morozzi per la Soprintendenza, mentre dell'allestimento fu incaricato Giovanni Michelucci, probabilmente su proposta di Contini Bonacossi. Reduce dal successo della stazione ferroviaria inaugurata nel 1935, e allora impegnato nel Palazzo del Governo di Arezzo e come scenografo per il Maggio fiorentino, la sua scelta anticipò l'affermazione degli architetti nell'allestimento delle esposizioni temporanee che avrebbe caratterizzato il Dopoguerra. Con lui avrebbero collaborato Giuseppe Giorgio Gori, suo allievo, e Mario Chiari, che tennero i contatti con il maestro duante il suo ricovero nella clinica i Romiola presso Parma, lasciandoci così la più significativa testimonianza del rapido procedere del lavoro.

L'annuncio dell'affidamento fu dato dalla Nazione il 17 febbraio 1937. Il 20 marzo, dalla casa di cura, Michelucci descrive minuziosamente a Chiari le modifiche al progetto, che allora doveva essere già molto avanzato. Probabilmente in riferimento al salone dice di voler escludere una balaustrata e di voler «fare il soffitto a volta come indico schematicamente nello schizzo che unisco». Per le pareti sarà Gori a scrivere a Michelucci:

Sui lati lunghi della sala ci vanno crocifissi grandi e quadri. Una panca, che poi diventò zoccolo, correva, come imposta ai crocifissi e ai quadri [...]

Ora Morozzi mi dice che voleva [...] rompere lo zoccolo col piano lungo di legno e creare come tanti altarini su cui impostare i quadri.

Io credo invece e così l'ho consigliato, ma aspetto che decida lei, di mantenere la continuità dello zoccolo col piano di legno in modo da dare un basamento alla sala, poi a seconda del bisogno, creare dei parallelepipedi [...] su cui impostare i quadri. [...] si avrebbe questo vantaggio, che lo zoccolo continuo definisce architettonicamente l'ambiente in modo indipendente dai parallelepipedi che potranno essere piazzati in ultimo, quando si avranno predisposti i quadri.

Un nuovo articolo della Nazione del 10 aprile descrive come segue 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 che la sistemazione si va attuando, si delineano dettagli e particolari interessantissimi, destinati ad assicurare il massimo risalto al prezioso materiale.

Dalla corrispondenza dei giorni precedenti abbiamo qualche ulteriore

dettaglio. Il 30 marzo si spera ancora che la scala di collegameto fra i due piani possa essere a una rampa e non a due come poi imporr Poggi. Lo stesso giorno Morozzi scrive a Michelucci:

un'altra variante è stata fatta nel salone inferiore, dietro consiglio si S. E. Ogetti, e cioè lo spostameto dell'ingresso alla cappella come dal seguente schizzo. L'idea non è stata cattiva perchè 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.

Da una lettera di Gori del 3 aprile sappiamo, inoltre, che si era incerti sulla tinta delle pareti (bianche o a calce) e se differenziare con il colore della pietra gli zoccoli e i capitelli, che alla fine saranno uniformi. 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 cocifissi, 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.

Per apprezzare l'allestimento si può fare riferimento ad alcune sequenze del cinegiornale dell'Istituto Luce, oltre 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, il crocifisso malatestiano e la croce dipinta di Santa Croce, la Madonna Rucellai con accanto la Madonna in trono di Badia a Isola, e la Maestà di Santa Trinita. L'insieme doveva essere di grande e insospettato impatto, tanto da sorprendere anche Eloisa Pacini Michelucci, che comunica per lettera al marito le sue impressioni nei giorni della degenza:

il salone visto dai famosi archi è imponene ed è bellissimo intravedere i quadri e i grandi crocifissi dal piccolo ingresso. E' stata una buona idea, ma dal disegno non immaginavo fino a quel punto. Le piccole stanze vanno benone.

Il lavoro doveva essere concluso il 21 aprile quando Michelucci ricevette il telegramma con il quale Poggi, «a nome e per incarico dell'intero Comitato», gli inviava il «ringraziamento particolare suo prezioso contributo essenziale ottima riuscita mostra».

L'EPISODIO MUSEOGRAFICO DEL 1956: L'INTERVENTO DI MICHELUCCI, SCARPA, GARDELLA PER LE SALE DEI PRIMITIVI
Chiezzi Federica, Verso i Nuovi Uffizi. La Galleria e la cultura del museo dal Dopoguerra a oggi, Edizioni Firenze, Firenze 2006, pp. 45-52.

Il contesto storico

Nel 1953 i dirigenti della Galleria decisero il rinnovo delle Sale dei Primitivi, le prime con le quali, anche allora, iniziava la visita in Galleria. Il Ministero della Pubblica Istruzione formò una commissione di architetti, tra i più noti del tempo, che preparasse un progetto di

riallestimento di queste prime sale.

Giovanni Michelucci, Carlo Scarpa e Ignazio Gardella furono i protagonisti dell'intervento più significativo nella storia moderna degli Uffizi, dando vita all'attuale aspetto museografico delle sale del Duecento e di Giotto (sala n. 2), del Trecento senese (sala n. 3), del Trecento Fiorentino (sala n. 4), del Gotico Internazionale (sala nn. 5-6), del Primo Rinascimento (sala n. 7) e del Pollaiuolo (sala n. 9).

Per comprendere le peculiarità dei tre architetti chiamati a dirigere il progetto per gli Uffizi, può essere utile accennare brevemente alla loro formazione, nata dall'ampio panorama programmatico del movimento razionalista consolidatosi negli anni precedenti alla guerra, sotto il regime fascista, da questo sostanzialmente osteggiato (si vedano in proposito le dichiarazioni di Bottai) anche se favorito da uno dei gerarchi più sanguinari del regime Alessandro Pavolini. Il concetto di razionalismo in architettura nacque negli anni Venti in Germania, grazie all'intuizione di Gropius, che aprendo nel 1919 a Weimar la scuola del Bauhaus, pose come fondativo il rapporto tra progettazione architettonica e produzione industriale. Nel 1928 si formò il Movimento Italiano per l'Architettura Razionale (MIAR), che nel '28 e nel '31 organizzò a Roma la sua prima e seconda Esposizione. Giuseppe Terragni, Giuseppe Pagano, il critico Edoardo Persico e Giovanni Michelucci furono tra i portavoce del Movimento Moderno.

Finita la guerra si creò, in tutta Italia, come scrive la Dalai Emiliani, «un'alleanza, o un'intesa, tra storici dell'arte e architetti, che è stata politica prima che intellettuale, capaci di imporre scelte d'avanguardia correndo anche i rischi dell'impopolarità. Entrando nel vivo di polemiche al centro delle quali stava il difficile rapporto tra antico e nuovo, tradizione e modernità, ambiente storico e razionalismo contemporaneo». L'Italia tornava a pullulare di proposte: Gino Levi Montalcini a Torino; Franco Albini, Ignazio Gardella e i BBPR a Milano; Carlo Scarpa a Venezia; Michelucci a Firenze, Mario Ridolfi e Adalberto Libera a Roma.

L'intervento in Galleria

Nei principi estetici del movimento razionalista si riconoscono le origini di buona parte degli interventi di Michelucci, Scarpa e Gardella agli Uffizi. E' d'obbligo premettere che lo studio degli interventi deve essere necessariamente compiuto su ciò che resta degli originali allestimenti, poiché non è rimasta alcuna traccia dei progetti e dei disegni preparatori, e anche le testimonianze scritte sono rarissime. In un intervento del '94 Morozzi scriveva che l'eccellente risultato raggiunto nelle Sale dei Primitivi era da attribuire a un lavoro davvero accurato e minuzioso dei tre architetti, che avevano creato «un insieme che per rispondenza alla funzione e il raggiunto accordo fra il nuovo e l'antico fu e resterà modello di raro riscontro».

L'intervista di Antonio Godoli (attuale responsabile per il settore architettonico degli Uffizi) a Giovanni Michelucci conferma quanto affermato da Morozzi. E' lo stesso Michelucci a voler puntualizzare, ad esempio, 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. Ed è in effetti l'armonia dell'insieme, la coerenza finanche dei dettagli, che ha potuto creare un ambiente così ben definito senza un intervento museografico invadente.

In uno scritto di Ignazio Gardella del 1959, a proposito dell'allestimento agli Uffizi, si legge: «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».

Osservando i caratteri architettonici delle sale riallestite appare evidente (soprattutto dal confronto con il precedente allestimento ottocentesco) la scelta di materiali e caratteri che, lungi dall'essere imitativi, evocano in maniera diretta e immediata gli ambienti d'origine delle opere esposte. Elementi che possono sfuggire alla percezione consapevole del non specialista ma non alla sua sensibilità.

L'uso del tradizionale cotto toscano per il rivestimento della pavimentazione, la scelta dell'imbiancatura a intonaco naturale trattato alla «fiorentina» per le pareti, l'utilizzo della pietra serena come supporto delle opere e per le protezioni delle porte, alludono tutti ad un'architettura toscana coeva alle opere in mostra. La prima grande sala, con l'alto soffitto a capriate e la luce che piove lateralmente dall'alto, allude indubbiamente alla monumentale misura spaziale di una chiesa gotica toscana. Anche l'allestimento delle altre sale adempie ad 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».

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 e nella luminosità data dalle finestre, si evoca la dimensione prospettica dello spazio brunelleschiano.

Nella prima sala erano state riportate a vista, demolendo il soffitto ottocentesco, le magnifiche capriate lignee, e la luce arrivava da una grande finestra. In questa sala era allora esposto il grande Crocifisso di Cimabue. L'originale collocazione dell'opera emerge indubbiamente come uno dei risultati più suggestivi raggiunti dai tre progettisti. Il grande Crocifisso era stato posto quasi al centro della sala e sistemato su di un basamento in pietra serena che, per la scelta del materiale e la collocazione, evocava in maniera indiscutibile un altare medievale. Questa particolare esposizione rinunciava alla parete come supporto dell'opera e offriva una visione "a tutto tondo" del dipinto. Il Cristo, come sospeso, incombeva sullo spettatore in una visione alquanto suggestiva.

La disposizione del Crocifisso era stata ispirata ai tre progettisti da un affresco di Giotto, nel quale si riproduceva quella che era la collocazione di questa tipologia di opere nelle chiese del Trecento. Nella Basilica Superiore di Assisi, nel Presepe di Greccio, Giotto raffigurava il retro di un imponente Crocifisso, in una visione che mostra allo spettatore la struttura di sostegno che conferisce alla pala la

posizione, obliqua e incombente, riproposta nell'allestimento degli Uffizi.

Osservando i lavori dei tre progettisti, possiamo immaginare quanto la presenza di Scarpa abbia influito sull'ideazione e la scelta di questo insolito allestimento. Sarebbe sufficiente confrontare l'ostensione del Crocifisso della Galleria con gli allestimenti ideati da Scarpa nel Museo di Castelvecchio a Verona, dove alcune opere, scelte per le loro straordinarie qualità plastiche e formali, vengono proposte con allestimenti predominanti e insoliti. Scarpa suggeriva una lettura delle opere che sperimentava «un modo radicalmente nuovo di visione, concentrata su un solo oggetto per esplorarlo dall'alto, dal basso, in tutte le direzioni». Poiché il Crocifisso fu in seguito riportato a Santa Croce, dove subì in maniera irreparabile l'alluvione di Firenze, la soluzione più suggestiva dell'allestimento è venuta a mancare e l'originale struttura della sala è stata alterata; l'opera di Cimabue fu sostituita dal grande e altrettanto celebre dipinto di Giotto raffigurante la Madonna col Bambino in Maestà, eseguito per l'altare maggiore della chiesa d'Ognissanti a Firenze. Del vecchio allestimento rimane documentazione soltanto nelle fotografie d'epoca, che forse potrebbero essere mostrate anche agli odierni visitatori della Galleria come documentazione storica del progetto originale.

Gli ambienti ristrutturati furono mantenuti il più possibile omogenei a quelli delle altre sale. Furono inoltre create nelle pareti delle lunghe fessure verticali, al fine pratico di consentire eventuali spostamenti delle grandi opere della prima sala e per determinare scorci suggestivi fra stanza e stanza, rendendo quel senso di circolazione che le scatole murarie inibiscono.

Con questo intervento venivano eliminate dalle sale tutte le residue tracce degli allestimenti ottocenteschi.

L'architetto Bruno Zevi commentava favorevolmente la nuova sistemazione del Crocifisso: «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».

L'allestimento dei tre architetti nel panorama museografico italiano (e poche) divergenze che si manifestarono tra gli ideatori dell'allestimento del '56 possono essere riportate nel quadro più ampio delle due contrapposte correnti museografiche che si delinearono nel Dopoguerra sui restauri degli edifici storici adibiti a musei.

La corrente conservativa auspicava una soluzione moderata di ripristino ammodernato, subordinando l'architettura all'opera d'arte. L'altra tendenza, al contrario, vedeva nel museo un'occasione suggestiva per la nuova progettazione architettonica, facendo del museo un'opera d'arte in sé. Fin dalla loro nascita erano emerse le contraddizioni interne alle due linee museografiche. Il rischio insito nella corrente che individuava nell'architettura museale una vasta possibilità di intervento creativo era quello di rendere gli allestimenti stessi delle opere intoccabili. L'aumento delle collezioni richiedeva all'allestimento la massima flessibilità per poter incrementare le opere esposte.

In taluni casi l'aggiunta o lo spostamento di opere comprometteva pesantemente l'equilibrio generale della composizione museografica. Si era così combattuti tra l'alterazione dell'effetto e del messaggio dell'allestimento e la rinuncia ad esporre nuove opere. La disputa è, peraltro, ancora attuale e tra i tanti casi discussi (come anche quello delle Sale dei Primitivi agli Uffizi) spicca sicuramente l'allestimento

del museo veronese di Castelvecchio.

Nota di Federica Chiezzi: Un esempio: nel progetto originale delle sale dei Primitivi la parete di spalle a chi entra era stata pensata per rimanere vuota, data anche la scarsa illuminazione, mentre successivamente vi sono state collocate più opere. Elemento, questo, di polemica tra chi ritiene che l'allestimento di Michelucci, Scarpa, Gardella, debba essere conservato integro come saggio ormai storico di intervento museografico nella Galleria e chi ritiene che anche questo allestimento debba essere modificato per soddisfare le nuove esigenze di spazio della Galleria.

Ma se sono evidenti i rischi di un «museo-opera d'arte», per l'inalterabilità e la staticità nei confronti di eventuali mutamenti delle collezioni, i pericoli possono emergere anche in un restauro teso a ripristinare le forme originarie degli antichi edifici adibiti a musei. Scegliere tra "vero e falso" è un'operazione che annuncia molte insidie, soprattutto quando le stratificazioni si sono sovrapposte negli anni fino a divenire quasi un insieme inscindibile. I criteri selettivi di un restauro critico, in cui l'obiettivo è l'eliminazione fisica di tutto il materiale (marmi, dipinti, decorazioni, arredi) di dubbia autenticità o di grado non qualitativamente eccelso, rischiano di compromettere il vissuto storico degli edifici assecondando opinabili giudizi di merito e opportunità.

Un prototipo di questa tendenza lo offre il restauro, avvenuto nel secondo Dopoguerra, del Palazzo Rosso a Genova. Il palazzo era stato eretto tra il 1671 e il 1677 e, tra il XVIII e il XIX secolo, profonde trasformazioni resero quasi illeggibile la struttura originaria, manomissioni che perdurarono fino alla ricostruzione post-bellica. Nel 1874 la famiglia De Ferrari Galliera dono il Palazzo con tutte le sue raccolte al Comune di Genova, determinandone così la trasformazione in museo pubblico (in un percorso simile a molti musei italiani, Uffizi compresi).

In un articolo pubblicato nel 1961 su «Paragone», l'allora direttrice delle gallerie genovesi, Caterina Marcenaro, dopo aver ampiamente esposto le stratificazioni, le modifiche e le aggiunte susseguitesi nel Palazzo, fino alle distruzioni della guerra e alla ricostruzione del 1950, presentava retoricamente le due possibili tipologie di ristrutturazione: «riparare il monumento alla luce della sua configurazione prebellica confermando gli sconci interventi citati, o restaurarlo liberandolo dalle sovrapposizioni e dagli inserimenti disformi della sua virtualità originaria». L'intervento operato su Palazzo Rosso rientra nell'ambito del cosiddetto restauro critico: la Mercenaro intervenne rimuovendo tracce significative della storia del monumento, accusate di essere manomissioni e violazioni architettoniche del palazzo. I lavori, condotti dal Direttore delle Belle Arti del Comune con l'architetto Franco Albini, si rifecero alle planimetrie del 1677: furono quindi eliminate tutte le stratificazioni presenti, con l'intento di rendere più scorrevole la lettura dell'originario linguaggio barocco. La Dalai Emiliani definisce questo intervento «un vero e proprio manifesto programmatico di una teoria del restauro e di una filosofia dell'arte che oggi sentiamo profondamente estranei, ma di cui non possiamo non riconoscere la storicità e l'assoluta coerenza in rapporto all'identica matrice neo-idealista crociana».

Nel caso dell'allestimento agli Uffizi le due divergenti linee di

intervento si direbbero rappresentate, rispettivamente, da Michelucci e da Scarpa. Si legge dall'intervista a Michelucci:

«...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 imposto 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».

Pur non volendo inserire Michelucci in una corrente "conservatrice", si può riconoscere, nella sua tendenza museografica, una maggiore ricerca di "mimetismo", intendendo con ciò definire il suo atteggiamento prudente e discreto.

Scarpa, a differenza di Michelucci, come si è visto nel caso del museo di Castelvecchio, riteneva l'allestimento tutt'altro che secondario, primariamente funzionale all'esposizione dell'opera. Dalla costruzione dei ferri di sostegno alla disposizione delle opere, gli allestimenti di Scarpa portano firme autografe inconfondibili e neanche troppo nascoste. Osservando le caratteristiche dell'intervento nelle sale degli Uffizi, si desume che la mediazione (ma forse sarebbe più appropriato parlare di accordo) fu nell'uso di «sottolineature non formali o mentali, ma affidate invece all'evidenza sensibile dei materiali impiegati e alle tecniche artigiane di lavorazione, patrimonio di una tradizione costruttiva locale». Il museo stabiliva in tal modo una relazione concreta con il territorio in cui era radicato e nel quale aveva una sua ragione d'essere.

Il contributo di Roberto Salvini

Il ruolo di Salvini, ancora una volta, era stato determinante per le sorti della Galleria: aveva promosso un'inedita collaborazione con il mondo degli architetti, conseguendo così un saggio di innovazione museografica forse mai più ripetuto, nella sua straordinaria qualità, negli ambienti degli Uffizi. La scelta di riordinare proprio le sale dei Primitivi potrebbe inoltre essere messa in relazione al rapporto di Salvini con Lionello Venturi, pur non dimenticando che erano gli ambienti rimasti «indietro» nel rinnovamento della Galleria. Potrebbe non risultare imprudente mettere in relazione il nuovo interesse di Venturi nei confronti della pittura medioevale con l'allestimento a questa dedicato durante il directorato di Salvini. Del resto, altri studi venturiani erano stati accolti da Salvini e alcune riflessioni, come l'interesse di Venturi per i rapporti tra artisti di uno stesso tempo o ambiente, erano state, in parte, tradotte nel 1952 nel nuovo ordinamento della Galleria.

Resta comunque la constatazione che, ad eccezione di quasi tutto il patrimonio artistico presente in Galleria, i dipinti dei Primitivi non fanno parte delle collezioni granducali, ma provengono in larga parte dalle Soppressioni degli enti ecclesiastici dell'epoca leopoldina (1771) e napoleonica (1808). Tuttavia, il rilievo dato loro dal nuovo allestimento e dalle valutazioni degli studi storico-artistici di Venturi e, più tardi, di Previtali, ha fatto assumere a questo periodo artistico

un ruolo predominante anche all'interno delle collezioni del museo. Il lavoro agli Uffizi di Michelucci, Scarpa e Gardella si concludeva nel 1955, circoscritto alle prime sale, nonostante la richiesta di Salvini di poter continuare la ristrutturazione delle sale successive con la collaborazione degli stessi progettisti. Da quel momento alla ripresa dei lavori dovevano passare ben dieci anni, fino a dopo la tragica alluvione di Firenze del 1966.

Salvini, nel 1956, dopo la conclusione dei lavori nelle sale dei Primitivi, scriveva una Relazione sui lavori necessari per la sistemazione definitiva della Galleria. Nella relazione, oltre a richieste tecniche quali l'aggiornamento dell'impianto di riscaldamento e la revisione generale dei tetti della Galleria, Salvini chiedeva finanziamenti per il rinnovamento della Sala n. 8 (di Filippo Lippi, Alesso Baldovinetti, Antonio del Pollaiuolo...) che, pur facendo parte del percorso delle sale ristrutturate, era rimasta per mancanza di mezzi, nella vecchia veste. Prospettava inoltre la costruzione di una sala (mai realizzata), adiacente a quella delle Carte Geografiche, che contenesse unicamente l'Adorazione dei Magi di Leonardo, data la colorazione monocromatica del dipinto che mal sopporta la vicinanza di altre tavole. Il direttore degli Uffizi chiedeva finanziamenti anche per la sostituzione del relativamente moderno pavimento in marmo della Loggia di Levante (il primo corridoio) con un pavimento in mattoni, come già era stato fatto per la Loggia di Ponente (il terzo corridoio). Era ritenuta necessaria anche la trasformazione della sala del Perugino, ancora dominata dal lucernario a fungo. Salvini proponeva di affidare la ristrutturazione dei suddetti ambienti alla stessa commissione formata da Michelucci, Scarpa, Gardella, ma la richiesta non fu mai accolta. Scarpa tornò invece a lavorare agli Uffizi l'anno successivo, nel 1957, continuando fino al '60, chiamato da Edoardo Detti in qualità di consulente per l'allestimento della sala di esposizione del Gabinetto Disegni e Stampe. Tale sala era stata creata da Corrado Ricci (divenuto direttore degli Uffizi nel 1903) forse, come sostiene la Barocchi, «stimolato dalle recenti ricerche grafiche berensoniane»; ad arredamento stabile della sala di esposizione vi erano stati collocati gli arazzi.

La sala fu da Scarpa allestita con pavimento in piastrelle in cotto dell'Impruneta (Firenze), battiscopa in pietra serena, pareti color avorio semilucide, controsoffitto con rivestimento a fasce di legno, con lampade speciali incassate e disposte secondo uno schema irregolare, insistendo sull'utilizzo dei materiali locali, in conformità con il precedente allestimento. Per mostrare i disegni e le stampe furono predisposti pannelli da fissare alla parete con un piatto di metallo, oppure da collocare su uno speciale cavalletto in ferro fissato al pavimento.

Tra i lavori meno urgenti, ma uspicabili, segnalati nel rapporto di Salvini, erano anche il rinnovamento della struttura architettonica della Sala delle Arti e l'ampiamiento della Galleria per la sistemazione della Collezione degli Autoritratti e la creazione del Museo degli affreschi. Anche Salvini chiedeva il trasferimento dell'Archivio di Stato; decisione che nel frattempo giungeva a maturazione. Morozzi, a proposito del progetto, espresse alcune perplessità per la sottovalutazione della scelta per la nuova sede dell'Archivio e per la decisione di affidare il piano di lavoro dei Grandi Uffizi alla pressochè esclusiva responsabilità dell'architetto Nello Bemporad.

