



Ilaria Cattabriga

Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci e Carlo Scarpa con Roberto Salvini nelle Sale dei Primitivi agli Uffizi (1953-1956): una sfida museografica e museologica



Abstract

L'articolo mira a ricostruire la vicenda della riqualificazione delle Sale dei Primitivi agli Uffizi eseguita da Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci e Carlo Scarpa (1953-1956), mettendo in luce la genealogia del progetto emersa dallo studio dei documenti archivistici, delle fonti bibliografiche e dei dati raccolti grazie al rilievo strumentale e fotografico degli spazi espositivi interessati. Tale confronto permette di dimostrare quanto il programma proposto si inserisca perfettamente nella storia degli Uffizi e si fondi sul principio del minimo intervento.

The article aims to reconstruct the story of the project for the Sale dei Primitivi at the Uffizi Gallery designed by Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci and Carlo Scarpa (1953-1956). It aims at highlighting the genealogy of the project that emerged from the study of archival documents, bibliographic sources and data collected through the instrumental and photographic survey of the project area. This comparison makes it possible to show how well the suggested program fits into the history of the Uffizi Gallery and is based on the principle of the minimal intervention.



Introduzione

Il progetto per le Sale dei Primitivi agli Uffizi di Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci e Carlo Scarpa si contraddistingue per essere uno degli interventi museografici più significativi del secondo Novecento, ma è il meno trattato dalla letteratura esistente. Questo contrasto storiografico costituisce un tratto caratteristico per chi lo voglia studiare, dal momento che, anche se può sembrare un ostacolo all'intendimento dell'opera, in realtà è ciò che permette di discernerne ogni aspetto¹.

¹ Questo testo nasce da uno studio più approfondito svolto per l'elaborazione della tesi di laurea Magistrale in Architettura (Università di Bologna) dall'autrice. La tesi si intitola *Il progetto di Carlo Scarpa, Giovanni Michelucci e Ignazio Gardella per le Sale dei Primitivi agli Uffizi* (2016) (relatore Prof. Giovanni Leoni, co-relatori Prof. Matteo Cassani Simonetti e Prof.ssa Claudia Conforti), e sarà

La ricerca storica condotta sul progetto (Cattabriga, 2016) ne mette in luce la genealogia, che necessariamente comprende lo studio degli antefatti e delle preesistenze su cui esso si innesta, le fasi di realizzazione dello stesso e le relazioni esistenti tra gli attori della vicenda. Quando si approfondisce lo studio dell'intervento si riescono ad individuare i motivi e gli elementi che permettono di constatare che esso si inserisce perfettamente nella storia degli Uffizi, tema su cui si concentra questo contributo. Da un lato, infatti, persegue idealmente i precetti e le indicazioni progettuali dell'immediato dopoguerra lasciate in eredità dai tecnici che precedentemente avevano lavorato sulla stessa area espositiva e dalla committenza, dall'altro anticipa i provvedimenti che saranno presi solo dopo il 1956, quelli che hanno dato avvio a "I Grandi Uffizi" e "I Nuovi Uffizi".

È necessario quindi ricostruire le motivazioni che indussero la Direzione Generale alle Belle Arti, allora parte del Ministero della Pubblica Istruzione, a convocare tre architetti così diversi, i riferimenti da loro scelti e le soluzioni progettuali adottate. L'elaborazione del piano di riqualificazione della Galleria, che causa non pochi scontri tra i suoi autori, si fonda sul minimo intervento e viene realizzato grazie a un sapiente «lavoro di muratore» (Godoli 1994)², come afferma lo stesso Michelucci, quindi grazie a una profonda conoscenza delle tecniche costruttive e dei materiali della tradizione toscana. Esso non intacca le preesistenze e non altera gli spazi concessi, seguendo le direttive della committenza.

Tutto è pensato solo in funzione della valorizzazione delle opere e, per questo, diventa fondamentale il lavoro dell'allora direttore della Galleria Roberto Salvini, regista del cambiamento radicale che investe la concezione dello spazio delle nuove sale e la loro percezione.

I Musei nell'Italia divenuta Repubblica

Nel Dopoguerra il museo diventa il contenitore dello sviluppo dell'interesse per l'arte e per la pittura in particolare: le mostre d'arte, che un tempo sembravano riservate a una *élite*, richiamano grandi masse grazie soprattutto alla diffusione della stampa a rotocalco, all'interesse per l'arte non figurativa e alle riproduzioni a colori che compaiono sui libri d'arte. Dalla consapevolezza, espressa da Henri Focillon, che «*Quelque paradoxal que cela puisse être, je n'hésite pas à dire que les musées sont faits pour le public*» (Focillon 1923) nasce il museo moderno, il museo per il pubblico. A tal proposito, la data più certa a cui far risalire la nascita del pensiero

pubblicato a breve come monografia. Si riassumono qui di seguito le abbreviazioni degli archivi consultati citati in questo testo: ASGF - Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine (Firenze); MAXXI - Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura Archivio Carlo Scarpa.

² 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.

riguardo alla funzione sociale del museo moderno è il 1927, quando la commissione di esperti riunita per mettere a punto il programma dell'Office International des Musées (OIM), istituito l'anno precedente, formula le prime disposizioni sulle attività sociali ed educative dei musei, destinate ai paesi membri della Società delle Nazioni. La rivista del OIM, intitolata *Museion* costituirà lo strumento a stampa più efficace per la diffusione di tali disposizioni e l'organo ufficiale dell'OIM (Drangoni 2015).

Il processo di trasformazione del museo si realizza, in Italia e all'estero, nel corso del ventennio compreso tra i due conflitti mondiali e soprattutto negli anni Trenta. Esso è ampiamente trattato dagli anni del dopoguerra fino ad oggi (Rosi 1953; Venturi 1956; Dalai Emiliani 1982; Bennett 1995; Polano 1988; Cazzato 2001; Basso Peressut 2005; Huber 2005; Cimoli 2007; Mairesse 2007; Dalai Emiliani 2008). Secondo Luca Basso Peressut 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 rappresentano il contributo alla riforma museale in Europa e negli Stati Uniti (Basso Peressut 2005).

Mentre negli Stati Uniti l'idea di un nuovo museo educativo rivolto al pubblico di massa, 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. Se in Europa i musei nascono come trasformazione progressiva delle collezioni private principesche in istituzioni pubbliche e come conseguenza del processo di affermazione delle idee democratiche, negli Stati Uniti le ragioni che segnano la nascita dei musei sono da ricercarsi nella volontà di utilizzarle come strumento sociale e culturale (Binni, Pinna 1980, p. 55). I musei americani dichiarano il loro intento didattico ed educativo, mentre i musei europei sentono ancora il loro ruolo di istituzioni civiche nazionali: strumenti prima della Rivoluzione, poi promotori di ideali politici dell'imperialismo (Johnson 1950).

Giulio Carlo Argan è stato uno dei primi teorici dell'"Educational Museum" (Argan 1950, Argan 1971), inteso come macchina generatrice del pensiero visivo. Lo stesso tema viene ampiamente discusso nell'ambito del Convegno di Museologia di Perugia del 1955 organizzato dal Ministero della Pubblica Istruzione in collaborazione con l'Accademia Americana di Roma (Ministero della Pubblica Istruzione 1956), in cui Lionello Venturi espone l'idea dell'educazione alla "qualità artistica". Essa prevedeva un contatto diretto con i monumenti, con i capolavori nei musei, mentre il museo-scuola doveva contenere opere minori maggiormente accessibili, quindi fruibili e vicine al visitatore. 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 e si

augura, alla luce della pubblicazione del suo importante volume *Il Gusto dei Primitivi*, che avvenga una rivalutazione dell'arte medievale per troppo tempo non apprezzata (Venturi 1956).

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* (Boralevi, Pedone 1995). Becherucci sostiene che l'Italia abbia da sempre lavorato sui modelli e tecniche espositive principali, divenuti riferimento per la museologia mondiale, e che per prima abbia iniziato la conversione del collezionismo privato in veri e propri istituti a destinazione pubblica, con fini dimostrativi, dettati da precise scelte di contenuto (Boralevi, Pedone 1995, pp. 32-34, 37-39). Secondo Becherucci, la Galleria degli Uffizi è il primo esempio di museo moderno perché ne incorpora tutte le caratteristiche da lei descritte e destinate a svilupparsi nei secoli seguenti: 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 nonché dal superamento dell'idea di monotonia del museo come ambiente chiuso e ripetitivo. Al suo interno esistono funzioni accessorie agli spazi di esposizione delle opere come, ad esempio, locali per il restauro delle opere, per la didattica e per i laboratori (Boralevi, Pedone 1995, pp. 32-34, 45-48).

Così come nella ricostruzione di Firenze le rovine innescano nuovi spunti progettuali per il nuovo volto della città (Berenson 1945; Bianchi Bandinelli 1945; Ercolino 2003, pp. 74-79), allo stesso modo agli Uffizi e nelle gallerie italiane inizia un dialogo con la storia e 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 (Papini 1946; Basso Peressut 2005, p. 201)³.

Il dialogo fra la memoria e il progetto, sulla linea sottile che divide l'architettura del passato e la sua trasformazione di senso in un manufatto attuale, viene presentato da Franco Albini nel saggio del 1958 intitolato *Funzioni e architettura del museo* (Albini 1958, pp. 25-31). Secondo Albini, dopo la guerra il problema dei musei è entrato in un "terzo tempo" di sviluppo e, per fare fronte a questo cambiamento si deve sfruttare il fattore dell'ambientamento, che consiste nel cercare di rendere possibile il massimo godimento delle opere creando le più adatte condizioni nell'intorno. È dunque l'architettura ad avere il compito di avvicinare il pubblico all'opera d'arte, mentre l'ordinamento viene definito attraverso la classificazione

³ Si instaura un acceso dibattito tra le possibilità di ricostruzione in stile o con l'aiuto dell'architettura moderna, di cui i primi rappresentanti sono Bernard Berenson e Bianchi Bandinelli rispettivamente, che scrivono i due articoli *Come ricostruire la Firenze demolita* e *Come non ricostruire la Firenze demolita* su «Il Ponte» (cfr. bibliografia).

scientifico e la scelta delle opere, seguendo gli studi della storia dell'arte. La flessibilità inoltre presuppone che l'ordinamento sia mutabile per incremento delle collezioni o per modifiche museografiche, nonostante il carattere tradizionale di ogni museo vada mantenuto e integrato con attività didattiche per implementarne la funzione educativa, oltre a quella conservativa che già detengono (Argan 1955).

Riferimenti

Il progetto per le Sale dei Primitivi riconosce nella Sala 2, la Sala del Duecento e di Giotto, e in particolare nel grande *Cristo Crocifisso* di Cimabue (1270-1295), in origine al museo dell'Opera di Santa Croce a Firenze, il fulcro compositivo. La collocazione del Crocifisso sul fondo della prima sala a cui il visitatore accede viene definita dopo aver effettuato uno studio approfondito, documentato dagli schizzi di Scarpa, sulla esposizione della tavola alle fonti luminose, e sui supporti per l'allestimento. La grande conoscenza della storia dell'arte dei progettisti ha ispirato la scelta di disporlo con la stessa inclinazione con cui le croci dipinte venivano appese all'interno delle chiese nel Duecento e la decisione di prendere come riferimento per il progetto allestitivo il *Presepe di Greccio* della Basilica Superiore di Assisi.

Così come in epoca medievale il fedele contemplava le grandi croci esposte inclinate verso il basso, il visitatore autonomamente si pone ai piedi della grande croce appena entra in Galleria. L'affresco assisiato, che rivela l'estrema elementarità dei sostegni lignei dipinti da Giotto, è il riferimento che permette a Scarpa di mettere a punto il disegno dei ferri di supporto per la grande croce: due sottili tiranti e un sostegno verticale di ferro infisso in una pedana di pietra serena che, poggiando su piccoli piedritti di sostegno arretrati, sembra quasi staccarsi dal pavimento.

La disposizione del *Crocifisso* di Cimabue nella sala di Giotto svolge una funzione ordinatrice del progetto. Lionello Venturi, figura di riferimento dell'allora direttore della Galleria Roberto Salvini, nonché componente insieme a Mario Salmi e Giulio Carlo Argan della Commissione giudicatrice dell'intervento di Gardella, Michelucci e Scarpa, nel già citato *Il Gusto dei Primitivi* del 1926 aveva polemizzato nei confronti del regime fascista, che mirava al recupero degli artisti Primitivi (Barocchi 1983)⁴.

Secondo Venturi, per poter comprendere i Primitivi, bisogna riconoscere la «“rivelazione” nel processo creativo dell'opera d'arte» (Venturi, 1926, p. 9). Ciò sembra anticipare, oltre alla riscoperta dei pittori del Due e Trecento nel campo dell'arte, l'intento progettuale di Scarpa, Michelucci, Gardella e Salvini. Il progetto museografico deve sottolineare le influenze tra gli artisti esposti quindi l'ordinamento viene rivoluzionato secondo il criterio cronologico che abolisce la suddivisione per

⁴ Sui pittori Primitivi si vedano: Venturi 1926; Croce 1927; Previtali 1964.

scuole; allo stesso tempo il progetto architettonico deve aiutare il visitatore nell'autonoma ricostruzione dei collegamenti fra le opere. Analogamente, già nel testo di Venturi del 1926, sono incluse novanta tavole che non hanno solo la funzione di arricchire il suo pensiero, ma servono all'analisi perché messe a confronto. La comparazione tra le opere costituisce ciò che Salvini auspica si inneschi nella mente dei visitatori a Galleria riallestita con opere dei pittori Primitivi, da tempo solo conservate nei depositi.

Le tavole del Due e Trecento sono l'oggetto di un altro riferimento per il progetto, ossia la *Mostra Giottesca* del 1937: primo intervento di allestimento di Michelucci agli Uffizi, vede come mente organizzativa dell'esposizione Mario Salmi, anima scientifica della mostra, storico dell'arte e maestro di Salvini, suo assistente all'università, poi componente della Commissione giudicatrice per l'allestimento delle Sale dei Primitivi circa sedici anni dopo (Monciatti, 2010, p. 123). La *Mostra Giottesca* si inserisce nella storia delle esposizioni d'arte e anticipa molti allestimenti successivi: l'ordinamento non più interamente per scuole, il trattamento delle pareti a calce e l'uso di tinte chiare per il fondo neutro su cui posizionare le opere, l'impiego della luce naturale come elemento costruttivo, la decisione di appendere alcune opere, quelle più piccole, perché impossibile farlo con le grandi croci, all'altezza dello sguardo dell'osservatore e il disegno dello zoccolo che percorre l'intero perimetro dello spazio espositivo come elemento unificatore del progetto. Sulle pareti scarse, le opere si affiancano in stretta successione e nei fotogrammi dell'Istituto Luce si riconoscono alcune opere esposte anche nelle Sale dei Primitivi: simmetricamente rispetto al *Polittico di Bologna* (Giotto, 1335) si vedono il crocifisso malatestiano (attribuito a Giotto, 1301-1302 c.a.) e il *Cristo Crocifisso* (Cimabue, 1272-1280), la *Madonna Rucellai* (Duccio di Buoninsegna, 1285) con accanto la *Madonna in trono* di Badia a Isola (Mastro di Badia a Isola, 1290-1300 c.a.), e la *Maestà di Santa Trinita* (Cimabue, 1290-1300) (Monciatti 2010, pp. 81-84, 122-124).

Cronache del progetto

La collaborazione tra Soprintendenze alle Gallerie e ai Monumenti, direttore e architetti prende avvio agli Uffizi all'inizio degli anni Cinquanta e gli attori principali della vicenda, oltre ai tre architetti e Salvini, sono Guglielmo Pacchioni, Soprintendente alle Gallerie, Alfredo Barbacci, Soprintendente ai Monumenti, e Guido Morozzi, architetto della Galleria. Salvini e Pacchioni lavorano insieme alla nuova sistemazione della Galleria e la loro collaborazione molto affiatata, iniziata già nel 1949, si riconferma fino al 1952, anno in cui Filippo Rossi subentra a Pacchioni alla Soprintendenza alle Gallerie (Pacchioni 1951, pp. 5-20).

Pacchioni, in una relazione intitolata *A proposito dei lavori compiuti e da compiersi nella Galleria degli Uffizi* (1951), analizza lo stato di fatto trattando i «Problemi tecnici» e pensando ai «Criteri di ordinamento» (Pacchioni 1951, p. 5). Secondo Pacchioni, l'accordo tra esigenze diverse di ordinamento e restauro comporta un lavoro molto complesso, che permette di rintracciare soluzioni di compromesso. Il Soprintendente rileva i problemi di illuminazione e lo stato critico delle prime sale espositive (le Sale dei Primitivi), che hanno luce insufficiente e mal disposta, allo stesso tempo vede ottime possibilità di miglioramento delle stesse con l'apertura di nuove finestre o con l'utilizzo opportuno di velari. Quando descrive i «Criteri di ordinamento» ribadisce che le soluzioni tecnico-costruttive debbano procedere parallelamente e coerentemente con il riallestimento (Pacchioni 1951, p. 39). In una nota manifesta, inoltre, il suo disappunto anche su alcuni caratteri architettonici delle sale, come ad esempio l'uso del bardiglio accostato al mattone, che rompe la tradizione toscana dell'uso del cotto accanto alla pietra serena e viene usato come zoccolo alle pareti e come larga fascia di contorno dei pavimenti, che poi si triplica nell'incontro con le porte. Si sofferma poi sui vistosi contorni in marmo delle porte discordanti con il bardiglio, per di più in marmo fior di pesco, troppo impegnativo per ambienti neutri e difficile da intonare con i dipinti se ne usano fasce molto larghe, e i pavimenti ottocenteschi a scacchi bianchi e grigi che non si intonano a tutte le sale, suggerendo le successive scelte dei materiali.

Salvini conferma ciò che il Soprintendente sostiene in *Criteri di ordinamento e di esposizione* (Salvini 1951, pp. 43-47), spiegando 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 al fine di intendere lo «svolgere 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» (Salvini 1951, p. 44). Sottolinea inoltre 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 maggior parte delle sale sono «neutre», non detengono specifici caratteri di valore storico, artistico o architettonico e pertanto possono essere riordinate e ripensate senza prestare particolare attenzione alle preesistenze. Il rinnovo della Galleria interessa infatti proprio queste sale (Salvini 1951, p. 43).

Per arrivare alla costituzione della squadra operativa viene scelta una commissione costituita *ad hoc* da funzionari della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti. La commissione lavora per decidere quali progettisti avrebbero dovuto occuparsi dell'intervento e decide di scegliere tre architetti di levatura internazionale. Nella lettura dei documenti d'archivio rintracciati presso la Soprintendenza alle

Gallerie di Firenze⁵ e presso l'Archivio del MAXXI - Museo nazionale delle arti del XXI secolo⁶ si rintracciano i nomi di questi funzionari: il Direttore Generale del Consiglio Superiore delle Belle Arti Guglielmo De Angelis, l'Ispettore Generale Giulio Carlo Argan e il Segretario del Consiglio Nino Guerra, a cui si aggiungono i Soprintendenti alle Gallerie e ai Monumenti di Firenze Guglielmo Pacchioni, Filippo Rossi e Alfredo Barbacci.

La scelta dei progettisti delle Sale dei Primitivi, determinante per gli esiti della Galleria, avviene proprio per la loro diversità:

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 (Zevi 1971, pp. 191-192).

Si potrebbe forse ricondurre alla presenza di Argan nel Consiglio la scelta di Ignazio Gardella, dal momento che lo studioso è fortemente interessato all'opera dell'architetto (Argan 1956, Argan 1959) il cui metodo è connotato dalla tensione costante alla dimensione tecnica e al legame tra progetto e produzione. Scarpa invece inizia proprio in quegli anni le collaborazioni con i direttori di alcuni dei musei più importanti d'Italia, restaurati dopo la guerra, per studiarne i nuovi allestimenti. L'architetto veneziano sta lavorando alle Gallerie dell'Accademia a Venezia (1945-1960), riceve nel 1953 l'incarico per il riallestimento del primo piano del Museo Correr e di Palazzo Abatellis a Palermo, e progetta dal 1955 al 1956 l'ampliamento della Gipsoteca Canoviana a Possagno. Come notano Guido Beltramini, Kurt W. Forster e Paola 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 (Beltramini, Forster, Marini 2000, p. 154).

⁵ Archivio storico delle Gallerie fiorentine, Fondo Anno 1954 – Posizione Galleria degli Uffizi, Fascicolo n. 3 Sale Scarpa – Michelucci.

⁶ MAXXI, Archivio Carlo Scarpa, Serie Attività professionale, Allestimento di sei sale della Galleria degli Uffizi. Segnatura Scarpa/AP/1/149.

La convocazione di Scarpa potrebbe inoltre essere stata dettata dal fatto che Raghianti, amico di Scarpa, prende parte attiva al dibattito sul nuovo ordinamento degli Uffizi nel 1952, e, al momento della convocazione dei tre architetti, ricopre il ruolo di Sottosegretario alla Pubblica Istruzione.

Il 12 dicembre 1953 anche il Soprintendente ai Monumenti Alfredo Barbacci rilascia la sua approvazione delle opere compiute fino a quel momento nella *Relazione sull'andamento dei lavori di sistemazione della Galleria degli Uffizi*. Al Soprintendente preme che Guido Morozzi termini la redazione del piano paesistico di Firenze e, a proposito di quanto eseguito agli Uffizi fino a quel momento, chiede espressamente che Morozzi venga sollevato dall'incarico (Barbacci 1956, p. 47) in cui era impegnato dal 1951 affinché venga assegnato a Scarpa, Michelucci e Gardella. Convocati dalla Soprintendenza, dopo aver partecipato alla prima riunione del Consiglio Superiore delle Belle Arti a Firenze il 21 dicembre 1953, gli architetti effettuano i primi sopralluoghi.

Nonostante siano tre progettisti e professori universitari profondamente diversi tra loro per formazione e metodo, condividono il momento della Ricostruzione e il grande cambiamento che porta alla costituzione del museo come strumento di coesione sociale rivolto al pubblico di massa. Da questo comune contesto operativo nasce il loro intervento e, a quanto si legge nella corrispondenza tra i tre maestri, nelle trascrizioni dei dialoghi registrati nel 1990 dall'architetto Antonio Godoli in parte nella residenza di Michelucci a Fiesole e in parte proprio passeggiando nelle Sale degli Uffizi, il lavoro arriva a compimento, dopo accesi dibattiti e confronti, grazie alla profonda stima che nutrono l'uno nei confronti dell'altro. Il progetto prende forma direttamente in cantiere perché i tre sono lontani, abitano e lavorano a chilometri di distanza, mentre resta in Galleria l'architetto Guido Morozzi. In questo modo, Scarpa, Michelucci e Gardella possono incontrarsi a Firenze per prendere le decisioni fondamentali, solo verbalmente o talvolta disegnando direttamente sulle pareti.

Le Sale dei Primitivi sono le numero «2, 3, 4, 5-6, 7, 8 e 9 annesse al primo corridoio della Galleria degli Uffizi in Firenze»⁷ al secondo piano. In particolare, si tratta delle sale del Duecento e di Giotto, del Trecento Senese, del Trecento Fiorentino (Giotteschi), del Gotico Internazionale, del primo Rinascimento Fiorentino, del Lippi e del Pollaiuolo, che si trovano nell'ala di levante, dove precedentemente sorgeva il teatro buontalientiano. Nelle prime planimetrie storiche esistenti della Galleria, infatti, la porzione attualmente occupata dalle Sale dei Primitivi compare come aula unica senza suddivisioni interne. Nel 1889, quando il numero di visitatori era in aumento, è Luigi del Moro a volere la trasformazione del teatro mediceo: l'altezza del vano viene tagliata orizzontalmente in due parti per mezzo di un solaio

⁷ Intestazione presente su tutte le perizie di spesa.

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 (Cecchi-Paolucci 2007).

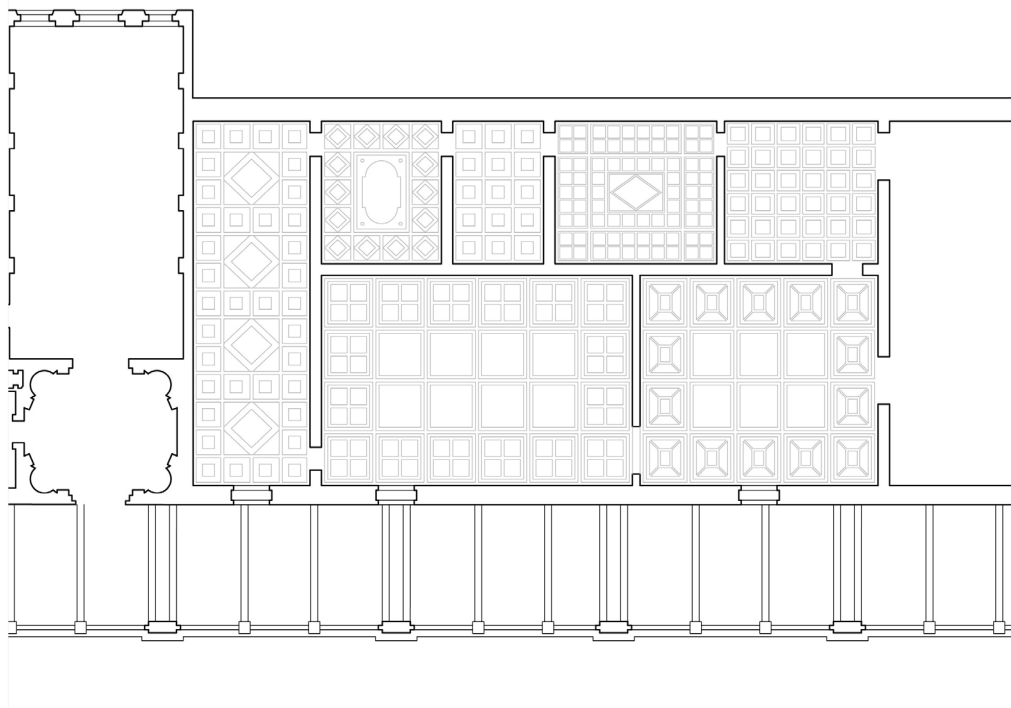


Fig. 1: Sala del Senato al secondo piano, restituzione grafica dei disegni a matita dei soffitti a cassettoni che coprivano le nuove sale al secondo piano sulla base di una immagine pubblicata in Cecchi-Paolucci 2007, p. 51 (immagine conservata presso ADS, Galleria degli Uffizi – cassetto 7). Ridisegno e restituzione grafica dei soffitti a cassettoni di Ilaria Cattabriga.

Nei disegni si riconoscono già, dalla differenziazione del disegno per ogni settore dei soffitti cassettonati, le suddivisioni delle sale, le tramezzature interne sono le stesse che compaiono nel progetto del 1956, che quindi vengono per la maggior parte mantenute.

La ricostruzione cronologica del progetto è possibile grazie a documenti ed elaborati grafici, per la maggior parte custoditi al MAXXI di Roma⁸, 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 architetti⁹ fondamentale è la relazione programmatica

⁸ MAXXI, Archivio Carlo Scarpa, “Scarpa-1.PRO/1/149 - CASS.24.3, Progetti e incarichi professionali” (consistenza: 34 elaborati grafici, 15 lettere, 3 telegrammi, osservazioni sul progetto, perizia di spesa, appunti vari, biglietti di treni). Si tratta di una grande cartella contenente 17 copie eliografiche, su alcune delle quali Scarpa ha schizzato a matita; 16 schizzi a matita su carta bianca; n. 1 foglio a velina.

di progetto¹⁰, 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 seguente¹¹. Il documento è firmato dai tre maestri e tocca tutti gli aspetti della Galleria che i sopralluoghi hanno messo in luce, che permettono di imbastire il «Progetto generale di sistemazione della Galleria degli Uffizi», che Salvini chiede loro di elaborare.

Nella relazione si legge dell'intervento politico dei vari Enti e operatori per convincere il Ministero, e quindi anche i suoi alti funzionari Guglielmo De Angelis d'Ossat e Giulio Carlo Argan (Canali 2015, p. 415), a finanziare le opere. Il progetto investe inizialmente tutta la Galleria¹² e prevede di formulare un piano generale scandito in diverse fasi, nel quale gli interventi e le realizzazioni parziali o di secondaria importanza si possano inserire organicamente. In questo modo tutto può essere eseguito con ordine senza correre né il rischio di sovrapposizione delle varie fasi né quello che queste non vengano terminate perché superate da sviluppi successivi o per mancanza di fondi. Il progetto di massima non avrebbe riguardato solo il piano della galleria, ma anche il recupero dei locali al piano inferiore occupati dall'Archivio di Stato al fine di ampliare lo spazio espositivo e di potervi costruire quelli che Scarpa, Michelucci e Gardella definiscono "ambienti complementari", necessari al museo moderno, quali laboratori, sale didattiche, fototeche e sala di consultazione.

Gli altri punti previsti dal piano generale prevedono una revisione e un miglioramento del nuovo gruppo di sale all'estremità del terzo corridoio, della nuova scala, di un giardino pensile sopra la Loggia dell'Orcagna (già fra gli interventi previsti dal progetto di Lando Bartoli del 1946), oltre alla costruzione di una nuova Sala di Leonardo, il riesame dell'ordinamento delle aree espositive con particolare

⁹ La corrispondenza presente presso il MAXXI copre un arco di tempo dal 13 gennaio 1954, quando Emma Micheletti invia a Scarpa una prima pianta della Galleria degli Uffizi, al 19 agosto 1954. MAXXI, Archivio Carlo Scarpa. Serie Attività professionale. Allestimento di sei sale della Galleria degli Uffizi. Scarpa/AP/1/149.

¹⁰ 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.

¹¹ 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, MAXXI, Archivio Carlo Scarpa. Serie Attività professionale. Allestimento di sei sale della Galleria degli Uffizi. Scarpa/AP/1/149.

¹² 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.

carattere architettonico come la Tribuna e, infine, un generale intervento di armonizzazione dei vani già aperti con il progetto di massima¹³.

Per quanto riguarda il riordino delle sale all'inizio del primo corridoio, in corso di esecuzione, Gardella, Michelucci e Scarpa esprimono la loro approvazione per la qualità di esecuzione dei lavori di risanamento, di sostituzione e rafforzamento delle strutture e delle coperture, per le modifiche portate all'impianto di riscaldamento e sostituzione del vetro lucido al vetro termolux dei finestroni dei corridoi. Nella loro visione, nonostante le opere vengano compiute in assoluto contenimento di costi, proprio per la loro necessità e per la correttezza di esecuzione, vanno terminate in modo da poter procedere con gli altri interventi previsti.

Gli architetti ritengono invece le opere eseguite negli interni e le soluzioni relative all'allestimento museografico meno soddisfacenti. Ciò che non convince Scarpa, Michelucci e Gardella è il mancato rispetto dei rapporti formali delle sale, le modanature ancora presenti che «trascurano o sopravanzano le opere esposte», impedendone la completa fruizione che meritano, il modo in cui le cornici di rigiro dei lucernai si inseriscono nel soffitto, che dovrebbe costituire un «limite luminoso»¹⁴ della composizione a carattere unitario.

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

Allo scopo di ottenere uno spazio unitario e fluido è fondamentale eliminare le tramezzature interne non portanti, come quella tra le sale 2 e 6 per creare l'enorme spazio della Sala del Duecento e di Giotto, le tramezzature tra la 3 e la 4 e quella interna alla 5¹⁵. I tre progettisti manifestano quindi la volontà di mutare anche la suddivisione planimetrica degli ambienti come strutturata unificando aree espositive e spazi di comunicazione. Ogni variazione viene considerata sempre alla luce del criterio museologico di fondo: l'ordinamento cronologico. Esprimono inoltre di voler attuare un ulteriore cambiamento per la forma dell'apertura della sala 4 per illuminare i ritratti di Piero della Francesca.

¹³ 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, pp. 1, 2.

¹⁴ Relazione programmatica della "Commissione Ministeriale speciale composta da Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci e Carlo Scarpa", cit. p. 3.

¹⁵ Relazione programmatica della "Commissione Ministeriale speciale composta da Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci e Carlo Scarpa", p. 4.

Concludono quindi 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 realizzare un intervento appariscente o anonimo»¹⁶.

Lo stato di fatto che si presenta ai tre progettisti nel 1953 è costituito dal risultato dei lavori condotti in vista della riapertura degli Uffizi nel 1952. Gli architetti della Soprintendenza ai Monumenti incaricati dell'opera di ripristino, pur provvedendo a liberare le sale degli arredi di gusto ottocentesco, vi inseriscono una retorica modernista che non porta a risultati migliori. Il sistema di illuminazione è costituito da lucernari di forme incombenti e inopportune, che diffondono negli ambienti e sulle opere una luce fredda – “da albergo diurno”, come le definisce Roberto Longhi (Beltramini, Forster, Marini 2000, p. 154) – suscitando così molte perplessità e critiche. 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.

Roberto Salvini decide le linee direttive per l'allestimento come il cambiamento dell'ordinamento da topografico a cronologico a lungo discusso e concordato con Pacchioni, l'esposizione di solo una o poche tavole per parete – lavoro attento che comporta una severa selezione dei dipinti – e l'eliminazione delle cornici. Scarpa, Michelucci e Gardella fondono il loro lavoro a quello del Direttore per mettere in luce le opere attorno alle quali progettare sia la loro disposizione sia lo spazio che ne permette la fruizione.

Emma Micheletti, collaboratrice di Roberto Salvini, ritrae efficacemente la figura del direttore, il suo affiatamento e la sua positività che permisero il buon lavoro di tutti, dal generale riordino della Galleria in vista della seconda riapertura al pubblico del 1952 alla fase successiva con Scarpa, Michelucci e Gardella (Micheletti 1956, pp. 57-60). Salvini emerge come figura centrale del progetto, responsabile dell'ordinamento delle opere e mediatore tra committenza e progettisti, e realizza un grande lavoro a contatto con i suoi collaboratori e con gli architetti al fine di eseguire un allestimento in grado «di svolgere la storia dell'arte nel libro degli Uffizi» (Micheletti 1956, pp. 57-60). Micheletti e Salvini iniziano a lavorare dalla Sala delle Arti e predispongono i materiali per lo studio dell'ordinamento delle opere d'arte. La sistemazione procede con il lavoro di “maquettes” iniziata per la disposizione delle opere del Botticelli, in una maniera molto semplice: tutte le tavole selezionate, i crocifissi, le Maestà, le pale d'altare, trittici e polittici vengono rappresentati tutti in scala su cartoni e contrassegnati dal titolo delle opere che rappresentano, per poi effettuare le prove di allestimento.

¹⁶ Relazione programmatica della “Commissione Ministeriale speciale composta da Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci e Carlo Scarpa”, cit. p. 5.



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



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

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

Ricordo qualche volta la nostra disperazione, perché riprendendo il lavoro lasciato interrotto il giorno prima, trovavamo la disposizione dei cartoncini cambiata e qualcosa, ahimè, non tornava. Il pomeriggio precedente era passato il Prof. Pacchioni e aveva provato qualche diversa soluzione, della quale poi ci parlava (Micheletti 1956, p. 58).

Il progetto di restauro degli spazi prevede, a livello di interventi macroscopici, la demolizione della vecchia soffittatura in legno e del vecchio pavimento in cotto, la ricostruzione di un solaio in laterizio armato al piano soffitto su speciale struttura di calcestruzzo armato e varie opere di muratura per il consolidamento delle strutture oltre alla ricostruzione dei solai al piano pavimento nelle sale del Duecento e nella sala del Lippi (2 e 8). Seguono molte opere murarie minori, sui vetri e sui ferri, opere impiantistiche e di finitura¹⁷.

Tra le lavorazioni più significative ci fu, nelle sale del Duecento e del Lippi, la raschiatura di tutte le pareti, mentre in tutte le sale si fissano gli intonaci successivamente sottoposti a stuccatura e levigatura con collanti, caolino e carta vetrata, le pareti sono tinteggiate con pittura lavabile NOVAL «con superficie a leggera scorza d'arancio»¹⁸ e sovrapposizioni di velature a varietà di tinte, dopo aver realizzato la stuccatura a colla sovrana.

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

Per i pavimenti, si decide di utilizzare il cotto dell'Impruneta da affiancare alla pietra serena, come suggerito da Guglielmo Pacchioni nelle relazioni degli anni precedenti. Il cotto viene quindi posato e arrotato a macchina, successivamente viene posizionato, lungo l'intero il perimetro delle sale, lo zoccolo in pietra serena lavorata a scalpello. Dello stesso materiale sono le lastre applicate alle pareti in corrispondenza degli stipiti per le porte di comunicazione pensate per mettere in comunicazione le varie sale.

¹⁷ Le perizie raccolte presso il MAXXI 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. Le perizie enunciano le lavorazioni previste comuni a tutti i vani e quelle in progetto solo per alcune sale.

¹⁸ PERIZIA DI SPESA N. 4 – OPERE DI IMBIANCHINO, 20 agosto 1954, MAXXI, Scarpa/AP/1/149.

Nel progetto definitivo la sala 2 viene unita alla 6, successivamente integrata alla 5. Nonostante nella relazione i tre progettisti dichiarino l'intenzione di eliminare anche la parete di separazione tra le sale 3 e 4, nel progetto finale la suddivisione viene mantenuta. Inoltre, benché nella versione "preliminare" degli elaborati conservati al MAXXI gli accessi si mostrino ancora centrali o raddoppiati, nel progetto definitivo sono stati posti tutti in aderenza alle pareti, per evitare una distribuzione assiale delle aperture e creare un percorso tagliato in obliquo. Tutte le aperture vengono addossate alle pareti perimetrali eliminando così le spalle, a eccezione di quella che mette in comunicazione le sale 8 e 9, spostata simmetricamente a quella di connessione tra la 7 e la 8. Nel progetto "preliminare" tali soglie presentano luci e altezze differenti, mentre nella versione definitiva del progetto tutte vengono uniformate alle dimensioni della prima porta di accesso dal corridoio principale, eccetto quella a tutta altezza che mette in comunicazione la 4 e la 5-6. Il rilievo strumentale rivela che in realtà i varchi variano nelle loro dimensioni solamente di pochi centimetri per permettere la giusta costruzione delle prospettive.

La planimetria generale prevede inoltre grandi lucernai dalla forma rettangolare e con un profilo di rigiro sempre equidistante un metro e mezzo dal perimetro delle pareti di ciascun vano. Anche questo aspetto viene rivisto nel progetto definitivo: ogni stanza ha una sua individualità dettata dalle tavole e bisogna provvedere a garantire il comfort climatico adeguato all'interno degli ambienti con sistemi di oscuramento. Nella sala di Giotto, dove la quantità di luce necessaria è ingente perché grande è il volume – aumentato dalla demolizione del soffitto ottocentesco – da illuminare, viene realizzata la grande apertura a nastro sul lato ovest, verso il Piazzale degli Uffizi, alla quota di imposta delle capriate. Questa permette l'ingresso della luce naturale dall'alto e lateralmente: il fascio luminoso entrante inonda il *Crocifisso* di Cimabue e le tavole alle pareti, opportunamente inclinate per evitare la formazione di riflessi. La finestra a nastro prevede la possibilità di essere oscurata grazie all'inserimento di una tenda con meccanismo a incasso nella parete. Al fine poi di ottenere una costante incidenza di luce si posizionano forti lampade all'esterno, sopra il tetto, evitando di inserire disordinatamente corpi illuminanti (Argan 1959)¹⁹.

Nelle sale 3 e 4 si demoliscono i lucernai e il soffitto che corrono da parte a parte dell'unico vano per realizzarne di nuovi "a capanna" che seguono l'inclinazione a doppia falda, in sostituzione delle coperture a volta spaccata che compaiono nelle tavole di progetto "preliminare". Nella sala 5-6 un lucernario a doppia falda digrada verso l'esterno della fabbrica seguendo l'andamento della copertura e illumina *L'Incoronazione della Vergine* di Lorenzo Monaco (1414); la luce proveniente dalla

¹⁹ È ciò che 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.

finestra viene utilizzata invece per diffondere luce radente sulle altre opere. Le sale 7 e 9 sono dotate di due grandi aperture ciascuna, che da sole soddisfano le esigenze illuminotecniche, escludendo quindi la realizzazione di lucernai.

Le opere devono essere illuminate in maniera evidente, ma la loro conservazione impone che si debba limitare al massimo il degrado che la luce può provocare su di esse (Ufficio Direzione Lavori 2005, Chimenti, Moroni, Vivoli, Iarussi 2005). Sono state adottate soluzioni non invasive per l'illuminazione dello spazio architettonico affinché queste interferiscano il meno possibile con la percezione degli ambienti, ponendo anche una particolare attenzione agli effetti generati proprio sull'architettura, sulle superfici e sui volumi, con una luce invisibile.

Nel progetto finale i lucernai delle sale 3 e 4 rispettano un ulteriore sistema proporzionale: la loro forma e la loro posizione sono determinate dalla proiezione sul piano verticale del filo interno delle aperture. Analogamente, il punto in cui il controsoffitto in legno sopra le capriate della sala 2 cambia inclinazione da obliqua a orizzontale, per terminare sulla parete esterna sopra la grande finestra a nastro, viene intercettato dalla proiezione verticale dell'intradosso dell'apertura (ingresso nella sala 3) e dal prolungamento dell'inclinazione della falda sopra le capriate.

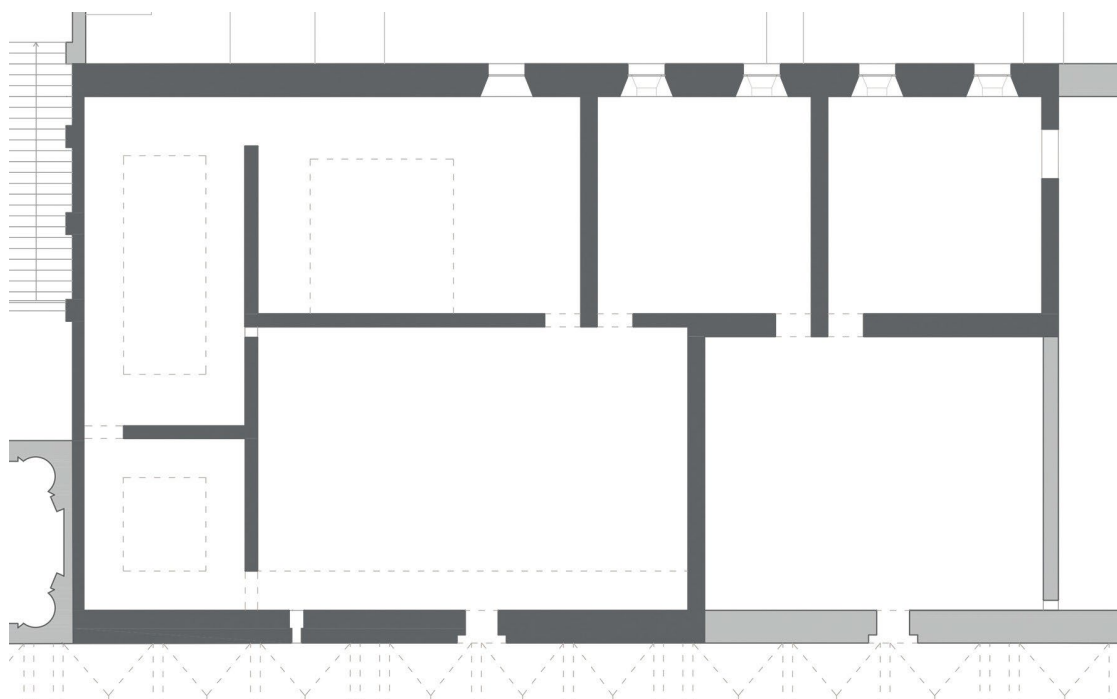


Fig. 4: Planimetria del progetto realizzato dove si possono notare la posizione e la forma dei lucernai. Disegno di Ilaria Cattabriga.

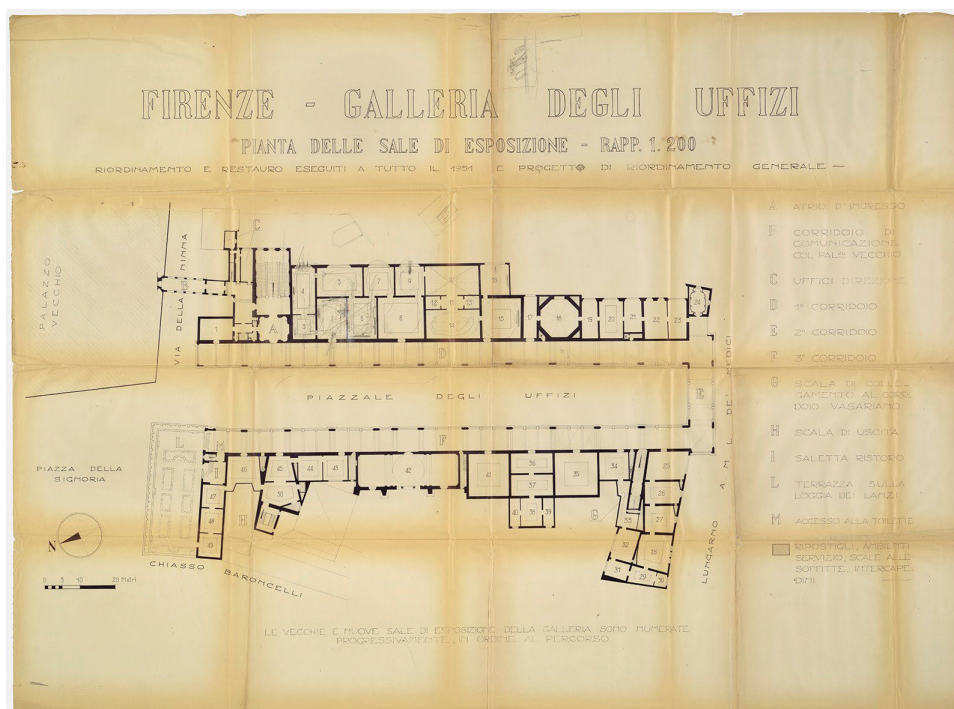


Fig. 5: Planimetria generale della Galleria degli Uffizi, riordinamento e restauro compiuti fino al 1951 e progetto di riordinamento generale, scala di rappresentazione 1:200, eliocopia, n. 052569, MAXXI, Scarpa-1.PRO/1/149 - CASS.24.3, Progetti e incarichi professionali.

Le idee sul progetto si evolvono e forse ancora più interessanti dei disegni raffigurati sala per sala in pianta e in alzato sono gli schizzi a lato. Da essi risulta evidente che lo strumento basilare per l'elaborazione del progetto è la prospettiva, metodo di rappresentazione che prevale sugli studi in pianta o in sezione. Disegnando velocemente a fianco dei disegni tecnici, Carlo Scarpa studia accuratamente le viste da una sala all'altra; le pareti divisorie sono evanescenti e si vede, attraverso di esse, che la disposizione delle opere alle pareti cambia per trovare la giusta "impaginazione" in funzione della loro più corretta fruizione nello spazio, seguendo il filo narrativo del nuovo ordinamento.

L'intervento definitivo si inserisce negli spazi esistenti senza apportare grandi modifiche perché incontra i vincoli, ma, nonostante ciò, la cifra stilistica di Carlo Scarpa si rende riconoscibile. Come osservano Guido Beltramini, Kurt W. Forster e Paola Marini

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 (Beltramini, Forster, Marini 2000, p. 154).

Gli architetti modificano il percorso che il visitatore deve percorrere e danno vita a un progetto che si innesta perfettamente nella preesistenza lasciando intatti gli ambienti e mettendo in atto una perfetta armonia tra le parti, portando a esecuzione un'operazione rivoluzionaria sul percorso espositivo che riesce nell'intento di tenere sempre viva l'attenzione del visitatore. Il progetto museografico così costruito assolve l'importante compito di narrare la storia dell'arte ricostruendone il testo nell'architettura delle sale. Si tratta di un «percorso come avventura» (Albertini, Bagnoli, 1992, p. 19) la cui particolarità è efficace 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.

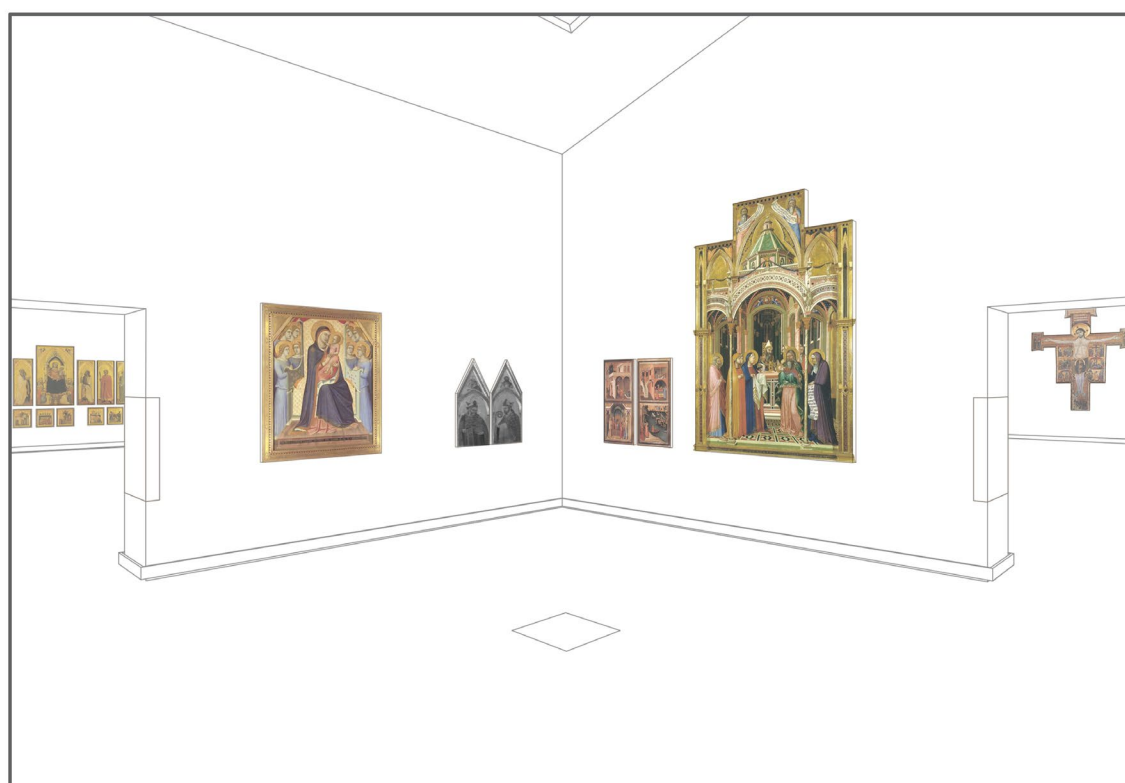


Fig. 6: Prospettiva della Sala 2 verso la sala 3. Disegno e fotoinserimento di Ilaria Cattabriga.

Fig. 7: Prospettiva della Sala 3 verso le sale 2 e 4. Disegno e fotoinserimento di Ilaria Cattabriga.



Fig. 8: Prospettiva della Sala 4 verso la sala 2 attraverso il taglio verticale realizzato sulla parete divisoria tra le due sale. Disegno e fotoinserimento di Ilaria Cattabriga.

Fig. 9: Prospettiva della Sala 4 verso la sala 5-6. Disegno e fotoinserimento di Ilaria Cattabriga.

Osservando i caratteri architettonici delle sale riallestite e mettendo a confronto il nuovo allestimento con quello ottocentesco, appare evidente che il progetto museografico degli anni Cinquanta attua una traslazione dal concetto di ambientamento delle opere all'astrazione, senza prevedere alcun processo di mimesi. La scelta dei materiali, le volumetrie delle sale delineate da coperture "a capanna" 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 sono estremamente semplificati, accennati, e si percepiscono nel procedere lungo il percorso espositivo, riuscendo nell'intento evocativo che nega ogni eventualità mimetica.

Per quanto riguarda i materiali, l'uso del tradizionale cotto toscano per il rivestimento della pavimentazione, la scelta dell'imbiancatura a intonaco naturale trattato «alla fiorentina» per le pareti e l'utilizzo della pietra serena come supporto delle opere, a protezione delle spalle delle aperture e per le panche fiorentine sotto le finestre, alludono a un'architettura toscana della tradizione coeva alle opere in mostra. La prima grande sala in particolare, con l'alto soffitto a capriate e la luce proveniente dall'alto, restituisce l'idea del grande spazio mistico di una chiesa gotica toscana senza che vi venga ricostruito fedelmente. Anche l'allestimento delle altre sale, dove è sempre presente una luce diffusa, adempie a una funzione evocativa (Salvini 1957, p. 23).

Allo stesso modo, lo spazio armonico e la diffusa luminosità delle prime sale del Quattrocento permettono di percepire la dimensione prospettica dello spazio evocata dal progetto (Chiezzi 2006, p. 47).

Nella prima sala, oltre alla grande apertura orizzontale, con la demolizione del soffitto ottocentesco, vengono consolidate e rinverzate le grandi capriate lignee, strutture portanti dell'intero involucro, sotto le quali viene posizionato il grande Crocifisso, che, prima di essere sostituito dalla *Madonna col Bambino in Maestà* di Giotto, è visibile non solo appena si entra, ma anche dalle sale attigue (5-6 e 7). Scarpa studia a lungo l'allestimento di quest'opera, che decide infine di posizionare su di un basamento in pietra serena che, per la scelta del materiale e per la sua collocazione, ricorda un altare medievale. Il *Cristo crocifisso* è visibile da ogni angolazione perché rinuncia alla parete come supporto (Zevi 1945, Zevi 1950).

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



Fig. 10: Foto storiche dell'inaugurazione nel 1956, sala 2. GFPMFi, immagine n. 103566.

Fig. 11: Foto storiche dell'inaugurazione nel 1956, sala 5-6. GFPMFi, immagine n. 103574.

Il progetto vede la propria evoluzione sulla nuova concezione di uno spazio continuo, fluido e omogeneo. Le opere esposte vengono posizionate sulle pareti, eccetto ovviamente il grande Crocifisso, a seconda degli studi condotti sui rapporti proporzionali: come indica Guglielmo Pacchioni qualche anno prima (Pacchioni 1951, pp. 5-20) e come ribadisce la relazione di progetto, si studiano i rapporti dimensionali tra le opere e tra queste e le dimensioni delle sale, i rapporti di colore, quindi le dissonanze tonali o cromatiche di ciascuna opera con quelle 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 quindi in considerazione la dimensione dei vani in rapporto alla quantità di persone che vi si possono affollare ammirando i capolavori di maggiore notorietà.

Dagli studi effettuati sui disegni preparatori per l'allestimento delle sale e dai dati emersi dai rilievi strumentali e fotografici risulta che, dopo aver verificato i rapporti proporzionali, le opere sono state collocate su un'unica linea di imposta. Questa fascia libera, alta novanta centimetri, elimina e sostituisce il piano, alto più o meno quanto questa fascia, individuato dalle modanature di stucco che percorreva tutto il perimetro delle sale e su cui poggiavano le opere nell'allestimento ottocentesco. La fascia di imposta definisce il piano d'appoggio delle tavole citando l'altezza degli altari medievali e riesce nell'intento di conferire una generale continuità spaziale, sottolineata dal battiscopa metallico alto e distaccato dalle pareti.

È evidente l'intenzione di lasciare vuota la parete alle spalle del pubblico che entra in Galleria dalla sala di Giotto e di posizionare le tavole delle stesse dimensioni, o di dimensioni molto simili, sulla medesima parete, mantenendo un numero massimo di cinque opere per ognuna.

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

Studiando gli alzati, essendo le sale molto alte, rispetto all'estesa superficie di ogni parete i vuoti delle aperture risultano trascurabili. Ogni muro bianco ospita un bilanciato numero di opere e tutto lo spazio è organizzato perfettamente, non solo seguendo una disposizione governata dagli assi di simmetria, ma anche isolando alcune opere e rispettando alcuni schemi in altezza. Ripetendo infatti in altezza la misura della fascia di base alta novanta centimetri per tre volte si raggiunge la quota

di intradosso delle aperture e il limite superiore della fascia, all'interno della quale si dispongono tutte le opere di dimensioni minori. Ripetendola altre due volte si intercettano i vertici delle pale d'altare più alte.

Le opere sono attentamente selezionate e, anche nel progetto realizzato, si rintracciano le intenzioni progettuali decifrabili sulle tavole d'archivio: se ne espongono un numero esiguo rispetto a quelle disponibili nei depositi e alcune, quelle di maggiori dimensioni, vengono isolate sulle pareti. 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 parte ancora si avverte» (Salvini 1951, pp. 33-41, cit. p. 43).

Alla fine del mese di ottobre 1955, Salvini scrive a Scarpa, dopo essersi consultato con Michelucci, per pensare all'allestimento definitivo, che comprende l'approvazione finale del posizionamento delle opere e l'eventuale esposizione di queste private delle cornici ottocentesche. Secondo Salvini, infatti, le cornici generano solo confusione nella mente del visitatore dal momento che creano dei falsi storici: vanno quindi progettati i supporti caso per caso, per ogni opera singolarmente²⁰.

Salvini afferma che «si è cominciato ad affrontare il problema delle cornici, spesso troppo brutte o discordanti col carattere del quadro» (Salvini 1951, cit. p. 47). Ritiene opportuno eliminarle per due motivi: il primo è che il visitatore, già impegnato a ricostruire rimandi e influenze tra i vari artisti, non deve subire l'effetto di falsificazione che crea una cornice ottocentesca su una tavola del XIII o XIV secolo, mentre il secondo, più pratico, mira a evitare che la luce proveniente dall'alto crei un'ombra sui bordi delle tavole e ne possa disturbare l'osservazione. Le opere isolate e private delle cornici sono disposte nello spazio unitario, si mostrano al visitatore nude nella loro semplicità, grazie ai supporti, impercettibili elementi in ferro a parete caratterizzati da un disegno concepito per adempiere al solo atto discreto del "porgere". Le tavole sono infatti sospese sulle ampie pareti grazie a elementi inseriti negli angoli o superiormente, come nel caso delle pale d'altare appoggiate sulle lastre di pietra serena, disegnate appositamente per ciascuna in funzione della luce e dei rimandi prospettici.

Nel 1956 la prima opera che si mostra al visitatore è il *Cristo Crocifisso* di Cimabue, che domina la scena per le sue dimensioni (448x390 cm) e per la posizione inclinata, la croce è fissata al muro da un sistema di tiranti, che nella soluzione finale viene mantenuto per la parte superiore dell'opera, mentre, per la

²⁰ 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.

parte inferiore, riprende l'idea iniziale del piedistallo a "T" inserito nella lastra di pietra serena.

Le pareti a tinte "neutre" costruiscono un piano di sospensione tra i pavimenti in cotto e le capriate lignee nella sala 2, tra i pavimenti in cotto e i luminosi soffitti nelle altre sale²¹. Scarpa sceglie pitture lavabili trasparenti da stendere sull'intonaco bianco in più mani, effettuando sovrapposizioni di velature a varietà di tinte con superficie a leggera scorza d'arancia.

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

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

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

²¹ 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.

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. Si decide inoltre, diversamente da quanto si pensava di fare inizialmente, di esporle affiancate alle altre opere del Botticelli, di inserire il *Ritorno di Giuditta dal campo nemico* e il *Ritrovamento del corpo di Oloferne* nello stesso modo in cui sono disposti i *Ritratti dei Duchi di Urbino* nella sala 7, quindi perpendicolarmente alla parete compresa tra le due grandi finestre.

Il contrasto nel minimo intervento

Il tema del contrasto, che muove la genesi del progetto e permette di ottenere un risultato equilibrato e omogeneo, nasce prima tra gli architetti: loro stessi confessano gli scontri avuti in cantiere su questioni di metodo da cui derivarono ulteriori inconvenienti in cantiere (Godoli 1990, pp. 51-54). Michelucci afferma la propria volontà di sparire dietro al progetto che può solo nascere dalla volontà di mettere in risalto i capolavori da esporre, mentre Scarpa dichiara il suo intento di lasciare un segno distintivo del proprio contributo.

Tra i tre maestri si innescano tensioni attribuibili alle correnti antitetiche sugli allestimenti, quella conservatrice e quella innovativa, incarnate rispettivamente da Michelucci e da Scarpa, mediate dalla presenza di Gardella e dal direttore Salvini.

Questo è stato possibile proprio grazie alla proficua collaborazione con il Direttore, che promuove un'inedita collaborazione tra storia dell'arte e architettura, e quindi anche grazie al contrasto positivo di vedute fra i progettisti, all'intervento di Gardella nel ruolo di maggior mediatore e alla grande abilità degli architetti nel procedere in un lavoro di squadra. Se infatti avesse prevalso una sola posizione sulle altre, anche l'equilibrio del progetto realizzato sarebbe stato turbato, mentre ancora oggi costituisce un suo punto di forza.

Se per Scarpa è fondamentale la riconoscibilità e il segno progettista, nel risultato finale non si vede la mano di uno solo dei tre e nessun contributo si sovrappone agli altri in maniera evidente. Le sale dei Primitivi rappresentano il prodotto del lavoro di tre personalità e professionalità decisamente differenti, dal cui contrasto e confronto nasce un risultato che altro non si può definire se non unitario in tutti i suoi tratti. Il contrasto nasce però, a cantiere già aperto, anche tra progettisti e la commissione giudicatrice del progetto composta da Giulio Carlo Argan, Mario Salmi e Lionello Venturi sulla possibilità di esporre i principali capolavori in un'unica sala oppure distribuirli e alla fine si «ritenne che fosse importantissima l'impressione

prima che portava a rendersi conto dei valori presenti nella Galleria» (Godoli 1990, pp. 51-54). L'effetto finale fu eccezionale grazie alla luce che veniva dall'alto.

L'equilibrio e il carattere unitario costituiscono gli esiti più importanti del progetto, frutto della sapienza degli architetti, di un grande lavoro di coordinamento e di un ulteriore processo di mediazione tra quanto richiesto dalla committenza e le intenzioni progettuali degli architetti, da mettere a confronto con quanto la fabbrica vasariana permetteva di mettere in pratica. Il programma eseguito nel primo gruppo di sale espositive degli Uffizi si rivela infatti come la continuazione del progetto di Lando Bartoli, che mette in luce, già nell'immediato dopoguerra, le problematiche della Galleria, e che vengono a loro volta risolte, grado per grado, nel corso delle varie fasi di sistemazione. Gardella, Michelucci e Scarpa non tralasciano il vissuto della fabbrica vasariana nelle varie fasi di trasformazione e seguono le direttive della Soprintendenza e della Direzione al fine di mettere a punto un programma di rinnovo efficace che si risolve nel minimo intervento, che costituisce quindi la scelta progettuale principale e la forza generatrice, armonizzante e mediatrice dei contrasti, da cui deriva l'altissimo risultato. 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. L'efficacia del progetto risiede nella cura dei particolari e nei dettagli più impercettibili come il vuoto che esiste tra il perimetro dei controsoffitti e il limite delle pareti che va a definire il "contorno" delle sale. Il senso di equilibrio e armonia che si percepisce appena si varca la soglia del grande salone del Duecento è dato dalla pulizia della composizione, dalla cura dei dettagli e dalle proporzioni che i maestri hanno saputo rintracciare e utilizzare negli spazi grazie a uno studio attento tra le dimensioni di ciascuna sala e tra le dimensioni dei dipinti. Queste analisi hanno permesso loro di rintracciare un quadro generale dei rapporti che regolano gli spazi esistenti al fine di operare con la massima esattezza possibile, mantenere il controllo su tutti gli aspetti del progetto e ottenere sia l'uniformità degli spazi sia l'unitarietà del percorso visivo.

In cantiere si rivela fondamentale l'impegno dell'architetto Guido Morozzi che si fa abile interprete delle direttive di Scarpa, Michelucci e Gardella nella direzione lavori. Così il suo contributo si unisce al lavoro di squadra e diventa decisivo per la riuscita di un intervento omogeneo e ben eseguito. Carlo Scarpa si occupa dei supporti e di tutte le soluzioni allestitive studiate con estrema precisione, grazie alla quale ottiene 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, sul progetto della luce, levando materia per realizzare i tagli delle porte e delle finestre sovradimensionate in modo che le pareti sembrino piani intersecantesi. Importante è il suo lavoro che si focalizza sulla progettazione dei dettagli esecutivi e sul rapporto tra interno ed esterno – tra l'antico edificio 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. Michelucci è un punto di riferimento per Firenze e per gli Uffizi, le sale dei Primitivi rispecchiano la ricerca di volumi semplici e dimensioni chiare spesso ricercate dal maestro che si fa portatore della tecnica costruttiva fiorentina nei materiali scarni e nelle opere, nella ricerca di un moderno rapporto con la tradizione toscana. A lui si deve probabilmente l'armonia degli spazi puri e astratti che evocano l'architettura medievale delle chiese degli ordini Cistercensi e Mendicanti. Nella stessa opera di Michelucci si è sempre delineata la compresenza simultanea di due vie distinte, nate da una matrice comune: l'una, «la via dell'inquieta acquisizione delle istanze di un Moderno, subito tradito e declinato in un personalissimo e toscano espressionismo e che ha visto far seguito una produzione di molti esempi, come i grandi edifici pubblici, le molte chiese, i palazzi per gli uffici», l'altra è intrisa dello studio e della riscoperta dei materiali della tradizione, della semplicità dello spazio, della capacità di rendere una architettura appartenente al luogo in cui viene costruita. Queste due linee si separano e si ritrovano continuamente nell'opera di Michelucci, trovando un equilibrio nel lavoro del grande maestro fiorentino (Fabbrizzi 2008, p. 116), che forse, proprio grazie alla sua grande capacità di trovare l'armonia tra forze opposte, gioca un ruolo importante anche nel progetto per le Sale dei Primitivi. Proprio Michelucci racconta che il progetto si disegna direttamente sul muro, in questo modo avviene il confronto tra i tre architetti, momento decisivo per il raggiungimento dell'equilibrio tra le parti. Nelle Sale dei Primitivi il progetto trova esecuzione tra le volontà degli architetti e, proprio al raggiungimento del punto di sottile equilibrio tra gli intenti, si realizza anche l'idea di Michelucci che l'opera nella realtà nasca spontaneamente, in maniera anonima, via via a contatto con quei capolavori: il museo come opera d'arte si fa semplicemente eseguire e l'architetto può solo porsi in secondo piano, portando a termine il proprio compito.

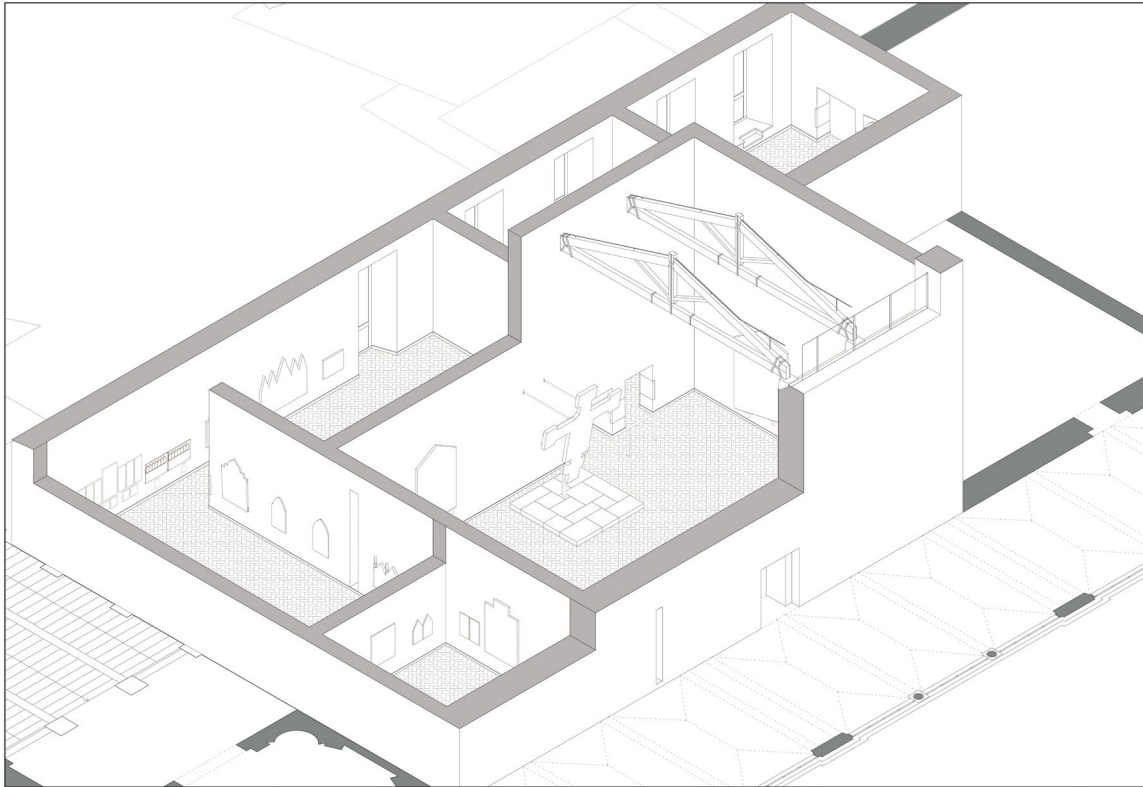


Fig. 12: Spaccato assonometrico del progetto realizzato. Disegno di Ilaria Cattabriga

L'autrice

Ilaria Cattabriga ha conseguito nel 2021 il dottorato di ricerca in Architettura e Culture del Progetto presso l'Università di Bologna, dove si è laureata nel 2016. È stata libera ricercatrice all'Università di Buenos Aires (2018) e al MIT (2019 e 2022). Nell'ambito delle celebrazioni del centenario di Leonardo Ricci, ha collaborato alle mostre di architettura sulla figura dell'architetto nel 2019 (presso il CSAC) e 2020 (a Firenze).

Partecipa regolarmente a convegni nazionali e internazionali e i suoi interessi di ricerca si concentrano sulla relazione tra Visual Design/Semiologia e Architettura/Urban Design. Attualmente è impegnata in una ricerca sulle politiche urbane e sulla trasformazione della città storica di Bologna negli anni Sessanta e Settanta. È autrice del libro *Leonardo Ricci in the United States (1952-1972)*, professoressa a contratto di Storia dell'Architettura presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Bologna e journal manager della rivista *Histories of Postwar Architecture*.

Riferimenti bibliografici

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

Albini, F. 1958, 'Funzioni e architettura del museo', *La Biennale di Venezia, rivista dell'Ente Autonomo della Biennale di Venezia*, vol. VIII, no. 31, pp. 25-31.

- Argan, G.C. 1950, 'Expositions itinérantes et éducatives dans les musées d'Italie', *Museum*, vol. III, no. 4, pp. 286-288.
- Argan, G.C. 1955, 'Problemi di museografia', *Casabella-Continuità*, vol. XIX, no. 207.
- Argan, G.C. 1956, 'Opere di Ignazio Gardella', in *Architect's year book*, Elek Book, London.
- Argan, G.C. 1959, *Ignazio Gardella*, Edizioni Comunità, Milano.
- Argan, G.C. 1971, 'La prospettiva del museo', *I Futuribili*, vol. V, no. 30/31, pp. 53-61.
- Barbacci, A. 1994, 'Relazione sull'andamento dei lavori di sistemazione della galleria degli Uffizi', 12 dicembre 1953, in *Gli Uffizi. Studi e Ricerche*, no. 12, Centro Di, Firenze, p. 47.
- Barocchi, P., Ragionieri G. 1983 (eds.), *Gli Uffizi. Quattro secoli di una Galleria, Atti del Convegno Internazionale di studi (Firenze 20-24 settembre 1982)*, Olschki, Firenze.
- Basso Peressut, L. 2005, *Il museo moderno: architettura e museografia da Auguste Perret a Louis Kahn*, Ed. Lybra Immagine, Milano.
- Becherucci, L., Boralevi, A. & Pedone, M. 1905, *Lezioni di museologia (1969-1980)*, Università internazionale dell'arte. Centro di studi per la museologia e la comunicazione visiva, Firenze.
- Beltramini G., Forster K.W. & Marini P. 2000 (eds.), *Carlo Scarpa: mostre e musei 1944-1976: Case e paesaggi 1972-1978*, Electa, Milano.
- Bennett, T. 1995, *Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Routledge, London.
- Berenson, B. 1945, 'Come ricostruire la Firenze demolita', *Il Ponte*, no.1, 1 aprile 1945.
- Bianchi Bandinelli, R. 1945, 'Come non ricostruire la Firenze demolita', *Il Ponte*, I, 2 maggio 1945.
- Binni, L., Pinna, G. 1980, *Museo. Storia e funzioni di una macchina culturale dal Cinquecento ad oggi*, Garzanti Editore, Milano.
- Canali, F. 2015, '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 *Architettura e arte del Principato Mediceo. Vasari, gli Uffizi e Michelangelo: dall'"invenzione" del Rinascimento al mito di Firenze* ed. Canali F, Bollettino della Società di Studi di Firenze, Emmebi, Firenze.
- Cattabriga, I. 2016, *Il progetto di Carlo Scarpa, Giovanni Michelucci e Ignazio Gardella per le Sale dei Primitivi agli Uffizi*, tesi di laurea magistrale in Architettura, Alma Mater Studiorum, Università di Bologna.
- Cazzato, V. 2001, *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, IPZS, Roma.
- Cecchi, R., Paolucci, A. (a cura di) 2007, *Cantiere Uffizi*, Gangemi, Roma.
- Chiezzi, F. 2006, *Verso i nuovi Uffizi: la Galleria e la cultura del museo dal Dopoguerra a oggi*, Edifi, Firenze.
- Chimenti, A., Moroni, A., Vivoli, M. & Iarussi M. 2005, *Dell'avanzamento del progetto dei Nuovi Uffizi*, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio, Firenze.
- Cimoli, A. 2007, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949-1963*, Il Saggiatore, Milano.
- Croce, B. 1927, 'Rivista Bibliografica', *La Critica*, vol. XXV, pp. 56-59.

Dalai Emiliani, M. 2008, 'Faut-il Brûler le Louvre? Temi del dibattito internazionale sui musei nei primi anni '30 del Novecento e le esperienze italiane', in *Per una critica della Museografia del Novecento in Italia. Il "saper mostrare" di Carlo Scarpa*, Venezia, Marsilio, pp. 13-51.

Dalai Emiliani, M. 1982, 'Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia', in *Carlo Scarpa a Castelvecchio*, catalogo della mostra (Verona, 10 luglio-30 novembre 1982), Magagnato, L. (ed.), Ed. di Comunità, Milano, pp. 149-170.

Drangoni, P. 2015, 'Accessible à tous: la rivista «Mouseion» per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni '30 del Novecento', *Il Capitale Culturale. Studies on the value of Cultural Heritage*, no. 11, pp. 149-221.

Ercolino, M.G. 2003, 'La ricostruzione post-bellica di Firenze. Il dibattito, le proposte, le realizzazioni', in *Architettura nelle città italiane del XX secolo dagli anni Venti agli anni Ottanta*, ed Vittorio Franchetti Pardo, Jaka Book, Milano.

Fabbrizzi, F. 2008, *Opere e Progetti di Scuola Fiorentina*, Alinea, Firenze.

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

Godoli, A. 1994, 'Michelucci e gli Uffizi', *Gli Uffizi. Studi e Ricerche*, no. 12, pp. 51-54.

Huber, A. 2005, *Il Museo italiano: la trasformazione di spazi storici in spazi espositivi: attualità dell'esperienza museografica degli anni Cinquanta*, Lybra Immagine, Milano.

Johnson, P.C. 1960, 'Letter to the Museum Director', *Museum News*, XXXVIII, no. 5, pp. 22-25.

Mairesse, F., Desvallées A. (eds.) 2007, *Vers une redéfinition du musée*, L'Harmattan, Paris 2007.

Micheletti, E. 1994, 'I direttori. Roberto Salvini e Luisa Becherucci', *Gli Uffizi. Studi e Ricerche*, no. 12, Centro Di, Firenze, pp. 57-60.

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

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

Pacchioni, G. 1951, 'A proposito dei lavori compiuti e da compiersi nella Galleria degli Uffizi', in *La Galleria degli Uffizi. Problemi tecnici e di ordinamento*, Arnaud, Firenze, pp. 5-20, pubblicato successivamente in *Gli Uffizi. Studi e Ricerche*, 1956, no. 12, Centro Di, Firenze 1994, pp. 35-42.

Papini, R. 1946, 'Il nostro referendum sulla ricostruzione di Firenze', *La Nazione del Popolo*.

Polano, S. 1988, *Mostrare: l'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Lybra Immagine, Milano.

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

Rosi, G., Brugnoli, M.V. & Mezzetti, A. 1953, (eds.), 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;

Salvini, R. 1951, 'Criteri di riordinamento e di esposizione', in *La Galleria degli Uffizi. Problemi tecnici e di riordinamento*, pubblicato in *Gli Uffizi. Studi e Ricerche*, no. 12, Centro Di, Firenze 1994, pp. 43-47.

Salvini, R. 1957, 'Il nuovo ordinamento della Galleria', *Casabella*, no. 214.

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

Ufficio Direzione Lavori 2005, *Nuova luce sui capolavori degli Uffizi*, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio, Firenze.

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

Venturi L. 1956, 'Il museo, scuola del pubblico', in *Atti del convegno di Museologia* (Perugia 18-20 marzo 1955), Ministero della Pubblica Istruzione (ed.), Roma.

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

Zevi, B. 1956, 'Sale Nuove agli Uffizi', *Cronache*.